



Museu Municipal de Porto de Mós:

O museu da rua de trás

Tânia Patrícia Rebelo de Jesus Teixeira

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Gestão Cultural

Dissertação realizada sob a orientação da Professora Doutora Lúcia Filipa Dias Afonso e
co-orientação da Doutora Dóris Santos

Novembro de 2020

Museu Municipal de Porto de Mós:

O museu da rua de trás

Tânia Patrícia Rebelo de Jesus Teixeira

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Gestão Cultural

Dissertação realizada sob a orientação da Professora Doutora Lúcia Filipa Dias Afonso e
co-orientação da Doutora Dóris Santos

Novembro de 2020

Originalidade e Direitos de Autor

A presente dissertação é original, elaborada unicamente para este fim, tendo sido devidamente citados todos os autores cujos estudos e publicações contribuíram para a elaborar.

Reproduções parciais deste documento serão autorizadas na condição de que seja mencionada a Autora e feita referência ao ciclo de estudos no âmbito do qual a mesma foi realizada, a saber, Curso de Mestrado em Gestão Cultural, no ano letivo 2019/2020, da Escola Superior de Artes e Design do Instituto Politécnico de Leiria, Portugal, e, bem assim, à data das provas públicas que visaram a avaliação destes trabalhos.

Dedicatória

Dedico esta dissertação ao esforço e empenho que coloco no acto de tornar a minha vida mais rica e plena. Dedico também esta dissertação à minha filha, não só como um exemplo do que podemos alcançar, como uma homenagem ao seu apoio incondicional ao longo deste período de realização do grau de mestrado.

Agradecimentos

Agradeço o inestimável e incansável apoio, disponibilidade, orientação e palavras de encorajamento da minha orientadora, Dra. Lúgia Afonso, tal como a generosa disponibilidade para longas conversas e troca de ideias, conceitos, bibliografia, da minha co-orientadora, Dra. Dóris Santos.

Agradeço ainda ao Sr. Vereador da Câmara Municipal de Porto de Mós, Dr. Eduardo Amaral, pela sua disponibilidade e colaboração e à coordenadora do MMPM, Dra. Luísa Machado, pela disponibilidade, colaboração e encorajamento.

Agradeço também à Dra. Fernanda Sousa, do Arquivo Municipal de Porto de Mós, pela sua disponibilidade e colaboração.

Agradeço a todos os que contribuíram para o debate intelectual e o apoio emocional que fundeu este trabalho.

Agradeço à minha filha, Érica Silva, pelo apoio incondicional e incrível generosidade, carinho e orgulho, com que me acompanhou ao longo deste processo.

Sinopse

O Museu Municipal de Porto de Mós situa-se num espaço entre estacionamentos e ruas apertadas – na rua de trás. Atrás da Câmara Municipal, atrás de uma das ruas principais da cidade, atrás da Biblioteca Municipal, atrás do Quartel dos Bombeiros. Atrás no plano da visibilidade. Vários factores contribuem para que o espaço, de pequenas dimensões, mas com colecções diversificadas, seja palco de processos de invisibilidade.

Esta dissertação procura, no contexto mais amplo da definição e da conceptualização do papel invisibilidade na cultura e, circunscrevendo a investigação à especificidade do museu local, abordar formas e processos de invisibilidade. Para o efeito propõe-se um estudo de caso cujo desenvolvimento permite uma análise do Museu Municipal de Porto de Mós e os seus processos de invisibilidade.

Identificando as características e potencialidades do Museu Municipal de Porto de Mós, compreendendo o território onde este se encontra, enquadrando o museu como território afecto a uma comunidade, e considerando a sua história, a sua génese, as suas colecções e o seu modelo de gestão; pretende-se encontrar uma forma de colocar o Museu Municipal de Porto de Mós na “avenida central” do eixo cultural local, entendendo o museu local como um elemento incontornável de enriquecimento científico, social e económico da comunidade que representa e do seu desenvolvimento.

O projecto propõe linhas de orientação que levam em conta a acessibilidade, sustentabilidade, inclusão, participação e criação de valor patrimonial, tendências contemporâneas com impacto na gestão de museus e na museologia, para a criação de estratégias que dotem o museu de visibilidade.

Palavras-chave:

Invisibilidade, Museu local, Estratégias, Visibilidade.

Abstract

The Municipal Museum of Porto de Mós is located in a space between parking lots and narrow streets – on the back street. Behind the City Hall, behind one of the main streets of the city, behind the Municipal Library, behind the Fire Station. Back in the plane of visibility. Several factors contribute to the space, of small dimensions but with diversified collections, to be the stage of invisibility processes.

This dissertation seeks, in the broader context of the definition and conceptualization of the role of invisibility in culture and, circumscribing the investigation to the specificity of the local museum, to approach forms and processes of invisibility. For this purpose, a case study is proposed, whose development allows an analysis of the Municipal Museum of Porto de Mós and its invisibility processes.

Identifying the characteristics and potential of the Municipal Museum of Porto de Mós, understanding the territory where it is located, framing the museum as a territory assigned to a community, and considering its history, its genesis, its collections and its management model ; it is intended to find a way to place the Municipal Museum of Porto de Mós on the “central avenue” of the local cultural axis, understanding the local museum as an essential element of scientific, social and economic enrichment of the community it represents and its development.

The project proposes guidelines that take into account accessibility, sustainability, inclusion, participation and creation of heritage value, contemporary trends with an impact on museum management and museology, to create strategies that give the museum visibility.

Keywords:

Invisibility, Local museum, Strategies, Visibility.

Índice

Originalidade e Direitos de Autor.....	iii
Dedicatória.....	iv
Agradecimentos.....	v
Sinopse.....	vi
Abstract.....	vii
Índice.....	viii
Lista de siglas e acrónimos.....	x
1. Nunca o tinha visto!.....	1
1.1. Introdução.....	1
1.2. Metodologia.....	3
1.3. Estrutura.....	7
2. Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.....	9
2.1. Estado da Arte.....	9
3. Olhar os museus.....	23
3.1. Definição de Museu e breve contextualização da sua evolução.....	23
3.2. Importância de Museu Local.....	29
4. O museu pode ser invisível? Não... e sim.....	34
5. Uma visão de Porto de Mós e do seu museu.....	46
5.1. Breve história e caracterização do município.....	46
5.2. Breve história e caracterização do museu.....	50
6. O que não vemos no Museu Municipal de Porto de Mós.....	52
7. Não basta olhar, é imperativo ver!.....	67
7.1. Estratégia de criação de visibilidade para o Museu Municipal de Porto de Mós.....	67
7.2. O Projecto - ama•Lêta ama saber•fazer.....	72

8. Conclusão	77
Bibliografia.....	81
Anexos.....	88

Lista de siglas e acrónimos

ESAD.CR /IPL	Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria
ICOFOM	International Committee for Museology
ICOM	International Council of Museums
IPL	Instituto Politécnico de Leiria
MMPM	Museu Municipal de Porto de Mós
RASIC	Responsável, Aprovação, Apoio, Informar, Consultar
WBS	Estrutura Analítica de Projecto

“Entra-se nela por ruas pejudadas de letreiros que sobressaem das paredes. Os olhos não veem coisas, mas sim figuras de coisas que significam outras coisas (...). Se um edifício não tiver nenhum letreiro ou figura, a sua própria forma e o lugar que ocupa na ordem da cidade bastam para indicar a sua função (...).”

As cidades invisíveis, Italo Calvino, Teorema, 1990

“Invisível: (...) que não é percebido pela vista; que não se vê, não é visível (...) que se esconde, não se deixa ver; que se recusa a receber pessoas. (...) Que se ignora ou escapa ao conhecimento. (...)”

Dicionário da Língua Contemporânea Portuguesa, Verbo, Academia das Ciências de Lisboa, 2001

1. Nunca o tinha visto!

1.1. Introdução

O objecto desta dissertação é analisar a invisibilidade num contexto cultural, especificamente nos museus, com o foco particular no Museu Municipal de Porto de Mós (MMPM), e propor a criação de uma estratégia ou estratégias que a combatam. Esta invisibilidade pode atravessar várias dimensões – localização espacial, percepção da sua existência pela comunidade, conexão com outras instituições culturais locais, conexão com o meio escolar, estratégias de comunicação, priorização do foro do investimento público. A relação entre invisibilidade e visibilidade, e a forma como é apropriada, trabalhada, integrada ou, simplesmente, existente em espaços museológicos, é incontornável, na medida em que esses processos activamente dialéticos entre invisibilidade e visibilidade clarificam e posicionam o museu num contexto narrativo, na relação com o público, nas ideologias políticas assumidas de forma aberta ou subtil, criando um quadro onde se desenvolve e determina a linguagem própria do museu, constituindo as bases da sua existência.

Os processos de invisibilidade deste museu local funcionam como um barómetro do seu lugar na comunidade, do interesse geral nas suas colecções, do investimento económico e humano neste recurso cultural e, por fim, da própria gestão do museu. Mais do que a razão, ou razões, que o colocaram “na rua de trás”, interessa desenvolver linhas estratégicas que o visibilizem e que o coloquem no mapa cultural local de forma relevante e activa, por forma a cumprir a sua missão: “ investigar, preservar e divulgar a herança natural e histórico-cultural do território concelhio, nas suas diferentes expressões, com objetivos científicos, culturais e lúdicos que contribuam para um melhor conhecimento e valorização da identidade e das singularidades do património do concelho de Porto de Mós”, como referido no *site* do MMPM¹ (Câmara Municipal de Porto de Mós, 2019). A questão inicial que se coloca é: que conjunto de situações actuam como processos de invisibilidade no MMPM?

Os museus locais assumem um papel de instituição cultural que promove um sentido de estabilidade e permanência, proporcionando uma segurança à qual se pode regressar sempre que o presente crie sentimentos de perda, desorientação e descentramento dos sujeitos, pois

¹ Informação disponível em: https://www.municipio-portodemos.pt/pages/1402?poi_id=375

inscreve-se num determinado referencial cultural de espaço e tempo (Fortuna, 2000). Não devemos, no entanto, permitir que se fechem nesta nostalgia, correndo o risco de esquecer ou excluir configurações de relação com o presente. Quando se torna estratégia de protecção e defesa, o discurso patrimonial pode fechar-se sobre si mesmo, centrando-se numa comunidade local (imaginada), associada a um tempo mítico, apresentando imagens idealizadas de um passado pretensamente autêntico e tradicional (Hewison, 1987). Esta (in)visibilidade do museu local pode tornar-se fonte de conexão ou desconexão da realidade do discurso patrimonial presentemente advogado pelo museu, no seu contexto mais abrangente de instituição cultural – o de organismo vivo e reactivo, tal como os indivíduos que lhe dão existência, e os que dele usufruem.

Numa dimensão da invisibilidade, podemos determinar que a paisagem visível do passado, que é (re)contextualizada no espaço museológico, tem sempre como reverso uma paisagem que fica invisível. Ivan Karp (1991) e Richard Kurin (1997) explicam que, tanto os que tornam o passado da nação perceptível ao público, como aqueles que visitam os museus e consideram esse passado significativo, reconhecem existir ali um processo de reconstrução e reposição patrimonial que corresponde a uma parcela da verdade. A representação presente torna ausentes outras possíveis representações. Por esta razão, interessa compreender os processos de invisibilidade, numa perspectiva de reconhecimento e reactivação do seu valor patrimonial, e criar estratégias para dotar o MPM de maior visibilidade, no sentido proporcional da sua importância enquanto instituição chave da recolha, registo, estudo, conservação e interpretações do conjunto patrimonial que lhe está afecto. O museu local, por ser um bem de interesse público incontestado, que tenta (re)afirmar especificidades culturais da comunidade que representa, permanece permeável à inclusão de referentes integrados numa escala que os ultrapassa, como mecanismos de recriação identitária e de integração do local no global (Anico, 2006). Constrói-se numa identidade institucional, que pode assumir uma referência de diferenciação e modernidade do meio local, num contexto global, permeando os processos no conceito actual da glocalização². As contínuas reflexões sobre a definição de museu, da sua relação com o público e do seu lugar na sociedade actual, implicam uma introdução de variáveis que dizem respeito às suas colecções, às suas representações culturais, ao papel do público e à própria identidade do museu, numa tentativa de compreender o seu propósito e potencialidade na contemporaneidade. Nesta linha,

² Convergência de características sociais e culturais que identificam um local e de conteúdos e tendências conhecidos e adotados globalmente.

procuraremos encontrar uma forma de colocar o MMPM na “avenida central” do eixo cultural local, entendendo-o como um museu local e elemento incontornável de enriquecimento científico, social e económico da comunidade que representa e do seu desenvolvimento. Para alcançar este propósito definem-se quatro objectivos neste trabalho: a) Compreender o conceito de invisibilidade e sua manifestação na cultura; b) Abordar diferentes processos de invisibilidade em museus; c) Compreender os processos de (in)visibilidade no MMPM; d) Criar uma estratégia que dote o MMPM de maior visibilidade.

1.2. Metodologia

Os primeiros passos para o presente trabalho foram dados em Novembro de 2019, com leituras preliminares e aproximações iniciais aos intervenientes – MMPM, vereação da cultura da Câmara Municipal de Porto de Mós, conversas com professores do curso de mestrado. A partir daqui e da questão inicial – que processos de invisibilidade existem no MMPM – foi sendo construída a linha de investigação. Até Março de 2020 foi delineada toda a investigação, criada a linha de orientação académica e realizadas pesquisas bibliográficas e documentais, entrevistas exploratórias e visitas ao museu, tendo tido também início a escrita da dissertação. A 16 de Março de 2020, devido à pandemia Covid19, foi decretado estado de emergência e instaurada uma quarentena de 15 dias, com possibilidade de se estender por um período maior. O MMPM fechou ao público e a livre circulação ficou condicionada, o que tornou inviável o cumprimento de parte dos objectivos definidos na linha de investigação da dissertação. A investigação inicial assentava então, em grande parte, no contacto com o público do MMPM e com a comunidade local, bem como na observação não participante no espaço do museu; previa-se a realização de inquéritos a visitantes e a elementos da comunidade localizados na proximidade do museu. Os objectivos iniciais eram: a) compreender a invisibilidade do museu – os vários processos de invisibilidade, a caracterização do território e do museu; b) conhecer a comunidade enquanto público – caracterização dos visitantes, percepção das suas expectativas em relação ao museu; c) conhecer outros agentes de conhecimento e cultura, passíveis de activação colaborativa, ou que partilhassem missões e objectivos com o museu; e por fim d) criar linhas estratégicas que dotassem o museu de visibilidade.

Com a determinação de não sair completamente da linha original de investigação e não perder, ainda assim, ética e rigor científico, a dissertação foi reestruturada para acomodar as novas condicionantes de tempo, acessos e recursos, que impossibilitaram o acesso ao público

e à comunidade local por tempo indeterminado. A divergência maior ocorreu na alteração do foco, passando da relação com o público e com a comunidade local, então inacessíveis, para os processos de invisibilidade propriamente ditos, apoiados agora no estudo de caso e entrevistas em profundidade a informantes-chave das instituições envolvidas, ficando dependente da sua disponibilidade e/ou acessibilidade. A investigação manteve-se ancorada na área de estudo inicial – os processos de invisibilidade no MMPM e a criação de uma estratégia ou estratégias orientadoras para a combater –, não sendo completamente inviabilizada toda a recolha documental e investigação bibliográfica, bem como os contactos já iniciados anteriormente.

A pesquisa bibliográfica e documental incidiu nas áreas da invisibilidade na cultura e nos museus; na museologia, tocando nas vertentes de colecção, exposição, identidade(s), comunidade, interpretação, políticas de gestão de museus; no MMPM e região de Porto de Mós; em processos ou estratégias de criação de visibilidade inerentes aos espaços museológicos e expositivos, aqui focando em alguns exemplos concretos. Foi, porém condicionada pela acessibilidade física aos livros, artigos e documentos afectos ao Arquivo Municipal, tornada impossível a partir de meados de Março de 2020. Esta pesquisa foi inicialmente realizada na Biblioteca da ESAD e do IPL, na Biblioteca Municipal de Porto de Mós e, depois, passou a ser efectuada sobretudo *online* nomeadamente em *sites* institucionais de museus e câmaras municipais, do *International Council of Museums* (ICOM) e em outros *sites* e repositórios académicos e de divulgação científica. Foi tido em conta a validade e segurança das fontes acedidas; bem como, o seu valor dependendo da precisão, detalhe e proximidade aos eventos; recorrendo-se, sempre que possível, a fontes primárias. Foram ainda utilizadas informações como estatísticas oficiais do governo, documentos e relatórios de eventos ou instituições. Uma forma de contornar os obstáculos levantados pelo acesso às fontes foi efectuar uma triangulação, crítica e contextual, das mesmas, avaliando posições distintas sobre o mesmo assunto e usando mais que uma estratégia de abordagem não só dos dados, como de investigadores, teorias e dos próprios métodos de análise (Veal e Burton, 2014). A pesquisa bibliográfica e documental permitiu uma maior objectividade e uma selecção dos métodos mais adequados para atingir os objectivos pretendidos. A escolha metodológica centrou-se na realização do estudo de caso do MMPM e na pesquisa qualitativa, recorrendo a entrevistas em profundidade, realizadas aos informantes qualificados chave com ligação ao objecto de estudo. Conforme anteriormente exposto, a opção pelo estudo de caso foi considerada quando o

condicionamento do estado de emergência impossibilitou o trabalho no terreno, o acesso directo ao público e comunidade local. Assim, a análise surgiu como uma ferramenta para partir da situação concreta, um museu que lida com processos de invisibilidade, e compreender que estratégias podem ser utilizadas para apoiar o MPPM a combater esses mesmos processos³.

Na presente dissertação, são abordados exemplos ou aspectos diferentes de invisibilidade, numa perspectiva de estratégia exploratória, que permite alcançar um enquadramento contextual – com um método científico – após o que será possível desenvolver uma estratégia ou estratégias de acção sobre a questão da invisibilidade nos museus, particularmente no caso em estudo⁴. Para alcançar os objectivos pretendidos nesta dissertação, o tipo de investigação rege-se por características descritivas – que identificam as características de dado fenómeno, neste caso a invisibilidade em algum grau ou forma – e por características avaliativas – que permitem compreender a eficácia de determinadas estratégias no combate a esse fenómeno de invisibilidade identificado inicialmente. O pressuposto é perceber a eficácia de estratégias no combate à invisibilidade com o propósito de, consequentemente, criar estratégias adequadas ao tipo de processos de invisibilidade específicos do MPPM. A maior valia deste método de investigação para a dissertação apresentada é que, dada a limitação de acesso aos recursos e actores envolvidos, o estudo de caso oferece uma compilação de dados e informações que são relevantes e mais facilmente geríveis. Permite ainda uma certa flexibilidade na investigação, no sentido de esta poder ser adaptada à medida que evolui, opção fundamental em contexto pandémico.

O caso foi seleccionado pela sua possibilidade de ilustrar vários processos ou tipos de invisibilidade e pela aplicação ou não aplicação de estratégias típicas ou atípicas na resolução dos mesmos. A selecção teve também em conta a unidade de análise – museu local – e a sua relevância temporal. Ao estudo de caso foram ainda aliadas outras metodologias como a pesquisa bibliográfica, a análise de dados e documentos institucionais, entrevistas em profundidade (somadas à observação não participante no MPPM, numa fase muito inicial da investigação, prévia ao confinamento obrigatório resultante do estado de emergência). No

³ O estudo de caso “(...) envolve o estudo de exemplo individual – um caso – do fenómeno em investigação. O objectivo é tentar compreender o fenómeno através do estudo de um ou mais exemplos.” (Veal e Burton, 2014, p. 309).

⁴ Robert Yin, ao afirmar que, “(...) a investigação através de estudos de caso está longe de ser só uma estratégia exploratória (...)” (Yin, 2014, p. 7), apoia a abordagem do caso de estudo, no sentido de poder ser projecto de investigação, por si só. Cruzando estes com múltiplas metodologias, triangulando dados e fontes, afigura-se validade e confiabilidade ao estudo de caso.

estudo de caso apresentado foram aplicados dois dos métodos de análise referenciados por Robert Yin (2014, p. 142-167): construção explanatória – na compreensão das estratégias utilizadas para combater a invisibilidade, num processo de lógica causal; compreensão de modelos lógicos – percepção da invisibilidade inicial e acção e resultados no combate à mesma. A pesquisa qualitativa serviu para fornecer uma visão interna dos processos, exigindo flexibilidade e envolvimento, com todos os riscos e benefícios que daí advêm. Este método de investigação permitiu recolher informações sob a forma de descrições, memórias e sentimentos (Arksey e Knight, 1999).

A recolha e análise dos dados foi realizada de modo sistemático. No caso das entrevistas, as questões colocadas apresentaram os mesmos tópicos para todos os inquiridos. Para evitar generalizações ou permitir a verificação dos dados (Moreira, 1994), procuraram-se pontos contraditórios que foram explorados de forma a reorientar, se necessário, a linha de investigação ou renovar os processos de pesquisa utilizados – o que não se verificou ser necessário. Nas entrevistas em profundidade – entrevistas qualitativas – foi criado um guião de entrevista (anexo F). Foi possível formular as questões da forma desejada, na ordem que se revelou mais adequada na ocasião e até colocar os tópicos à consideração dos inquiridos. Tanto o entrevistador como o entrevistado expressaram-se mais livremente, logo o grau de subjectividade foi maior. A flexibilidade foi uma vantagem porque permitiu desenvolver ideias sobre como conjugar o material recolhido e as relações que evidenciaram. Para as entrevistas seleccionaram-se os entrevistados com base numa amostra de conveniência, visto o estudo incidir sobre um grupo pequeno e bem definido, sendo fácil perceber quais os informantes mais indicados para responder às questões. O guião de entrevista foi testado em docentes, colegas e depois no terreno, de forma a assegurar a pertinência dos itens exploratórios, o comportamento do entrevistador e a qualidade técnica da captação áudio. Antes da entrevista foi explicado claramente a cada entrevistado quais os seus objectivos e o porquê da sua selecção para a mesma, focando sempre a crucial importância da sua opinião e solicitado o consentimento expresso para a gravação. As entrevistas gravadas permitiram uma melhor exploração do tempo de entrevista e, talvez o mais importante, as respostas foram mais factuais. Apesar disso, os entrevistados foram devidamente informados de que podiam pedir a qualquer momento para interromper a gravação, tendo ainda sido garantido o anonimato a pedido dos mesmos. Para a análise das entrevistas criaram-se 6 categorias – localização, arquitectura, colecção, público, gestão, divulgação, que decorreram dos objectivos da pesquisa. As categorias foram aplicadas de

igual forma a todas as entrevistas, tendo sido criadas sempre que se encontraram semelhanças e sobreposições, que permitiram a decomposição dos dados nos seus elementos fundamentais. As ideias e categorias construídas foram metodicamente inspeccionadas, obrigando à sistematização da sua adequação conceptual (Moreira, 1994).

É importante aprofundar um pouco as dificuldades e desenvolvimentos positivos no desenrolar desta dissertação. Começando pela pesquisa documental, o processo de investigação foi bastante produtivo no sentido de encontrar informação sobre a origem da recolha das colecções e do próprio MMPM – facto relevante para compreender a história do museu. No entanto, foi encontrada uma lacuna no que diz respeito à compilação de dados estatísticos actualizados sobre o número de visitantes do MMPM. Já a recolha de bibliografia sobre o universo museológico foi facilitada pelo volume da literatura disponível *online*, em sites especializados, académicos e institucionais, como por exemplo a *academia.edu* e o site do ICOM. Na referência da mesma, optou-se por fazer a tradução directa, procurando respeitar o contexto de fala dos autores. A possibilidade do contacto prévio, logo no início da investigação, com o próprio espaço do museu, assim como com os seus recursos humanos, bem como com o vereador da cultura de Porto de Mós e a coordenadora do Arquivo Municipal, ajudou a compreender e orientar a dissertação, facilitando uma visão mais clara da situação e um acesso mais facilitado aos seguintes entrevistados. Por fim, foi criado um projecto de mediação para responder às fragilidades apresentadas pelo MMPM no que respeita aos processos de invisibilidade, contemplando a criação de uma rede colaborativa intermunicipal e interinstitucional, com o intuito otimizar recursos e alcançar mais segmentos da comunidade. Para a completa compreensão deste projecto é essencial a leitura atenta do dossier de projecto e seus documentos, apresentados no Anexo L, por questões de limitação de espaço no corpo da dissertação.

1.3.Estrutura

A dissertação tem início com o capítulo 1 da Introdução, onde se encontra a explicação, justificação e pertinência do tema e onde se determinam os objetivos. Explicam-se os métodos e as técnicas utilizados e descreve-se a estrutura da dissertação. O capítulo 2 é dedicado ao Estado da Arte, abordando, por um lado, o que se tem estudado e escrito sobre o tema da invisibilidade e, por outro, patentear como esse conhecimento foi importante para orientar a investigação. No capítulo 3 aprofundam-se as reflexões conceptuais sobre museus, em geral, e o museu local em particular, pretendendo contribuir para a percepção da sua

evolução e importância. O capítulo 4 diz respeito ao conceito e processos de invisibilidade nos museus, que permitem um enquadramento explanatório e lógico causal dos processos de invisibilidade e o conhecimento exemplificativo das estratégias utilizadas para os combater. No capítulo 5 partimos para o estudo de caso do MMPM, descrevendo a sua história e caracterizando o museu e o município onde se insere, dando contexto ao caso em estudo. O capítulo 6 retrata os processos de invisibilidade detectados no MMPM, sendo a base do estudo de caso. Finalmente, o capítulo 7 foca-se no delinear de uma estratégia para combater ou ultrapassar os processos de invisibilidade do MMPM, identificados à luz dos capítulos anteriores, concretizado em projecto. A dissertação termina com a Conclusão, no capítulo 8.

2. Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara

2.1. Estado da Arte

A cultura tem inúmeras expressões, nichos, abordagens, instituições formais e não formais, agentes, actores. De tal forma é variada e rica que seriam necessárias várias vidas para a investigar na sua abrangência. Além disso, a cultura tem outra característica intrínseca – a constante transformação. Assim sendo, estudar a cultura, nomeadamente no âmbito de uma dissertação de mestrado, deve ser uma acção cuidadosamente balizada, sendo apenas realista, no tempo e rigor estipulados, a análise de determinada abordagem de uma área, tema ou aspecto. No trabalho em questão impõe-se explorar as vertentes e características dos processos de invisibilidade específicos da cultura, começando pelos processos da visão e percepção, através de um foco mais biológico e mental; para em seguida explorar a invisibilidade na cultura; colocando depois o foco na invisibilidade nos museus em geral, chegando por fim ao estudo de caso apresentado. A razão para tal enquadramento é o facto de a cultura estar intrinsecamente associada à evolução humana e vice-versa, fazendo parte integrante e integradora de processos biológicos e sociais, de processos de aprendizagem, linguagem e comportamento, e por isso se reifica como um dos conceitos basilares e transversais no presente trabalho.

A mais corrente aceção do conceito é a proposta pelo antropólogo britânico Edward B. Tylor⁵, que define cultura como “um todo complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, moral, lei, costumes e todas as outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”⁶ (Tylor, 1920, p.1). A abordagem de Tylor, assente na ideologia de evolucionismo social, tem obviamente limitações e falhas que foram sendo problematizadas ao longo dos anos por diversos autores das ciências sociais mas, não obstante, foi essencial no desenvolvimento do conceito. William Haviland resume a

⁵ Edward Burnett Tylor nasceu em Londres, a 2 de Outubro de 1832 e faleceu em Wellington, a 2 de Janeiro de 1917. Foi um antropólogo britânico, membro da escola antropológica do evolucionismo social. Considerado o pai do conceito moderno de cultura, Tylor via a cultura humana como única, defendendo que os diferentes povos sofreriam a convergência das suas práticas culturais ao longo do seu desenvolvimento. Essa ideia não é de todo consensual atualmente. A sua obra principal foi “Primitive Culture” (1871). Como precursor do evolucionismo social definiu o contexto do estudo científico da antropologia, baseado nas teorias uniformizantes de Charles Lyell.

⁶ Consultado em <https://archive.org/stream/primitivculture01tylouoft#page/n7/mode/2up>, a 07-07-2020, onde se encontra disponível, digitalizada pelo Arquivo da Internet em 2007, a obra de Edward B. Tylor, *Primitive Culture - researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*, Volume I, p. 1, London, Jonh Murray, Albemarle Street, W. 1920.

definição de cultura de uma forma mais dinâmica, mais relevante para o desenvolvimento da linha de pensamento do trabalho apresentado. Para este autor, a cultura é entendida como “um conjunto de ideais, valores e crenças partilhados, que os membros de uma sociedade utilizam para interpretar experiências e gerar comportamentos, e que são reflectidas pelo seu comportamento” (Haviland, 2000, p.402). Esta definição afasta-se das ideias uniformizadoras do conceito de Tylor e embebe o conceito de cultura em diversidade e dinâmica, transformação constante, associada à ideia de aprendizagem e legado. A cultura necessita de ser partilhada pela maior parte dos membros de uma sociedade, mas é importante também perceber que não existe uniformização da cultura: mesmo as diferenças de género e idade criam diferentes aspectos partilhados no seio da mesma cultura. Deparamo-nos com a ideia de sociedades pluralistas que implicam variações na cultura (Haviland, 2000). Além de ser partilhada, a cultura é aprendida⁷ e transmitida através da comunicação de ideias, emoções e desejos expressos através da linguagem⁸; e integrada⁹.

Estas ideias sobre o conceito de cultura enquadram a criação, desenvolvimento e transformação dos museus ao longo do tempo, sendo estes percebidos como instituições de cariz cultural que têm como missão recolher, conservar e transmitir conhecimento, sendo simultaneamente receptores e co-criadores de cultura. A comunicação torna-se aqui ainda mais essencial porque tem implicações nos processos de invisibilidade/visibilidade culturais, quer no espaço museu, quer fora dele, noutras instituições e expressões culturais. É interessante incluir aqui a abordagem de Sprandley, McCurdy e Shandy (2005), que acrescentam à definição de cultura a distinção entre cultura tácita e explícita, uma abordagem interessante para a compreensão da invisibilidade na cultura. Entendem cultura explícita como as categorias codificadas na linguagem – todo um conjunto de coisas codificadas na linguagem, ou que utilizam palavras como “caderno”, “presidente”, “casa”. Cultura tácita diz respeito ao conhecimento cultural que os indivíduos não colocam em palavras, mas é aprendido e partilhado através da observação como, por exemplo, a que distância nos colocamos quando falamos com outra pessoa. Podemos afirmar que a cultura tácita se encontra num espectro mais subtil que se pode considerar invisível, sendo a sua relação com

⁷ Os membros individuais da sociedade aprendem a aceitar as normas de comportamento social através dos processos de enculturação (Haviland, 2000, p. 402).

⁸ Leslie White, antropólogo Norte Americano nascido em 1900 e falecido em 1975, introduziu a ideia que todo o comportamento humano tem origem no uso de símbolos, e que o aspecto simbólico mais importante da cultura é a linguagem – palavras que substituem objectos (Haviland, 2000, p. 389).

⁹ A integração serve o propósito de permitir o funcionamento dos vários aspectos da cultura em dada sociedade, para que os indivíduos funcionem como um todo (Haviland 2000, p.402).

a visibilidade baseada na percepção mais que na visão. Outro aspecto importante na definição de cultura é que esta, para sobreviver, deve preencher alguns requisitos. Bronislaw Malinowski¹⁰ indicou três níveis essenciais de necessidades a suprir pela cultura (Haviland, 2000, p. 393): “satisfazer as necessidades biológicas básicas dos seus membros; satisfazer as necessidades instrumentais dos indivíduos, como legislação e educação; satisfazer as necessidades de integração dos indivíduos, como a religião e a arte”. A definição de cultura apresentada infere que a mesma é mutável, seja por situações de alteração ambiental, por intrusão de terceiros, ou mesmo pela própria alteração dos valores no seio dos seus membros. Estas mudanças acarretam processos em que algo antes valorizado deixa de o ser, passando muitas vezes, mais que metaforicamente, da condição de visível para invisível. Estas alterações podem ser tão dramáticas que as suas consequências imprevistas chegam a causar a ruptura cultural de dado grupo ou comunidade e, “ainda que as culturas devam mudar para se adaptar a novas circunstâncias, por vezes as consequências imprevistas da mudança são desastrosas para a sociedade.” (Haviland, 2000, p. 402).

Quando atentamos nestes factos relacionados com a(s) cultura(s), começamos já a ter uma ideia das possibilidades de existência de formas de invisibilidade cultural. A invisibilidade pode absorver expressões culturais de representatividade de género, faixa etária, etnicidade, subculturas, orientações políticas, estratos económicos, diferentes expressões religiosas ou ideológicas. Por exemplo, a arquitectura de estruturas/edifícios – arquitectura entendida aqui como uma manifestação de expressões de agregação social da humanidade, seguindo a linha de pensamento sobre a cidade de Francesco de Giorgio Martini (1967), que invoca também a ideia de que a visão é o primeiro e o mais perfeito dos sentidos, é também considerada como parte integrante da cultura, logo sendo passível de processos de invisibilidade. A cultura imaterial¹¹, por não possuir dimensão física, poder-se-ia considerar como invisível, apesar de ser representada por, e estar associada a práticas, conhecimentos, instrumentos, objectos e artefactos. Neste caso assumimos que, apesar da cultura imaterial não ter uma expressão física directa, ela não é realmente invisível, porque temos a percepção da mesma

¹⁰ Bronislaw Malinowski (1884-1942), polaco, defendeu que todos os indivíduos partilhavam certas características biológicas e psicológicas e que a função última das instituições culturais era satisfazer essas necessidades. Na sua investigação etnográfica nas Ilhas Trobriand, aplicou com grande profundidade e sentido crítico esta ideia de que se os antropólogos conseguissem analisar a forma como a cultura dá resposta a estas necessidades, seria possível deduzir a origem das características culturais dos povos (Haviland, 2000, p. 393).

¹¹ Convém explicar que entendemos como cultura imaterial, de acordo com o Artigo 2º da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial no decurso da 32ª Conferência Geral das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), “(...) as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões (...) que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconhecem como fazendo parte integrante do seu património cultural”.

através das suas variadas expressões. As mudanças culturais de valores, ideias, crenças são um elemento de peso na construção do visível e do invisível na cultura. Estas alterações nos processos de visibilidade também dizem respeito a questões de representatividade e as suas manipulações, mais ou menos conscientes.

No Dicionário da Língua Contemporânea Portuguesa¹², “invisível” é descrito como algo que não é percebido pela vista; que não se vê, não é visível, que se esconde, não se deixa ver; que se recusa a receber pessoas, que se ignora ou escapa ao conhecimento; que tem como sinónimos as palavras escondido, impercetível, oculto. Entendemos o invisível como algo que não tem visibilidade, como o ar, ou como algo que não corresponde a uma realidade sensível, perceptível através da visão. A visão, na sua interacção com a invisibilidade, tem uma relação directa – se não vemos é invisível – mas tem dimensões mais profundas. Peter Godfrey-Smith¹³ declara a importância da luz, aspecto fundamental para a visão, e da sua dualidade enquanto não só fonte de energia, como de informação. Refere também a importância da percepção, da consciência do que nos rodeia – uma área de intermediações, sombras e áreas cinzentas, afirmando que “a percepção, a acção e a memória – todas estas coisas entram de mansinho na existência provindo de precursores e de situações parciais.” (Godfrey-Smith, 2017, p. 101). A memória e a percepção estão relacionadas com a experiência subjectiva das sensações com que experienciamos a vida.

A visão, mais do que qualquer outro sentido, domina os nossos processos mentais, a experiência visual consciente é tão rica e detalhada que mal podemos distingui-la da coisa real. Goodale e Milner¹⁴ (2005) vão ainda mais longe e explicam que as coisas mais importantes que a visão faz por nós nunca atingem a nossa consciência. Defendem que existem duas correntes por onde circula a informação visual até ao cérebro: a corrente *ventral* – que se ocupa da caracterização, reconhecimento e descrição dos objectos e a corrente *dorsal* – que se ocupa da navegação em tempo real pelo espaço. Os autores afirmam que a nossa experiência subjectiva da visão, a sensação do mundo visual, tem origem apenas na corrente *ventral*, sendo que a corrente *dorsal* funciona de forma inconsciente. Para Goodale

¹² Academia das Ciências de Lisboa, 2001, Verbo

¹³ Professor de filosofia na Universidade de Nova York, vencedor do prémio Lakatos em 2010.

¹⁴ Goodale e Milner são psicólogos que estudaram um caso que mudou profundamente as visões científicas sobre o cérebro visual – a história de Dee Fletcher – uma jovem mulher que ficou cega devido a uma lesão cerebral. Dee ficou incapaz de reconhecer objectos e diferenciar uma forma geométrica simples de outra. Os autores descobriram que Dee não era realmente cega – ela simplesmente não sabia que podia ver. Eles mostraram que Dee podia alcançar e apreender objectos com incrível destreza, apesar de não conseguir perceber a sua forma, tamanho ou orientação.

e Milner (2005), a actividade dos nossos cérebros que conduz à experiência visual é a construção de um modelo interior coerente do mundo que tem efeitos na experiência subjectiva. Esta ideia de que algo mais se passa além do sentido da visão é corroborada pelo trabalho de Stanislas Dehaene¹⁵, que observou a percepção no limite da consciência em experiências onde utilizou imagens a passar demasiado rápido para serem vistas, mas que, não obstante, afectam os indivíduos, bem como o que eles dizem e fazem. Estas experiências revelam que processamos informação que não sentimos como tal, de forma muito complexa. O autor acrescenta ainda que percebeu, ao longo das experiências e investigação, que não podemos desempenhar inconscientemente tarefas novas, mas podemos aprender associações entre experiências, afirmando que usamos um tipo especial de processamento para lidar com o tempo, as sequências e a novidade que traz consigo uma “consciência consciente” visível.

Para explicar a consciência, Bernard Baars¹⁶ (1988) introduziu a teoria do espaço de trabalho global. O autor sugere que estamos cientes da informação trazida para um “espaço de trabalho” no nosso cérebro – teoria adoptada e desenvolvida por Dehaene. Nesta teoria as informações são transmitidas à “memória funcional” – um tipo especial de memória que contém imagens, palavras e sons que podemos usar para resolver problemas. Peter Godfrey-Smith (2017) associa a essa teoria a consideração de que o espaço de trabalho global é necessário para a consciência, sem ser necessário para uma forma mais básica de experiência subjectiva, sendo que nem tudo o que um indivíduo pode sentir tem de ser consciente. No que o autor chama de “perspectiva da transformação” ele determina por fim que, ao longo da evolução, uma forma de experiência subjectiva “precedeu coisas que surgiram mais tarde como memória funcional, espaços de trabalho, integração dos sentidos e por aí diante.” (Godfrey-Smith, 2017, p. 118). De acordo com o autor acima referido, a experiência subjectiva tem estreita associação com a percepção e controlo – usamos o que sentimos para decidir como agir – sendo que a experiência subjectiva não é gerada pelo simples funcionamento do sistema, mas pela modulação do seu estado através do registo do que é importante. Num passo mais à frente e voltando às associações de Dehaene, as exigências

¹⁵ Neurocientista francês, professor do Collège de France e director da Unidade de Neuroimagem Cognitiva do INSERM. Trabalha em diversas linhas de pesquisa, em especial na cognição numérica, nas bases neurais da leitura e nas correlatos neurais da consciência.

¹⁶ Investigador de Neurobiologia Teórica do Instituto de Neurociências de San Diego, Califórnia, é conhecido como o criador da teoria global do espaço de trabalho, uma teoria da arquitectura cognitiva humana e da consciência. Co-fundador da Associação para o Estudo Científico da Consciência. Além da pesquisa sobre a teoria do espaço de trabalho global com o professor Stan Franklin e outros, Baars trabalhou para reintroduzir o tópico do cérebro consciente no currículo da faculdade e da pós-graduação. Publicou livros sobre consciência animal, vontade e sentimentos de conhecimento, e está actualmente a trabalhar numa abordagem aos estados "superiores" de consciência, conforme definido nas tradições da meditação.

do que é novo tiram-nos das rotinas inconscientes e levam-nos a reflexões conscientes, a explorações. Esta abordagem permite compreender que visibilidade e invisibilidade não são só condições apreendidas pelos sentidos, como também resultado de processos mentais e emocionais.

De acordo com Merleau-Ponty¹⁷ (1968), a percepção tem um peso considerável nos processos de invisibilidade, na forma como vemos o mundo e como nos relacionamos com o mesmo. O autor considera a existência de quatro camadas do significado de invisibilidade: (1) o cogito; (2) a taticidade isenta do sentido visual; (3) o que permanece escondido, mas é potencialmente visível; (4) o que não pode ser qualificado como coisa. O mesmo autor explica que temos de aprender a ver o mundo, no sentido em que “devemos igualar a visão com o conhecimento (...)”. (Merleau-Ponty, 1968, p. 4). Para Ponty, quando usamos só a visão e consideramos que vemos as coisas do mundo como elas são, estamos a ver com a fé de que o que vemos é o real. Mas para chegar ao real devemos utilizar o pensamento, a razão, pois sem esta articulação só temos fantasmas do real. Esta situação acontece porque o simples acto de ver transforma o que é visto, pois à visão associamos sempre a percepção. Ao acrescentar a visão do outro sobre o mesmo objecto que vemos, aumentamos o paradoxo, pois “a nossa experiência da verdade, quando não é imediatamente redutível à coisa que vemos, é em princípio indistinta das tensões que advêm de nós e dos outros e da sua resolução” (Merleau-Ponty, 1968, p. 12). Assim, torna-se mais densa a experiência da visão e da verdade. Desta forma, “quando alcançamos a verdade, isto é, o invisível, parece que cada homem habita a sua própria ilha, sem haver uma transição de um para o outro, e devíamos ficar surpreendidos por chegarmos, por vezes, a alguma concordância sobre o que quer que seja”. (Merleau-Ponty, 1968, p. 14). O autor identifica assim o visível com o que vemos com a visão, e o invisível com o que percebemos e pensamos sobre o que vemos.

Se pensarmos em termos da biodiversidade e dos processos biológicos e físico-químicos, podemos compreender que o invisível (entendido como algo que não conseguimos ver a olho nu) é parte indivisível e insubstituível do visível (ou do que vemos a olho nu), e que só através do uso da razão e do pensamento e experimentação científicos podemos “ver”, por fim, a sua existência e relação com o visível. Peter Wohlleben¹⁸ (2017) refere a importância

¹⁷ Filósofo fenomenológico francês.

¹⁸ Engenheiro florestal e autor alemão que escreve sobre temas ecológicos. Com base não só nas descobertas científicas mais recentes, como também na sua própria experiência de vida na floresta, partilha todo um mundo sobre as espantosas e pouco conhecidas características das árvores. Exemplifica os eventos que acontecem nas florestas, como árvores que comunicam entre si (enviando sinais elétricos através de uma rede subterrânea de

das formas de vida invisíveis a olho nu para a existência das florestas ao afirmar que “Existe mais vida numa mão cheia de solo florestal que existem pessoas no planeta. Uma mera colher de chá contém quilómetros de filamentos fúngicos. Todos eles trabalham o solo, transformam-no e tornam-no valioso para as árvores”. (Peter Wohlleben, 2017, p. 85-86). Sem estes processos invisíveis a olho nu não existiria o visível. Só nos foi possível chegar a eles porque o que víamos despertou a curiosidade e o pensamento crítico, o que levou à criação de experiências que, por sua vez, levaram ao conhecimento desse invisível.

Outra perspetiva interessante da relação entre evolução humana e mundos visíveis e invisíveis é apresentada pelo autor Terence Mckenna¹⁹ (2004), que argumenta que os componentes químicos mutagénicos e psicoactivos existentes na dieta dos primeiros homínidos influenciaram a reorganização das capacidades de processamento informativo do cérebro²⁰, podendo ter sido os componentes como a psilocibina²¹, a dimetiltriptamina²² e a harmalina²³, factores químicos da dieta que catalisaram o surgir da autoconsciência humana. A proposta de Mckenna, ainda que possa ser discutível do ponto de vista da evolução, coloca o foco numa questão interessante: “Como peixes dentro d’água, as pessoas que vivem dentro de uma cultura nadam no meio virtualmente invisível de estados mentais culturalmente sancionados, ainda que artificiais.” (Mckenna, 2004, p. 13).

fungos). Árvores que cuidam não só dos seus rebentos como também dos seus «vizinhos» doentes, velhos ou órfãos. Árvores que têm sensibilidade e memórias.

¹⁹ Autor, explorador e cientista norte-americano, estudou as bases ontológicas do xamanismo e da etnofarmacologia da transformação espiritual. Formado em Ecologia, Conservação de Recursos e Xamanismo pela Universidade de Berkeley, viajou pelos trópicos asiáticos e do Novo Mundo, especializando-se no xamanismo e etnomedicina da bacia amazónica.

²⁰ Mckenna (2004) afirma que “a presença de psilocibina na dieta dos homínidos alterou os parâmetros do processo de selecção natural ao alterar os padrões de comportamento sobre os quais essa selecção operava. A experimentação com muitos tipos de alimentos causava um aumento geral do número de mutações aleatórias oferecidas ao processo de selecção natural, ao passo que o aumento da acuidade visual, do uso da linguagem e da actividade ritual através do uso da psilocibina representavam novos comportamentos (...) o uso da linguagem (...) tornou-se muito útil no contexto dos novos estilos de vida caçadores-recolectores (...) levou a um vocabulário acrescido e à expansão da capacidade de memória. Os indivíduos utilizadores de psilocibina desenvolveram regras epigénicas, ou formas culturais, permitindo-lhes sobreviver e reproduzir-se melhor que outros indivíduos. (...) Deste modo, a população evoluiria tanto genética como culturalmente.” (Mckenna, 2004, p. 23-24).

²¹ Psilocibina é um enteógeno (substância alteradora de consciência), presente em cogumelos alucinógenos usados na medicina tradicional asteca-nahuatl da Meso-América. Os astecas chamavam-no *teonanácatl* ou carne dos deuses.

²² A dimetiltriptamina, cuja abreviatura é DMT, é uma substância psicadélica (grupo de agentes químicos também denominados como psicodislépticos), encontrada na natureza em várias plantas (Acacia, Mimosa, Anadenanthera, Chrysanthemum, Psychotria, Desmanthus, Pilocarpus, Virola, Prestonia, Diplopterys, Arundo, Phalaris, entre outras), em alguns animais (Bufo alvarius – uma espécie de sapo). É o princípio ativo da mistura da ayahuasca, utilizado em e bem conhecida por índios brasileiros e da América do Sul em geral.

²³ A harmalina é um alcalóide indólico fluorescente e psicoativo, do grupo dos harmanos e beta-carbolinas. É um estimulante do sistema nervoso central, dependendo da dosagem, a harmalina induz temporariamente alucinações e ataxia (fala de coordenação dos movimentos musculares e equilíbrio).

Mais uma vez, o que vemos e como percebemos o que vemos encontra-se permeado de camadas que vão muito para além do óbvio, mesmo do visível. Existe uma construção complexa de processos que começa pelo sentido da visão, mas transborda deste para um conjunto de processos interligados e integrados, internos e externos ao indivíduo, biológicos, mentais e culturais. Para o sentido da visão funcionar, necessitamos da existência de luz, mas sem a percepção e a consciência, a visão é vazia de significado. Através da percepção e da memória chegamos à experiência subjectiva, ou à forma como cada um experimenta a vida. A experiência visual consciente é de tal forma complexa que mal a distinguimos da coisa real. O processamento complexo da informação visual, realizado pelo cérebro, permite a criação de modelos interiores do mundo, moldando assim a experiência subjectiva e o reconhecimento do tempo e do eu.

Esta condição apreendida pelos sentidos – a visão – é o resultado de processos mentais e emocionais muitas vezes não conscientes. Ao retirar a rotina inconsciente da visão, somos levados a realizar reflexões conscientes, que nos permitem explorar o real. Se a isto acrescentarmos o que “o outro” vê, encontramos um ponto de tensão e confronto que implica várias percepções e leituras do real. A capacidade de ver ou não ver não é puramente dependente do sentido da visão. Este é influenciado pela capacidade de percepção do indivíduo e da(s) cultura(s) em que se enquadra, num misto de biologia e cultura. O que vemos com a visão e o que o nosso cérebro interpreta do que vemos é “traduzido” pela nossa personalidade e cultura, pela nossa experiência de vida. Esta questão imprime na visibilidade e invisibilidade de fenómenos, objectos e indivíduos, uma expressão quase abstracta, formada no âmbito de processos simbólicos, crenças, ideias, valores e aquilo que se vê com a visão propriamente dita. Entramos assim numa abordagem mais restrita a invisibilidade na cultura.

Quando pensamos na visibilidade de objectos culturais, Michael Baxandall²⁴ traz uma reflexão interessante sobre as precondições da exposição dos mesmos defendendo que “(...) o espectador (...) espera ter coisas para ver e espera que grande parte da sua actividade na exposição consista em olhar (...) os seus juízos de valor, as suas categorias analíticas serão em grande medida determinadas culturalmente.” (Baxandall, 1991, p. 33-34). Esta ideia implica que, quando trabalhamos na área da cultura, ver é de certa forma incontornável, mas

²⁴ Foi um historiador de arte galês. Estudou o Renascimento e a história de tradição clássica. Entre 1961 e 1965 foi curador assistente do Departamento de Arquitetura e Escultura do Victoria and Albert Museum. Foi ainda professor de História da Arte na Universidade da Califórnia em Berkeley, entre 1987 e 1996 (emérito).

também subjectivo. O mesmo autor explica que existem três camadas de leitura, quando expomos objectos culturais, que acabam por condicionar a visibilidade dos mesmos; ou três visões em tensão e confronto que determinam não só o que se vê com os sentidos, mas o que se percebe conscientemente do que se vê. “Primeiro, as ideias, valores e propósitos da cultura de onde o objecto é originário. Segundo, as ideias, valores e propósitos de quem organiza a exposição (...) carregados de teoria e contaminados com um conceito de cultura que o espectador não possui necessariamente ou partilha. Terceiro, existe o espectador propriamente dito, com toda a sua bagagem cultural de ideias assistemáticas, valores e, ainda assim, intentos muito específicos.” (Baxandall, 1991, pp 34). Esta ideia de como a cultura impregna de significados e visibilidade, ou invisibilidade, a própria cultura é também defendida por Ybarra-Frausto²⁵, quando o autor afirma que “no dinamismo de tal realidade social contemporânea, os interesses são mediados culturalmente, substituídos e criados através do que é colectivamente valorizado e vale a pena lutar por.” (Ybarra-Frausto, 1991, p. 149). Estas perspectivas dão força ao conceito de experiência subjectiva acima abordado, que determina em parte o que é visível ou invisível e acrescentam um conceito importante – o valor – aqui entendido como o grau de importância que é atribuído a algo.

Na cultura japonesa, encontramos uma abordagem ou lógica diferente. Os objectos, ou *mono*, como são chamados no Japão, são abordados através das raízes que possuem em ambas as dimensões do mundo – visível e invisível. A cultura japonesa desenvolveu técnicas de exibição de objectos fiéis a esta visão, que tem por missão tornar os aspectos invisíveis dos objectos em aspectos materiais. Ou seja, há um contexto poético antes de haver um contexto material. Masao Yamaguchi²⁶ afirma que “existe uma tendência generalizada das culturas mostrarem o invisível através da ordenação visível dos objectos.” (Yamaguchi, 1991, p. 62). O autor explica que para ver o *mono*, ou objecto, no seu sentido material, é necessário “uma dialéctica onde o visível emerge da origem invisível que rodeia o objecto. A exposição de objectos visíveis é também uma forma de perceber a plenitude da

²⁵ O material de pesquisa de Tomás Ybarra-Frausto (1938-), acumulado ao longo de sua longa e importante carreira como estudioso das artes e humanidades, documenta o desenvolvimento da arte mexicana nos Estados Unidos. Como líder comunitário e académico, Ybarra-Frausto desempenhou papéis duplos de participante ativo e historiador no *movimento chicano*, narrando esse movimento político e artístico único desde seu início na década de 1960 até os dias atuais. Consultado em <https://www.aaa.si.edu/collections/toms-ybarrafrausto-research-material-5563>, a 15-11-2020.

²⁶ Influente antropólogo (1932-2013), antigo vice-presidente da Associação Internacional de Estudos Semióticos, ex-presidente da Associação Japonesa de Estudos Semióticos, participante regular em conferências internacionais, onde o seu pensamento provocador, dinamismo intelectual e humor contagiante eram muito apreciados. Tornou a antropologia, uma nova disciplina introduzida no Japão depois da guerra, um ramo de estudo moderno que substituiu a filosofia e se manteve na vanguarda do conhecimento. Consultado em <https://semioticon.com/semiotix/2013/05/in-memori-am-masao-yamaguchi-1932-2013/>, a 15-11-2020.

realidade.” (Yamaguchi, 1991 p. 62). Esta abordagem é oposta à visão ocidental: nela os objectos visíveis não são mais que uma materialização do mundo invisível. No Ocidente percebe-se a dimensão invisível através do que se vê – o objecto físico tem prioridade sobre as dimensões invisíveis do real – o contrário do que se pretende na cultura japonesa, onde o objecto só existe na materialidade como forma de trazer à tona os importantes e complexos mundos invisíveis.

O invisível afecta inúmeros domínios culturais, desde a comunicação digital e imagens operativas, aos movimentos de activismo social, questões de identidade, origem, género e classe social. A análise crítica e teórica da invisibilidade é amplamente representada na obra de Grønstad e Vågnes²⁷, um estudo sistematizado que identifica a importância da mesma na cultura visual. Para os autores referidos, invisibilidade significa ausência de visibilidade, mas essa ausência está associada à experiência e não ao objecto, determinando assim que a invisibilidade é uma questão relacional, sendo que “o visível produz o invisível, no sentido em que para algo ser opticamente discernível para nós num dado quadro temporal, outro algo terá que retroceder da observabilidade.” (Grønstad e Vågnes, 2019, p. 2). Grønstad e Vågnes definem áreas de significância que possibilitam a melhor compreensão dos processos de invisibilidade na cultura em geral e na cultura visual em particular: estética, tecnologia, representação e política.

Assume-se, na presente dissertação, a ideia de que não se consegue perceber o visível sem compreender o invisível e vice-versa, levando-nos a reflectir sobre a forma como a nossa sociedade percorre os trilhos do invisível, num cruzamento entre escolhas de estética, tecnologia, representação e política, aspectos relacionados com a experiência subjectiva e a atribuição de valor. Os autores atrás referidos nomeiam uma série de aspectos relevantes para compreender a invisibilidade na cultura como sejam: “(...) narrativas e linguagens da invisibilidade, invisibilidade e identidade (raça, género, classe), ilegibilidade, o transcendente, as políticas do segredo, a invisibilidade e o digital (meta dados, gestão de

²⁷ Os ensaios na obra *Invisibility in Visual and Material Culture* (2019) contribuem com perspectivas pioneiras e reveladoras sobre o fenómeno da invisibilidade, com abordagens novas e multidisciplinares na intersecção da estética, tecnologia, representação e política. Aqui se reconhece a complexa interacção entre a invisibilidade e seu oposto, a visibilidade, argumentando que uma não pode ser totalmente apreendida sem a outra. Considerando esses emaranhados em diferentes meios, os capítulos revelam que o invisível afeta muitos domínios culturais, desde a comunicação digital e imagens operativas ao activismo de movimentos sociais, bem como às questões de identidade, origem, género e classe. Quer o assunto sejam histórias em quadrinhos, provocações fotográficas, tecnologias de detecção de ondas cerebrais e biométricas, cartas ou um diário cinematográfico, as análises neste livro envolvem crítica e teoricamente o tópico da invisibilidade e, portanto, representam o primeiro estudo académico a identificar sua importância para o campo da cultura visual.

informação, vigilância), invisibilidade em relação ao activismo e movimentos sociais (anónimos), a noção de invisibilidade estratégica, a invisibilidade e a guerra contemporânea, invisibilidade vis-à-vis a “distribuição do sensível” e a questão de quem tem visibilidade e quem é relegado à invisibilidade.” (Grønstad e Vågnes, 2019, p. 3). Abordam estes ângulos através de duas linhas: (1) o potencial epistemológico da relação entre invisibilidade e visibilidade; (2) a possibilidade de existir uma materialidade do invisível. Esta segunda abordagem é essencial na estrutura da elaboração da presente dissertação, no sentido de permitir o conhecimento da relação entre invisível e visível, que mais tarde possibilitará a criação de estratégias para a materialização do que se encontra invisível no MMPM e se pretende trazer à luz da percepção consciente.

No mundo da ficção literária encontramos exemplos amplamente conhecidos da exploração do invisível, como na obra de H. G. Well “*O Homem Invisível*” de 1897, onde o invisível é explorado como uma experiência científica. Já obra de Ralph Ellison, “*Homem invisível*” de 1972, onde o racismo sistémico impõe a não visibilidade, ou invisibilidade, encontramos uma abordagem histórica e social para os processos de invisibilidade reflexivos dos processos e movimentos racistas. Outro exemplo encontra-se na obra de Italo Calvino “*Cidades Invisíveis*” (1972), onde se acentua a invisibilidade através do uso do imaginário, com o qual o autor descreve cidades impossíveis num livro que evoca e desenvolve, ora implícita ora explicitamente, uma discussão sobre a cidade moderna.

Ksenia Fedorova, na sua obra “*Neurointerfaces, Mental Imagery and Sensory Translation in Art and Science in the Digital Age*” (2019, p. 91-110), considera que os mecanismos de visualização utilizados quer pelos cientistas, quer pelos artistas multimédia, traduzem a actividade mental invisível em gráficos de dados, tornando-a visível. A autora explora a forma como as tecnologias biométricas e de captação das ondas cerebrais transformam processos internos invisíveis em formas sensíveis, passíveis de ser captadas pelo sentido da visão, aliando ciência e tecnologia.

Num outro trabalho, que associa óptica e ética (política e activismo de forma secundária), o artista sírio Khaled Barakeh criou “*The untitled images*” (2014), um conjunto de fotografias de adultos em momentos de grande stress emocional, agarrados aos corpos mortos dos seus filhos. No trabalho do fotógrafo, um grande segmento é recortado deixando um espaço vazio nas fotografias, onde estaria o corpo. A estética do vazio ou do recortado representa a visualização do invisível, tornando o mesmo na figura (Asbjørn Grønstad, 2019, p. 111-126).

A óptica de apagar é também uma ética de diminuição e esteticização do sofrimento, fazendo uso do invisível para dar forma a uma percepção consciente²⁸. Esta predileção pela visibilidade diminuída é encontrada noutros autores. Lucy Bowditch (2019, p. 179-200) examina a evasão à imagem forte de muitos teóricos e praticantes de fotografia na viragem para o século XX. Para os especialistas em fotografia – como P. H. Emerson, Frederick Adams, Elizabeth Eastlake, entre outros – a questão não é tirar fotografias “limpas”, mas sim captar a verdadeira subjectividade e imperfeições da visão humana. Lucy Bowditch tem como ponto central a questão – qual é a imagem que melhor possibilita o acto de visão imaginativa ou que género de invisibilidade define um determinado trabalho? Aqui podemos encontrar uma abordagem que assenta nas ideias de Merleau-Ponty sobre o que realmente existe e o que escolhemos ver – numa tensão dialéctica entre a nossa visão e a do outro.

De facto, ao longo do livro *Invisibility in visual and material culture* (Grønstad & Vågnes, 2019), vários autores sugerem que a invisibilidade é uma constante negociação entre identidade e representação, em termos individuais e colectivos. Philip Ball vai mais longe ao afirmar: “[in]visibilidade agora é a descrição comum para grupos e comportamentos que passam despercebidos ou ignorados na sociedade. Como tal, implica uma ausência não apenas de visibilidade, mas de potência, voz, legitimidade.” (Ball, 2015, p. 192). Ser invisível implica ser sistematicamente ignorado. As questões de género e origem debatem-se com esta invisibilidade na representação e legitimidade humanas e políticas – existe um corpo físico visível, mas não é reconhecido, tornando-se assim invisível. Um exemplo disto é a obra *Citizen: An American Lyric* (2014), da poetisa jamaicana Claudia Rankine, uma colecção de experiências da sua vida e da vida de amigos ao redor de interacções onde a origem e o género se tornam visíveis em actos de racismo, comentários, olhares pejorativos, julgamentos, numa reflexão realista sobre mecanismos de visibilidade/invisibilidade.

Numa era global, onde o privado, o íntimo e o invisível são constantemente tornados visíveis através de meios de vigilância cada vez mais tecnologicamente sofisticados e redes sociais

²⁸ Ao falar de estética do sofrimento em fotografia, é essencial referenciar, para mais desenvolvimentos sobre o tema, a importância das reflexões de Susan Sontag (1933-2004) em “Olhando o sofrimento outros” (2004), onde somos convidados a uma reflexão sobre o poder das imagens, e da fotografia em especial, para convocar o nosso afecto, a nossa revolta, a nossa indignação; onde aquilo que vemos deixa de ser desconhecido, aterrorizador e passa a ser uma imagem, passa a ser visível, oferecendo uma certa sensação de controlo sobre a realidade. De relevo ainda a obra de Didi-Huberman (1953-) em “Imagens apesar de tudo” (2012), uma obra que assenta na descoberta de quatro fotografias do processo de extermínio em curso nas câmaras de gás de Auschwitz-Birkenau, que chegaram até nós e da sua interpretação à luz da questão “ver uma imagem pode ajudar-nos a conhecer melhor?”. Com este trabalho escrutinam-se as condições de vida e de morte nos campos de concentração e nas câmaras de gás, as peripécias que rodearam a captura e transmissão destas fotografias, construindo-se uma fenomenologia das mesmas.

que vivem da imagem, não passa despercebida a ironia de aspectos do real e do visível serem relegados de forma mais ou menos consciente para o plano do invisível. A questão torna-se então não o que conseguimos ver, mas o que escolhemos ver. Tudo isto num contexto conjuntural em que olhamos o mundo de forma superficial, rápida e, de certa forma, mecânica, contribuindo ainda mais para a invisibilidade de muitos aspectos e realidades.

Outra vertente interessante da (in)visibilidade na cultura, em particular quando falamos de património, é a questão do “valor” – já antes brevemente referida. Nessa, Roche, coordenadora do grupo de trabalho *Open Method Coordination* da Comissão Europeia (forma de cooperação entre estados membros da União Europeia em diversos domínios políticos) referiu, na Assembleia Geral *online* da E.C.C.O., a 24 de Maio de 2020²⁹, que a invisibilidade é entendida no sentido em que dado elemento cultural ou patrimonial não produz um valor imediato materializável³⁰. No fundo, o que não produz valor – riqueza – é relegado para a invisibilidade. Quando falamos de museus, Bruno Frey e Stephan Meier (2006, p. 401-404) referem a procura social e o valor social. Os autores afirmam que os museus produzem benefícios até para quem não os visita, não se podendo traduzir este valor em receitas – valor económico. Esses benefícios indicam que os museus, enquanto instituições culturais, facultam valor social. Referem cinco tipos de benefícios ou valor: “(1) valor de opção, através do qual as pessoas valorizam a possibilidade de apreciar objectos expostos num museu a dada altura do futuro; (2) valor de existência – as pessoas beneficiam de saber que o museu existe mas não o visitam no presente ou no futuro; (3) valor de legado – as pessoas retiram satisfação do facto de que os seus descendentes e outros membros da comunidade irão apreciar um museu no futuro se assim o desejarem; (4) valor de prestígio – as pessoas retiram utilidade de saber que um museu é apreciado por pessoas de fora da sua comunidade (...); (5) valor educativo – as pessoas estão conscientes que um museu contribui para o seu próprio sentido de cultura ou o de outros e por isso o valorizam.” (Frey e Meier, 2006, p. 403).

Além do valor cultural intrínseco, a existência de um museu numa dada região pode aumentar o valor das propriedades que lhe estão próximas, promover a criação de emprego, dividendos comerciais – especialmente no turismo e restauração existente na sua

²⁹ Link temporariamente disponível através de acesso às actas da Assembleia Geral da E.C.C.O., disponíveis em <http://ecco-eu.org/>.

³⁰ O valor é algo entendido como algo “significativo e importante, para um individuo ou grupo social.” (Viana, 2007, p. 19). Pode ser um objecto, uma acção, uma ideia, uma pessoa, considerada significativa e importante.

proximidade. Estes efeitos colaterais são muitas vezes alavancados pelo poder político para “providenciar razões para gastar dinheiro em museus.” (Frey e Meier, 2006, p. 403). O valor dos museus reside no seu valor cultural e patrimonial *per si* e não como fonte de rendimento económico. O intuito do museu deve ser o de “facultar às gerações presentes e futuras experiências culturais específicas.” (Frey e Meier, 2006, p. 404).

O museu, como instituição cultural de grande relevância na sociedade, existe num espaço e num tempo em que muitos factores nos levam a perceber o visível, acriticamente e sem o completar com o que, por defeito, fica invisível. A selecção do que vemos e valorizamos, mais ou menos racional ou consciente, implica também que perdemos outra parte do real, da história, da memória, dos espaços, das vivências. O ritmo acelerado em que vivemos imprime, já por si, uma visibilidade do imediato, não deixando tempo à leitura do que fica entrelinhas, na fronteira da percepção, nos espaços de transparência e opacidade mentais, culturais, sociais e políticos. Este ritmo implica também uma transformação acelerada do(s) meio(s) onde a informação circula em excesso de velocidade, mal permitindo a sua retenção pelos sentidos. Valores, regras, opiniões, interesses são reciclados e descartados hoje, como nunca foram antes, a uma velocidade vertiginosa. Ver, realmente ver, exige tempo ou requer impacto, para reter e explorar o que se viu. Só com esse tempo se cria espaço mental e crítico para ver o visível e o seu negativo – o invisível. “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” (José Saramago, 1995, p. 9).

3. Olhar os museus

3.1. Definição de Museu e breve contextualização da sua evolução

“O museu envergava um ar outonal, como se fosse feito de nevoeiro petrificado. A estatuária dourada reclinada sobre os pilares protuberantes dava-lhe o único toque de cor. Por todo o lado havia pombos que se pavoneavam, eriçando as penas como se sentissem frio. Os turistas escasseavam. O Museu Britânico estava a regressar ao seu papel de Inverno – refúgio de estudantes e pós-graduados, e de outros vadios e mandriões à procura de um sítio aquecido e confortável.” (Lodge, 1999, p. 41).

Este trecho da obra de David Lodge representa, de certa forma, um exemplo dos papéis que o museu pode ter além daquele legalmente determinado. Invoca a imaginação poética e apresenta-o como um lugar sagrado, de refúgio, conforto e meditação.

Todos os anos desde 1977, o ICOM³¹ organiza o Dia Internacional dos Museus, com o objectivo de chamar a atenção sobre o facto de que “os museus são um importante meio de intercâmbio cultural, enriquecimento de culturas e desenvolvimento de entendimento mútuo, cooperação e paz entre os povos” (ICOM, Dia Internacional dos Museus, 2019). Este evento tem vindo a angariar cada vez mais participantes, contando em 2019 com mais de 37.000 museus oriundos de aproximadamente 158 países e territórios à escala mundial. A forma e função dos museus tem variado ao longo do tempo. A origem da palavra museu vem do grego *mouseion*, que significa templo das musas, divindades femininas, filhas de Zeus e de Mnemósine, a personificação da memória. De acordo com Alexander & Alexander (2008), estas divindades reinavam sobre a poesia, a música, a oratória, a história, a tragédia, a comédia, a dança e a astronomia. Como forma de adoração aos templos das musas, eram oferecidos objectos preciosos e/ou exóticos que podiam ser exibidos ao público mediante o pagamento de uma pequena taxa.

Esta necessidade de colecionar objetos e de os exhibir, por diversos motivos, vem dos museus da Antiguidade, o mais famoso dos quais criado em Alexandria por Ptolomeu Sóter, cerca

³¹ Retirado de <https://icom-portugal.org/2019/12/19/dia-internacional-dos-museus-2020-museus-para-a-igualdade-diversidade-e-inclusao/>, consultado a 17-08-2020.

do século III a.C., contendo estátuas de filósofos, objetos astronômicos e cirúrgicos e um parque zoobotânico, embora a instituição fosse primariamente uma academia de filosofia e, mais tarde, incorporasse a enorme coleção de obras escritas que originou a célebre Biblioteca de Alexandria (Alexander & Alexander, 2008). Desde os Gabinetes de Curiosidades dos séculos XVI e XVII, colecções diversas e assistemáticas de objectos das mais variadas naturezas e procedências desde animais empalhados, fósseis, esqueletos, minerais, aberrações da natureza, objectos exóticos de países estrangeiros, obras de arte, máquinas e inventos, e todo o tipo objectos considerados raros ou excêntricos, até às colecções palacianas de escultura e pintura, muitas foram as colecções que surgiram para usufruto de elites com interesses científicos e artísticos ou somente sedenta de experiências exóticas e de deleite (McAllister, 2005). Lewis (2004) indica que os primeiros museus públicos surgem na europa com um intuito enciclopédico. “O Museu de Ashmolean, criado pela Universidade de Oxford em 1683, é geralmente considerado o primeiro museu estabelecido por um órgão público para o benefício público.” (Lewis, 2004, p. 2). O mesmo autor referencia o Museu Britânico (aberto em 1759, em Londres) e o Louvre (aberto em 1793, em Paris) como as primeiras iniciativas de “democratização” das colecções reais, por parte dos respectivos governos. Ao século XVII e XIX os primeiros museus públicos abrangiam, sobretudo, as temáticas das artes e ciências. Considera-se que o museu nacional deteve um papel importante na “consciencialização e identidade nacional desenvolvida inicialmente na Europa (...)” (Lewis, 2004, p. 3) e que esse aspecto permitiu “(...) reconhecer que os museus eram as instituições apropriadas para a preservação do património histórico de uma nação.” (Lewis, 2004, p. 4).

Os museus foram aumentando e diversificando os acervos e foram sendo necessários novos edifícios para acomodar essas colecções. Começaram a desenvolver-se os primeiros museus especializados. “O conceito de museu enciclopédico da cultura nacional ou mundial diminuiu, durante o século XIX, a favor de cada vez mais museus nacionais de especialização. Isto também se acentuou onde os museus eram vistos como veículos para promover o design industrial e a realização técnica.” (Lewis, 2004, p. 5). Surgem os museus locais, ao ar livre, do trabalho, atravessando uma grande evolução ao longo do século XX ao nível da própria reflexão sobre a sua missão. Conceito, tipologias e relação com a comunidade, chegando nos nossos dias aos museus virtuais. A diversidade é grande, mas afinal, o que é um museu?

De acordo com Cristina Bruno (2007) as primeiras experiências colecionistas foram caracterizadas por uma aceitação passiva por parte da sociedade, inexistência de critérios de aquisição e administrativos científicos e/ou coerentes, condições essas que vigoraram até meados do século XX, após o que se torna por demais evidente a necessidade urgente de uma reformulação conceptual, com uma caracterização científica, e uma definição mais estruturada da sua actuação. Maria Isabel Roque³² afirma que “(...) um museu não é “um” museu: é “aquele” museu e não outro. Cada museu, com um espólio exclusivo, constituído por peças únicas, é uma realidade singular, definida através dessa mesma exclusividade. Devido a esta multiplicidade de circunstâncias individualizadas, o museu, enquanto conceito genérico, revela-se na sua complexidade, difícil de definir, ou de descrever sumariamente.” (Roque, 2017).

Desde a primeira proposta de definição de museu, em 1946, o ICOM redefiniu o conceito numa tentativa de a adequar às realidades de cada época. Durante mais de 30 anos, a definição que serviu de referência aos textos legislativos dos vários países bem como às suas organizações e instituições foi a de 1974: “O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que realiza pesquisas sobre os testemunhos materiais do homem e seu meio, que ele adquire, conserva, investiga, comunica e expõe, com fins de estudo, educação e deleite.” (AAVV, 2013, p. 64).

Em 2007, foi adoptada uma nova definição, aprovada na 22.^a Assembleia Geral do ICOM, em Viena de Áustria³³: “O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente, com fins de educação, estudo e deleite.” (ICOM, 2015). Esta actualização reflete o enquadramento do património imaterial e incorpora a missão e função patrimonial do museu. A Lei Quadro dos Museus Portuguesa (Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto³⁴), define museu conforme as orientações internacionais do ICOM:

“Artigo 3.º – Conceito de museu

³² Retirado do artigo "A (in)definição de museu," in *a.muse.arte*, 2017/09/27, <https://amusearte.hypotheses.org/1955>. Consultado a 18-08-2020.

³³ Consultado a 18-08-2020 em <https://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/>.

³⁴ Retirado a 18-08-2020 de <https://dre.pt/pesquisa/-/search/480516/details/maximized>. Diário da República n.º 195/2004, Série I-A de 2004-08-19; número 47/2004, pp 5379 – 5394.

1 – Museu é uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite:

a) Garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objectivos científicos, educativos e lúdicos; b) Facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade.

2 – Consideram-se museus as instituições, com diferentes designações, que apresentem as características e cumpram as funções museológicas previstas na presente lei para o museu, ainda que o respectivo acervo integre espécies vivas, tanto botânicas como zoológicas, testemunhos resultantes da materialização de ideias, representações de realidades existentes ou virtuais, assim como bens de património cultural imóvel, ambiental e paisagístico.” (Assembleia da República, 2004).

Ambas as definições apresentadas acima, têm em comum os princípios (instituição permanente sem fins lucrativos), as funções (aquisição, conservação, investigação, exposição e comunicação) e os objectivos (conhecimento, pedagogia e prazer). Esta última definição é a que enquadra e baliza a actuação do MMPM. Na sua missão declara-se que “(...) o museu recolhe e expõe peças relacionadas com as atividades inerentes ao uso e ocupação do solo, com os recursos geológicos e com a história da exploração e aproveitamento dos carvões da Bacia do Lena. (...) Assume-se como um museu pluridisciplinar tendo como missão investigar, preservar e divulgar a herança natural e histórico-cultural do território concelhio, passado e presente, nas suas diferentes expressões, com objetivos científicos, culturais e lúdicos que contribuam para um melhor conhecimento e valorização da identidade e das singularidades do património do concelho de Porto de Mós.” (Câmara Municipal de Porto de Mós, 2019).

Em 2016, na conferência trienal do ICOM, realizada em Milão, foi criado o Comité sobre a Definição de Museu, Perspectivas e Possibilidades (MDPP, 2017-2019), para estudar e apresentar uma nova definição de Museu³⁵. O objetivo deste comité era “oferecer uma perspectiva crítica sobre a atual definição e apresentar uma definição com abrangência internacional” (Ribeiro, 2019). Em 2019, este comité apresentou uma definição de museu para ser submetida a votação:

³⁵ Consultado a 21-08-2020 em <https://icom-portugal.org/2019/09/10/sobre-a-proposta-da-nova-definicao-de-museu/>

“Os Museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifónicos, orientados para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros. Reconhecendo e lidando com os conflitos e desafios do presente, detêm, em nome da sociedade, a custódia de artefactos e espécimes, por ela preservam memórias diversas para as gerações futuras, garantindo a igualdade de direitos e de acesso ao património a todas as pessoas. Os museus não têm fins lucrativos. São participativos e transparentes; trabalham em parceria activa com e para comunidades diversas na recolha, conservação, investigação, interpretação, exposição e aprofundamento dos vários entendimentos do mundo, com o objectivo de contribuir para a dignidade humana e para a justiça social, a igualdade global e o bem-estar planetário.” (Ribeiro, 2019).

Esta nova proposta foi a votos na 25ª Conferência Geral do ICOM, realizada em Setembro de 2019, em Quioto no Japão, mas não foi aprovada, tendo sido adiada nova discussão sobre o assunto, visto ser um tema fracturante com profundas implicações na política museológica internacional. O ICOM Portugal não se reviu nesta definição. As razões que justificam esta não aprovação estão relacionadas com o processo de recolha de definições e com a argumentação de que, apesar de plenamente democrático, o Comité não teria consultado os comités nacionais e internacionais, nomeadamente o ICOFOM (de formação em museologia), após chegar a uma definição final. Mas mais determinante que o anteriormente exposto, a definição foi entendida pelo ICOM Portugal como “mais uma Visão do que uma definição.” (Ribeiro, 2019)³⁶. A identidade institucional do museu parece estar em crise.

“(…) as reflexões em torno da redefinição do conceito de museu, a reorientação da sua missão e finalidades, a renegociação das suas relações com os públicos e utilizadores, bem como os debates sobre o seu lugar numa sociedade global, pós-industrial e pós-colonial, cosmopolita e urbana, propiciaram a introdução de novas

³⁶ Esta divergência de opiniões deu lugar a um apelo do ICOM Europa para que a definição fosse adiada, depois de devidamente trabalhada com os vários comités da organização e outros Comités Internacionais, como: CECA (Educação e Ação Cultural); DEMHIST (Museus Residências Históricas); UMAC (Museus e Coleções Universitárias); ICMAH (Museus com coleções de Arqueologia e História); ICOFOM (Museologia); ICOMON (Museus do Dinheiro e Bancos); e ICTOP (Formação). Neste momento, o ICOM atravessa uma fase complicada. Com a demissão da Presidente Suay Aksoy; de Léontine Meijer-van Mensch, representante do Conselho Executivo no Comité permanente do ICOM para a definição de museu, perspectivas e potencialidades (MDPP2); a presidente do MDPP2, Jette Sandahl e cinco dos seus membros - George Abungu, Afsin Altayli, Margaret Anderson, Luc Eekhout e Rick West; e dois dias depois da demissão da presidente demitiu-se ainda do Conselho Executivo Hilda Abreu de Utermohlen. Face a esta situação, “acentuada pelo período de pandemia cujo impacto no universo dos museus é já bastante preocupante, o Conselho Executivo informa que está em curso uma auto-avaliação sobre os processos decisórios e os métodos de trabalho, e um debate interno para resolução dos problemas.” (ICOM D. d., 2020). Fica assim adiado novo desenvolvimento sobre a redefinição do conceito de Museu. Consultado a 21-08-2020 em <https://icom-portugal.org/2020/06/29/sobre-a-demissao-da-presidente-do-icom-e-a-eleicao-do-novo-comite-executivo//>

variações na temática dos museus, em particular no que diz respeito à natureza das colecções, às modalidades de representação cultural, ao papel dos públicos e visitantes, bem como à sua própria identidade institucional (...).” (Anico, 2006, p. 94).

Nas últimas décadas os museus atravessaram desafios com implicações nas suas funções tradicionais. Três dos mais relevantes foram, segundo Shelton (2011) as exigências de democratização, com a inclusão de outras interpretações culturais e a repatriação de partes de colecções; a responsabilização dos museus pela conservação, preservação e disseminação da cultura imaterial; e desafios com o rápido desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação, implicando que os museus necessitam de ter presença virtual, além da material. Nesta nova abordagem, Shelton (2011) afirma que existe uma passagem da concepção de museu de uma manifestação de uma longa linha de instituições assentes em colecções, para uma parte de complexos expositivos específicos inseridos em determinadas áreas geográficas e períodos históricos. Ao invés de reduzir as colecções a tipologias específicas, torna-se mais importante olhar criticamente a forma como as colecções foram utilizadas na construção de identidades pessoais e sociais. O museu já não detém o monopólio sobre o significado das culturas materiais que institucionalizam, sendo que os objectos assumem significados diferentes de acordo com o seu posicionamento nas instituições e das estratégias expositivas das mesmas. As novas expectativas em relação aos museus e as suas implicações “criaram rupturas na museologia operacional que exige uma nova resposta da disciplina que desmistifique e assista no reaproveitamento das suas potencialidades criativas.” (Shelton, 2011, p. 39). Compreendemos que, como instituição cultural, indissociável das sociedades que o constituem, o museu tem estado e estará sempre em constante transformação, a par e passo das sociedades humanas que o criam e dele usufruem.

Em Novembro de 2020 foi divulgado o Relatório Final do Grupo de Projecto Museus no Futuro, resultante da resolução do Conselho de Ministros nº35/2019, de 18 de Fevereiro, com o objectivo de conceber e propor instrumentos de implementação de modelos de gestão para os museus e monumentos portugueses, baseado em pesquisa e reflexão de gestão de instituições e colecções, redes e parcerias, transformação digital e públicos e mediação. Do documento surgem recomendações que enquadram a redefinição das prioridades das funções dos museus na actualidade. Este tema será abordado mais profundamente nos capítulos 6, 7

e 8 desta dissertação, por estar intrinsecamente ligado com a questão dos processos de invisibilidade dos museus e estratégias para trabalhar os museus do futuro.

3.2. Importância de Museu Local

Em muitos museus regionais e locais permanece, ainda hoje, a ideia de uma instituição enciclopédica. Essa situação deve-se em muito ao facto de que, a partir de meados do século XIX, foram criados museus de carácter local e ou municipal a partir de colecções de benfeitores e sociedades privadas. Este é também o caso do MMPM, criado pela preservação e recolha de um indivíduo em particular, Francisco Furriel, assunto que será aprofundado em capítulo posterior. Em Inglaterra, por exemplo, os museus municipais eram vistos como meios de facultar instrução e entretenimento a uma população urbanizada crescente, e desenvolveram-se como meios de promover reformas para superar problemas sociais resultantes da industrialização. “Onde estes eram estabelecidos, num porto ou noutro centro de comércio internacional, o acervo muitas vezes, reflectia a natureza geral do local. Estes museus locais e regionais também tiveram um papel importante na promoção do orgulho cívico.” (Lewis, 2004, p. 5).

De acordo com Dóris Santos (2005) a maioria dos museus criados em Portugal desde finais do século XIX dava especial relevo à arqueologia. Foi sobretudo com o desenvolvimento do trabalho de Leite Vasconcelos³⁷ que a museologia de cariz local e regional foi impulsionada no nosso país. A sua abordagem teórica pluridisciplinar de museu regional advogava a existência de quatro secções que abrangiam cada região: arqueologia, etnografia, antropologia e história natural. Afastava-se, assim, da ideia de museu local unicamente arqueológico. Ainda assim, no início do século XX, “(...) a maioria dos museus situava-se na capital, à excepção do Museu Portuense e daqueles núcleos de colecções arqueológicas, disseminados por alguns municípios.” (Santos, 2005, p. 21).

De acordo com Santos e Lima (2013), a Administração Local manteve, em 2009, a preponderância na tutela dos museus, representando nesse ano quase metade do sector, sendo que o sector público reforçou o seu peso no panorama museológico, embora de forma não muito significativa (de 62% em 2000 para 65% em 2009). O autor informa ainda que,

³⁷ José Leite de Vasconcelos Cardoso Pereira de Melo, nascido em Ucanha em Julho de 1858, falecido em Lisboa em Maio de 1941. Foi um linguísta, filólogo, arqueólogo e etnógrafo português. Fundador e primeiro diretor do actual Museu Nacional de Arqueologia – inicialmente denominado Museu Etnográfico Português - constitui um dos principais vultos da Cultura Portuguesa dos séculos XIX e XX.

relativamente à tipologia, os Museus de Arte ultrapassaram os de Etnografia e de Antropologia e tornaram-se o tipo mais representado, seguido de três outros – Mistos e Pluridisciplinares, Especializados e de História – todos situados acima da fasquia dos 10%. A distribuição regional dos museus no território denota a concentração de museus nas regiões a Norte de Lisboa – região Centro – e na faixa litoral. Isto não significa a inexistência de museus no interior, só o seu considerável menor número.

Os museus locais têm tido um papel importante na preservação da cultura local através da recolha, estudo e exibição de documentos e objectos que permitem que, independentemente do que aconteça no futuro, as referências, vivências, testemunhos e produções de dado momento e espaço cultural não ficarão perdidos para sempre. Estes museus permitem ainda a partilha intercultural de conhecimento. Além da preservação da cultura local, o museu local está intrinsecamente associado à construção da identidade e memória da comunidade, entendida num todo ou considerando áreas e actividades específicas da mesma, representativas da história ou identidade local. Tornam-se, assim, “um objecto de estudo que articula dinâmicas de homogeneização e heterogeneização cultural, oferecendo enormes potencialidades na análise de problemáticas relacionadas com a configuração dos patrimónios locais num mundo globalizado.” (Anico, 2006). Estes museus tendem a documentar o quotidiano, os seus rituais, religião, gastronomia, arte, música, tecnologia e toda uma variedade de facetas que atribuem elementos de unicidade a cada cultura local. São também uma forma de partilha de conhecimento das culturas locais, conhecimento esse que pode permitir ampliar os referenciais culturais da população mais alargada ao atribuir valor e respeito por formas pluriculturais no seio da mesma sociedade. O MMPM, criado a 29 de Junho de 1989, numa colaboração entre a Câmara Municipal e Francisco Furriel (detentor da maior parte da colecção inicial que constitui a colecção do museu), com o intuito de preservar o património material local, tem apresentado ao longo dos anos várias exposições com cariz etnográfico, arqueológico, geológico e outros, como exemplificado na brochura (Anexo A).

Os museus locais podem ainda apresentar perspectivas diferentes da história, relacionadas com experiências locais de acontecimentos mais globais. Uma situação representativa deste pressuposto encontra-se no MMPM que, em 2018, apresentou uma exposição sobre os combatentes portomosenses na I Guerra Mundial. Os relatos e objectos apresentam a experiência local de um evento mais abrangente e aproximam essa realidade mundial e mais distanciada, evocando memórias pessoais que convidam à partilha comunitária de

testemunhos e afectividade: “Nesta recordação de paz lembramos também os homens que, mesmo albergando essa carga de dor física e psicológica, voltaram à nossa terra e continuaram a sua vida, marcando a identidade e a história do nosso município.” (Vala, 2018, p. 7). Ver (Anexo B).

As exposições exibidas nos museus locais podem conectar indivíduos não só oriundos de contextos culturais diversos, como indivíduos da mesma cultura que encontram aqui significados que os unem e enraízam, podendo mesmo referenciar-lhes uma rede de apoio enquanto grupo. Num contexto generalizado de mudança, os museus locais permitem a “valorização de referentes culturais do passado, considerados ameaçados pelas transformações operadas na contemporaneidade.” (Anico, 2006). Se, por um lado, nos últimos anos temos vindo a assistir a tentativas de activação de patrimónios em meio rural e urbano, como estratégias de desenvolvimento maioritariamente associadas ao turismo – visto como uma solução económica utilizando o património para promover as condições de vida de populações locais; por outro lado, tal como a cidade, a vila ou a aldeia, o museu acaba por ser um espaço de encontro(s) entre “(...) história, território e sua personalidade (...)” (Guerrero, 2011, p. 145). O museu local deve permitir a “colocação de perguntas e estar aberto a respostas variadas e divergentes, reconstruindo em vez de construir.” (Guerrero, 2011, p. 145). Somente neste diálogo pode o museu local estar conectado e interligado com a comunidade que pretende representar; é esta relação que lhe permite transformar-se e evoluir, numa relação simbiótica com a comunidade.

Se entendermos os museus locais como uma parte de um enquadramento mais amplo – social, político e económico – não o podemos segregar de outras instituições e organizações culturais e patrimoniais. De facto, “Já não é possível distinguir entre museus locais, regionais e nacionais. Independentemente da natureza do Estado e da sua relação com as políticas regionais dentro dele, ou das suas conexões com Estados vizinhos, existem agora várias redes que ligam os museus e outras agências tornando-os mais próximos do que nunca. O estudo dos museus deve, portanto, distinguir entre campos diferentes que, dependendo da proximidade geográfica, integrações políticas ou posições partilhadas sobre assuntos, será marcado por variações na intensidade de suas interações e influências.” (Shelton, 2011, p. 37). Podemos ainda acrescentar que, de acordo com Shelton (2011), os museus locais estão a transformar-se, criando relações com outras instituições de acordo com associações diversas, como as áreas das colecções, as relações históricas entre regiões, as relações administrativas entre instituições, as concepções partilhadas de património e as relações de

carácter exterior (como relações entre patrocinadores privados, comités de consultoria externos) e relações geradas pela própria opinião pública. Esta situação vem sendo verificada como, por exemplo, através da sua integração na Rede Cultura 2027³⁸, enquadramento que denota outra tendência na transformação dos museus locais: “(...) a relação entre conceitos de património regionais e nacionais e a sua interacção com a política cultural e outros sistemas de património de outros locais da comunidade europeia.” (Shelton, 2011, p. 37-38). Os museus locais saem assim de áreas de interacção geograficamente circunscritas, tendo-se vindo a desenvolver, no contexto da globalização, redes política e economicamente extraterritoriais, lado a lado com organizações interterritoriais. O crescimento rápido das redes sociais virtuais ou *online* implica também o aumento da conectividade, mais comunicação e colaboração entre instituições:

“Já não é adequado definir museu somente através da sua planta física e das exposições de espaço real, programas e projectos de investigação. Mais do que em alguma altura da sua existência, os museus actuam como pontos nodais ou *hubs*³⁹, dentro de redes internacionais, nacionais e regionais em expansão.” (Shelton, 2011, p. 38).

A conectividade em rede virtual e física implica uma proximidade, mas amplia a escala local para uma relação regional e até internacional que liga museus e comunidades, recursos económicos e políticos, permitindo um maior acesso a colecções e arquivos. No entanto, estes processos acarretam novos riscos, como a difusão da autoridade institucional que “abre a possibilidade da manipulação das políticas através de redes de *lobbying* entre grupos dentro e fora dos museus” (Shelton, 2011 p. 38). Encontramos o desafio de desenvolver ferramentas e estratégias que permitam aos museus compreender estas novas forças e saber como funcionar de forma crítica dentro delas. Esta “dança” não é só da actualidade. Desde os seus primórdios que o museu, enquanto organização de dada comunidade ou sociedade, está envolvido numa teia de tensões e pressões, de constructos sociais, ideológicos, políticos e económicos, onde se torna difícil estabelecer uma linha bem definida entre o que a comunidade considera património e o que é convertido em património com fins de

³⁸ A Rede Cultura 2027 é um projeto pioneiro ao nível das comunidades intermunicipais, que pretende fomentar a criação de uma rede de cidades e vilas que vão cooperar no domínio das artes, da cultura e do conhecimento. É composta por 26 municípios que compõem as Comunidades Intermunicipais (CIM) da região de Leiria e da região Oeste e da CIM do Médio Tejo, integrando os agentes e associações culturais de cada município. Trata-se de uma ligação municipal sem precedentes no nosso País, que pretende consubstanciar uma candidatura de Leiria a Capital Europeia da Cultura (em 2027). Informação retirada de: <https://www.redecultura2027.pt/pt>, a 26-08-2020.

³⁹ Pontos centrais.

propaganda. Será que é possível distinguir, visto o património ser, ele próprio, uma construção social? E o que dizer do seu papel na construção da identidade e representatividade? Estas questões não têm resposta única, nem fácil, e a mesma é tão mutável quanto a área de investigação, os conceitos e pressupostos basilares apresentados e tudo o mais que esteja implicado pelo facto de ser uma instituição cultural.

4. O museu pode ser invisível? Não... e sim

“O efeito museu (...) é uma forma de ver. E ao invés de tentar superá-la, podemos tentar trabalhar com ela.” (Alpers, 1991, p. 27).

Vivemos num mundo onde impera a cultura visual. De acordo com Birgit Meyer (2015) esta envolve um conjunto de artefactos visuais como edifícios, pinturas, posters, fotografias, filmes e vídeos, de produtores e espectadores, de práticas de figuração e imaginação, modos e graus de envolvimento sensorial e regimes visuais que governam práticas expositivas, de revelação e ocultação. A forma como vemos é culturalmente transmitida e sancionada, sendo que as representações visuais são “(...) experienciadas como o real.” (Meyer, 2015, p. 341). Esta premissa define então o que é visível e invisível num dado contexto.

No campo da cultura e suas representações, o museu definiu-se como instituição basilar. O chamado “efeito museu”, conforme definido por Alpers (1991), detém o potencial de apresentar representações culturais como legitimadas, independentemente dos objectos das suas colecções. “O modo de instalação, as mensagens subtis transmitidas pelo design, organização e montagem, podem ajudar ou impedir a apreciação e compreensão do interesse visual, cultural social e político, dos objectos e histórias expostos nos museus.” (Karp, 1991, p. 13-14). Porquê este poder dos museus? De onde vem esta legitimação? Numa dinâmica dualística, a instituição é vista como moralmente neutra, e como tal, essa suposta neutralidade dá-lhe poder legitimador. No entanto, e de acordo com Karp (2015), é essa mesma alegada neutralidade a qualidade que permite que a instituição seja também “um instrumento de poder bem como de educação e experiência” (Karp, 1991, p. 14). O mesmo autor esclarece, no entanto, que essa neutralidade é uma ilusão, sendo os curadores ou criadores das exposições os agentes mais poderosos na construção das narrativas identitárias, não sendo eles próprios isentos de pressões manipulativas exteriores, quer sociais, quer económicas ou políticas. Estas forças, em constante negociação, determinam muito do que é visível e invisível nos museus. O desafio está em “providenciar dentro das exposições, contextos e recursos que permitam ao público seleccionar e reorganizar o seu conhecimento.” (Karp, 1991, p. 22-23).

Neste discurso está explícito que os museus são espaços de múltiplas narrativas e interpretações, com os objectos e as colecções como base de validação das mesmas, e que devemos atentar criticamente nestas representações e construcções identitárias. Ao delinear determinada narrativa ou perspectivar objectos e conhecimento a partir de um determinado ângulo, perde-se os espectros opostos das narrativas, interpretação e referencial identitário para a invisibilidade. O museu deve permitir novos campos de interpretação das suas colecções, por forma a minorar os processos de invisibilidade.

Os museus incorrem, no entanto, em diversos tipos de invisibilidade, não só referentes a objectos, representações ou colecções. No fundo, tudo o que é visível pressupõe inevitavelmente o invisível. Ao colocarmos a questão: Pode um museu ser invisível? A resposta será paradoxal: Não... e sim. Um museu não pode ser invisível porque tem materialidade, logo é visível ao sentido da visão; no entanto, se tiver aspectos ou elementos constituintes que não sejam perceptíveis aos públicos, então também pode ser invisível. Podemos olhar e não ver, considerando que este ver implica curiosidade, percepção, memória, pensamento reflexivo e criativo.

Simon (2017) reflecte sobre esta ideia ao descrever que gere um museu no centro de uma localidade movimentada, anunciado com bandeiras e um grande sinal, tem boa comunicação na imprensa e milhares de entusiastas locais; mas, no entanto, o museu é invisível para outras tantas pessoas que por ele passam todos os dias e muitas vezes ouve mesmo dizer “nunca me apercebi o que estava aqui!”. Esta situação reflete um pouco a pergunta de partida em relação ao MMPM. No caso de Simon (2017), a conclusão a que chega é que as pessoas para quem o museu é relevante vêm-no, mas a maior parte das pessoas não, o que leva à ideia de: “Quando as ofertas das nossas instituições são demasiado opacas, ou necessitam de demasiado esforço para a elas se aceder, tornam-se irrelevantes.”⁴⁰ (Simon, 2017). A mesma autora acrescenta que se os edifícios não forem relevantes para a sua experiência individual, as pessoas filtram-nos da sua mente – ainda que os vejam com o sentido da visão. O que acontece é que, por forma a sobreviver num mundo com excesso de informação sensorial, os seres humanos necessitam desse filtro, uma versão da atitude *blase*⁴¹. Silveira e Paulitsch (2017), ao falarem da (in)visibilidade do património histórico e cultural no município do Rio Grande, no Brasil, confluem com esta linha de pensamento.

⁴⁰ Citação retirada de <http://www.artofrelevance.org/>, a 28-08-2020.

⁴¹ Uma atitude que demonstra apatia, indiferença ou tédio em relação àquilo que o rodeia.

“Em um mundo completamente automatizado, no qual as relações se processam de forma sistemática e mecânica, o olhar do sujeito em relação ao espaço em que ocupa e o circunda reflete um aceleramento da percepção e, sobretudo, um olhar superficial. Este (...) conduz o sujeito a um olhar técnico, inibindo-o de perceber os diferentes espaços da cidade como espaços históricos, sociais e culturais. (...) Este olhar subjetivo e superficial é fruto de uma sociedade que vive em meio a uma realidade automatizada, tecnológica e mecânica que o inibe de perceber estes espaços como espaços de potencialidades, como templos nos quais residem a história e a memória da cidade.” (Silveira e Paulitsch, 2017, p. 253).

Este olhar, associado a uma lógica do obsoleto, devido à rápida transformação dos espaços urbanos, condiciona os sentimentos de pertença necessários para a experiência pessoal tornar os espaços e instituições relevantes para o indivíduo. Silveira e Paulitsch (2017) vão ainda mais longe, afirmando que a ausência de políticas culturais que fomentem essa aproximação e valorização entre comunidade e património acentuam esses processos de (in)visibilidade. Outro aspecto interessante levantado por estes autores e também identificado por Simon (2017) é a inexistência de identificação entre o indivíduo e o património, sendo “(...) uma de suas causas, o distanciamento espacial e temporal entre o património e as dimensões da vida quotidiana do indivíduo.” (Silveira e Paulitsch, 2017, p. 255). Encontramos aqui um espaço para a importância da mediação cultural na criação de narrativas colaborativas entre mediador, ou instituição e indivíduo ou comunidade. Para contrariar este olhar que não vê, podemos incentivar o olhar do *flâneur*⁴², que permite explorar os pormenores senciões dos espaços, edifícios, objectos e indivíduos. Mas existem outras respostas. Vamos explorar alguns exemplos onde encontramos aspectos ou formas de invisibilidade em museus para tornar a ideia mais... visível.

Consideremos primeiro o Museu de Tipitz, na Dinamarca⁴³. À primeira vista é uma duna, mas um olhar mais atento (curioso, reflexivo) desvenda um "museu invisível" de 2800 m², como meio de transformar e expandir um bunker alemão da II Guerra Mundial num complexo cultural inovador, com quatro exposições permanentes e uma temporária. O projecto arquitectónico arrojado do atelier BIG (terminado em 2017), explora a relação da

⁴² Do substantivo francês *flâneur*, significa "errante", "vadio", "caminhante" ou "observador". *Flânerie* é o acto de passear, termo utilizado pelo poeta francês Charles Baudelaire no seu ensaio “The Painter of Modern Life” (1863) Consultado em <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/flaneur> a 15-11-2020.

⁴³ Consultado em <https://vardemuseumne.dk/en/museum/tirpitz-en/>, a 28-08-2020.

invisibilidade do bunker com a intervenção na paisagem, tornando a invisibilidade o estandarte do museu oferecendo-lhe assim visibilidade:

“Debaixo da sua superfície, a costa oeste da Dinamarca esconde uma abundância de histórias emocionantes. Mas você não pode vê-las a olho nu. Junte-se a nós sob a areia e descubra as inúmeras histórias ocultas sobre a costa oeste: contos de navios naufragados, contrabandistas perigosos e amor proibido.” (Vardemuseerne, s.d.)⁴⁴.

A frase de apresentação explora exactamente o facto de o espaço do museu ser maioritariamente invisível na paisagem. O *website* só tem uma imagem parcial do edifício visto do exterior, acentuando esse aproveitamento da aura de mistério que lhe é atribuída pela invisibilidade e que funciona como polo de atracção. Mesmo as pessoas com pouco interesse na temática da II Guerra Mundial poderão sentir o apelo e curiosidade de descobrir o museu (ver Anexo C).

O Tirpitz criou desta forma uma estratégia de mediatização do museu, atribuindo-lhe uma posição de destaque na paisagem, revelando notáveis potencialidades para o impulsionamento e a requalificação de zonas eventualmente degradadas, periféricas ou parcialmente invisíveis. Esta abordagem enquadra uma tendência actual focada na progressiva abertura estrutural e programática das instituições museológicas, que promove uma aproximação ao conceito de centro cultural, com implicações na concepção arquitectónica, “(...) implicações essas que podem ser visíveis, não tanto ao nível da organização espacial do edifício, mas sobretudo na sua concretização formal, muitas vezes condicionada pelo intuito de criar uma imagem emblemática, capaz de se converter num verdadeiro ícone urbano.” (Barranha, 2007, p.4)

Já dentro da instituição museu, a invisibilidade prende-se também com a representatividade. Quando “representamos” determinado segmento da cultura ou da comunidade, correspondendo a uma selecção mais ou menos consciente, outro(s) segmentos ficam por representar, tornando-se invisíveis. Essa representatividade não tem só a ver com as colecções, mas com a forma como são criadas e interpretadas as narrativas expositivas em relação às mesmas e o que se resolve abordar e problematizar a partir das colecções existentes.

⁴⁴ Retirado de: <https://vardemuseerne.dk/en/museum/tirpitz-en/>, a 28-08-2020.

Ao pensar o objecto, o elemento mais imediatamente visível da exposição, devemos considerar que este é separado do seu uso quotidiano original ao ser integrado numa colecção. É descontextualizado do seu uso original como artefacto, mercadoria, símbolo ou arte e torna-se sobretudo um objecto de curiosidade ou desejo em favor da construção de novas narrativas, em relação com outros objectos. Esta exibição do objecto fora do seu contexto, frequentemente no interior de vitrinas, legitima o sistema social que a cria sacralizando de certa forma os objectos. De acordo com Fernando Estévez, há uma ideia de que “(...) os museus albergam formas materiais das memórias colectivas e que estas proporcionam um registo objectivo onde se materializam as identidades de determinadas comunidades, sejam mundiais, nacionais ou locais.” (Estévez, 2011, p. 46). Ao seleccionar estes objectos e as suas narrativas, as vitrinas dos museus projectam determinadas memórias que criam afectos, mas encontram-se cheias de “presenças ausentes” (Estévez, 2011, p. 47). Somos obrigados a considerar o que fica por expor ou narrar?

Dado que tudo num museu está sob a pressão de ser visto, recentemente “(...) pessoas ou grupos, nações e mesmo cidades, sentiram que serem representados num museu era ser reconhecido como uma cultura, o que levantou questões sobre como o fazer correctamente.” (Alpers, 1991, p. 30). Este aspecto levanta ainda outra questão: o que é “correctamente”? A mesma autora sugere que parte do problema ficaria resolvida ao transformar o papel educativo do museu. “Talvez mais atenção pudesse ser dada às possibilidades educacionais da colocação dos objectos em detrimento de comunicar ideias sobre os mesmos.” (Alpers, 1991, p. 31). Alpers afirma que os museus oferecem um espaço onde podemos ver e esse exercício de ver é o que o museu deve encorajar. Mais uma vez fica a questão: quando vemos um espectro, outro fica por ver.

De acordo com Baxandall (1991), não existe exposição sem construção e, logo, sem alguma forma de apropriação. Essa apropriação decide o que se deixa ver, deixando de parte o que se torna invisível, e está embebida em versões de valor, políticas, ideologias e visões ou propósitos socioculturais. Para solucionar a questão o autor propõe “(...) sair do sentido de exposição como algo que representa uma cultura humana. Ao invés de uma entidade estática representar outra, prefiro, como mais produtivo, a noção de exposição em que estão independentemente em jogo, pelo menos, três termos distintos – quem faz os objectos, os exibidores dos objectos feitos e o público da exposição dos objectos feitos.” (Baxandall, 1991, p. 36). Neste modelo, duas questões são essenciais – todos os três termos estão activamente envolvidos na exposição e cada um tem uma visão, acção e papel activamente

diferentes. Outra ideia interessante de Baxandall (1991) é que os objectos ou artefactos criados originalmente para ser vistos são os que causam menos erros de compreensão ou leitura, pois são construídos para ser expostos, normalmente pelas suas qualidades ou interesse visual. “O público pode trazer conceitos e padrões impróprios à sua examinação (e isso é algo sobre o qual o expositor pode fazer qualquer coisa) mas a curiosidade visual por si mesma não será imprópria.” (Baxandall, 1991, p. 39-40). Para combater uma visão unifocal, Baxandall (1991) refere que pode ser interessante colocar na mesma exposição objectos transculturais, permitindo ao público entender a existência de vários sistemas culturais e relativizando os seus próprios conceitos e valores. De facto, esta perspectiva pode ser muito relevante por possibilitar acções que vão criando espaço para a visibilidade, ou melhor, criando visibilidade entre os espaços.

Um exemplo de abordagem para criar visibilidade no espaço do museu foi visto através do *workshop* “A Invisibilidade” pelo colectivo FACA, realizado em Março de 2020 no Museu Berardo⁴⁵, que reflectiu e promoveu a reflexão da invisibilidade do género (ver Anexo D). Nele se abordou a percepção que as mulheres artistas têm sobre o seu corpo, do discurso que associam ao mesmo e de como são vistas pelos outros – numa relação complexa entre sexo, corpo e género. “Cada vez mais se defende que o género é fluido, sugerindo que não é fixado pela biologia, mas varia de acordo com preferências culturais e individuais. As artistas de que vamos falar neste workshop tornam visível qualquer coisa que antes estava oculta: o mundo queer de Nan Goldin ou os autorretratos quase artificiais de Cindy Sherman. Quando uma parte do mundo se mostra pela primeira vez, abrem-se novas possibilidades de pensamento, que nos fazem imaginar outros cenários para as nossas próprias vidas.” (FACA, 2020).

Utiliza-se assim um projecto de curadoria que questiona as narrativas da cultura visual, num espaço de cidadania activa, trazendo à visibilidade temas que, pelo seu carácter minoritário e ainda tabu, costuma estar num plano invisível, tal como o feminismo, o colonialismo, o racismo, as comunidades LGBTQI+⁴⁶ e a não-normatividade em geral.

⁴⁵ Esta actividade foi realizada no âmbito da exposição “Constelações II: uma coreografia de gestos mínimos”, que decorre no Museu Berardo entre Outubro de 2019 e Setembro de 2020. Informação pode ser consultada em <https://pt.museuberardo.pt/exposicoes/constelacoes-ii-uma-coreografia-de-gestos-minimos> e <https://pt.museuberardo.pt/educacao/atividades/workshop-invisibilidade>. Foi consultada a 01-09-2020.

⁴⁶ Para entender a sigla LGBTQI+, é importante saber que parte dela – LGB se refere à orientação sexual da pessoa; e a outra parte - TQI+, diz respeito a identidade de género, ou seja, como a pessoa se identifica, vai além do género feminino ou masculino. Siglas: L – lésbica; G - gay; B – bissexual; T - transgéneros (travestis ou transexuais); Q – *queer*; I – intersexual; + - engloba o “A” de assexualidade e o “P” de pansexualidade; o

A invisibilidade nos museus também está, muitas vezes, associada a questões de valor. Neste sentido, o valor do objecto exposto torna-se diferente do seu valor de uso, pois a criação da colecção da instituição museu e a preservação da cultura através dos objectos ou artefactos cria uma cultura de fetichismo e idolatria, atribuindo um valor de tesouro a objectos de uso comum, pelo que “(...) os coleccionadores e curadores são igualmente forçados a agir como se guardassem tesouros (...)” (Pomian,1994, p. 161). Esta atribuição de valor tende a extinguir representações e objectos que, pelas suas características estéticas ou associações ideológicas, históricas, sociais, políticas e atribuição de importância, estejam aquém de assumir o desejado “valor” que as coloca na linha da frente das colecções. Dá-se o paradoxo de que mesmo os objectos de uso quotidiano “que são, temporária ou permanentemente colocados fora do circuito económico, detêm mesmo assim a protecção especial normalmente reservada a objectos preciosos.” (Pomian,1994, p. 162). São objectos preciosos que não têm valor de uso, mas de troca, por constituírem o foco do fetichismo colecionista – um valor transformado pela apropriação através da instituição museu. Esta forma de valor é o prestígio atribuído ao objecto por este estar incluído numa colecção de um museu.

Mas este valor também é influenciado pela pressão da visão (visibilidade/invisibilidade) que existe no museu e suas colecções, na percepção que existe dos objectos expostos. Mas não só, se pensarmos que essa oposição entre visível e invisível pode manifestar-se de diversas formas. Segundo Pomian, “O invisível é espacialmente distante, não só além do horizonte como muito acima ou muito abaixo. É também temporalmente distante, ou no passado ou no futuro. Além disso, está além de todos os espaços físicos e todas as expansões, ou num espaço estruturado de forma totalmente diferente. Está situado num tempo só seu, ou fora de qualquer tempo passado, na própria eternidade. Pode ter, por vezes, um corpo ou materialidade fora da dos elementos do mundo visível e; ser, por vezes, um tipo de antimatéria pura.” (Pomian,1994, p. 173). Esta visão, que poderíamos considerar algo poética, do mundo invisível, deixa espaço para a reflexão crítica do papel do museu como mediador destes dois níveis de comunicação sensorial e extrassensorial.

A partir do exemplo do Museu Britânico, Maria Isabel Roque (2018) fala-nos de uma peça do Banksy de 2005, que revela o quão frágil é não só a fronteira entre visível e invisível,

A ainda pode incluir os “Aliados” ou pessoas que simpatizam com a causa da comunidade; outro “A” também se refere a pessoas “Andrógenas”. Consultado em: <https://portal.to.gov.br/noticia/2020/6/17/seciju-explica-o-que-significa-cada-letra-da-sigla-lgbtqi-e-alguns-outros-termos-usados-na-luta-por-respeito-e-diversidade/>, a 01-09-2020.

como a fronteira entre construção, factualidade e a percepção do público sobre a mesma. Em 2005, o artista instalou uma pintura rupestre, representando um homem com um carro de supermercado, feita num pedaço de rocha com cerca de 25 por 6 centímetros, na Galeria 41 do Museu Britânico, em Londres, anexando-lhe a etiqueta com o título “*Wall art*” e a respetiva descrição (ver anexo E).

Para a maior parte do público massificado e acrítico, a provocação passou ao lado da percepção. Em salas com demasiada informação visual encontramos o efeito *blasé* acima já referido. O museu “turistificado” é um espaço onde “(...) é difícil ver e descobrir para lá do lugar comum.” (Roque, 2018). Isto desvenda-nos a dura possibilidade de que, mesmo independentemente da representatividade legitimada ou não, a invisibilidade é já lugar comum em muitas obras expostas nos espaços museológicos. A obra esteve exposta durante algum tempo sem que ninguém do público ou do pessoal do museu se mostrasse perturbado. Esta situação levou à selecção desta peça de Banksy para integrar uma exposição no Museu Britânico: “Eu objecto: A procura de Ian Hislop’s do dissidente”, entre 2018 e 2019. Essa exposição é uma reflexão acerca da história e da memória oficial, apresentando os protagonistas esquecidos ou dissidentes. Roque (2018) afirma que a exposição desmonta a leitura corrente e denuncia o ridículo de algumas propostas oficiais.

De resto, muitos objectos de uso comum e narrativas pessoais ficam na obscuridade (invisibilidade) por não lhes ser atribuído valor pelos seus proprietários ou pelos indivíduos que experienciaram as ditas narrativas. O Museu da Pessoa, do Brasil⁴⁷, um museu virtual e colaborativo de histórias de vida que tem por missão transformar a história de toda e qualquer pessoa em património da humanidade, vem contrariar este aspecto da invisibilidade pelo “valor”. O museu nasceu em 1991 e em 1997 abriu um espaço virtual para receber histórias pela internet. Em 2009 criou uma “Tecnologia Social de Memória” para apoiar pessoas, comunidades e instituições a registarem as suas histórias. Desde 2014 passou a receber coleções montadas pelos usuários. A visão deste museu é “ter um museu em cada mão para que as histórias de vida se tornem um antídoto contra a intolerância. Ouvir é o primeiro passo para transformar seu jeito de ver o mundo.” (Museu da Pessoa). No *website* do museu podemos ler: “Colabore. Participe. Cada história importa! #Somos nossas histórias”. Nada é mais indicativo da criação de visibilidade de testemunhos que, de outra forma, ficariam na invisibilidade, que este projecto. Neste momento, o Museu da Pessoa conta com mais de 18

⁴⁷ Retirado de <https://museudapessoa.org/sobre-o-museu/>, a 01-09-2020.

mil histórias de vida, mais de 60 mil fotos e documentos, mais de 4 mil histórias enviadas por usuários, e conta com mais de 200 colecções criadas por usuários, beneficiando com a sua Tecnologia Social de Memória mais de 60 mil alunos e professores de escolas públicas. Um projecto democrático e inclusivo, que cria visibilidade com a atribuição de valor ao invisível.

No reverso desta perspectiva, do valor do objecto ou da narrativa, encontramos o próprio público, também como sujeito de processos de visibilidade e invisibilidade. Duncan (1991) afirma que o museu, não sendo uma instituição tão neutra como almeja e sendo, ele próprio, um processo complexo de experiências que envolvem arquitectura, exposições programadas de objectos e práticas de instalação altamente racionalizadas, carrega ainda responsabilidades políticas e ideológicas menos óbvias, já que ao apresentar a história, crenças ou identidade da comunidade, pode estar apenas a representar os interesses e auto-imagem de certos poderes dentro dessa comunidade.

Ao longo deste processo, o museu “(...) também torna visível o público que afirma servir. Ele produz o público como uma entidade visível literalmente por lhe promover uma estrutura definidora e por lhe dar algo que fazer.” (Duncan, 1991, p. 93-94). Tal pressuposto levanta a questão do que vemos e não vemos numa exposição, em que termos e sob a autoridade de quem. Gurian (1991) acrescenta que nestes processos, o museu e “os produtores podem escolher estratégias que podem fazer com que alguns sectores do público se sintam empoderados ou isolados.” (Gurian, 1991, p. 177), logo de alguma forma visíveis ou invisíveis. Esta relação entre público e museu é moldada, de acordo com Gurian (1991), pela ideologia política dos administradores do museu, abrangendo estes três segmentos: os museus que aspiram a ser instituições estabelecidas, museus auto conscientemente liberais e museus de contracultura. Acrescenta a este aspecto a política pessoal do director do museu. Todos estes factores contribuem para a visibilidade e invisibilidade do próprio público na sua qualidade de receptor da mensagem do museu.

Mesmo a forma como o público apreende a comunicação veiculada pelo museu, com os seus diversos padrões de compreensão, pode implicar que a estratégia narrativa do museu seja visível para alguns públicos e invisível para outros, influenciando a própria visibilidade e invisibilidade do público para com o museu e o seu discurso. Para criar uma solução para minorar esta questão é importante “(...) assumir o público como inerentemente inteligente (ainda que não necessariamente educado ou familiarizado com o tema em questão) e que

deve ter direito a colocar questões e receber respostas, indo nós ao encontro das questões que o público coloca ao invés de lhes dizermos o que pensamos que eles devem saber.” (Gurian, 1991, p. 185).

Outro processo de invisibilidade de públicos de extrema relevância é a representação das minorias e etnicidades diversas que se vão mantendo inexpressivas na maioria das instituições museológicas, que tem vindo a ganhar espaço a par de diversos eventos históricos e geográficos. A representação de migrantes, refugiados e minorias étnicas “ainda evoca a suposta continuidade da supremacia branca como o legado persistente do colonialismo.” (Asri, 2019, p. 4). Como se poderá criar visibilidade para estes segmentos das comunidades? O exemplo de um museu que se debateu com esta questão devido à guerra e à sua localização geográfica, foi o Museu Goriški⁴⁸, na actual Eslovénia. O início da museologia institucionalizada na região de Goriška data de 1861, quando um museu regional foi estabelecido na principal cidade regional de Gorizia. As coleções do museu retratavam vários vestígios do passado da região, sem prestar atenção às etnias individuais. Os planos de estabelecer um museu nacional esloveno em Gorizia, no início do século XX, foram frustrados pela I Guerra Mundial, uma vez que a maior parte do material já colectado acabou espalhado e perdido. Durante a ocupação italiana da região de Primorska, a ideia de um museu escolar esloveno também falhou. As exposições no Museu de Gorizia nunca discutiram a presença eslovena na região.

O Museu Regional Goriški foi finalmente criado graças às condições existentes após a II Guerra Mundial, quando o novo estado de fronteira entre a então Jugoslávia e a Itália deixou a cidade de Gorizia/Gorica dividida entre a Itália e a Jugoslávia. Para substituir o que havia sido perdido, a recém-criada cidade de Nova Gorica (Itália) estabeleceu uma biblioteca de estudos e um museu regional e, em 1952, foi criado o Museu Goriški, por uma decisão tomada pelo Comité Popular do Distrito em Gorica, a 5 de setembro de 1952. Após muitas transformações, em 1990, e depois das primeiras eleições multipartidárias na Jugoslávia, a Eslovénia decidiu separar-se da Federação Jugoslava. A representatividade étnica eslovena ganhou relevância e independência. O Museu Regional Goriški é, hoje, um museu regional de carácter geral, que opera na região histórica de Goriška (República da Eslovénia). Abrange onze municípios e, devido à sua localização perto da fronteira, também coopera com a minoria eslovena na Itália em projetos individuais. O museu colabora com outras instituições

⁴⁸ Informação sobre o museu e a sua história retirada da página oficial do museu: <https://goriskimuzej.si/en/>, consultada a 02-09-2020.

culturais italianas em Friuli-Venezia Giulia e desenvolve outras formas de cooperação internacional com museus em países vizinhos. Tem vindo a desenvolver investigação sobre problemáticas locais, razão pela qual está a construir a sua própria biblioteca com literatura de estudos locais em esloveno e italiano, publicada em ambos os lados da fronteira. Demorou apenas 159 anos, 2 guerras mundiais e uma independência para o museu conseguir finalmente representar a etnia eslovena.

Este breve apanhado da história de um museu revela as pressões e influências externas na constituição de colecções e instituições que as abraçam ou detêm, na representação de etnias minoritárias. Os discursos visíveis e invisíveis e as suas representações visuais encontram-se em constante negociação, estando intrinsecamente ligados a processos de inclusão e exclusão. Neste sentido, a solução pode passar pela criação de “(...) processos colaborativos que visam descolonizar esses espaços, (...) uma revisão frequente dos museus e galerias contemporâneos, a fim de reconhecer os efeitos das diferenças decorrentes do agenciamento de diferentes sujeitos e traçar os possíveis caminhos descoloniais para sua mudança (...) melhor compreender os espaços de exposição participativa, a fim de quebrar as relações hierárquicas de poder.” (Asri, 2019, p. 16-17).

Os processos anteriormente abordados dizem respeito maioritariamente aos espectros da percepção nos processos de visibilidade e invisibilidade, pelo que interessa abordar um último aspecto que diz respeito à invisibilidade do sentido da visão propriamente dito. Implicamos aqui os objectos que estão visíveis no museu, mas têm elementos que são invisíveis ao olho nu, sendo realmente invisíveis no sentido literal da palavra. O Museu de Arte Metropolitano (MET) de Nova Iorque apresentou em 2013 uma exposição chamada “Making the Invisible Visible: Conservation and Islamic Art”⁴⁹. Esta exposição desvendou elementos invisíveis a olho nu nos objectos da colecção, descobertos através do trabalho minucioso dos conservadores-restauradores do museu na reexaminação da colecção de arte islâmica antes da reabertura das Novas Galerias para a Arte Árabe, em novembro de 2011. A exposição e as palestras a ela associadas apresentaram publicamente descobertas interessantes. Ao utilizar ondas electromagnéticas do espectro visual, diferentes daquelas que a nossa visão capta, a exposição possibilitou ver o que antes era invisível à visão.

“(...) a radiação infravermelha, em comprimentos de onda maiores que a luz visível, pode penetrar nas camadas de tinta para revelar projetos preparatórios que de outra

⁴⁹ Consultado em <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/invisible-visible>, a 02-09-2020.

forma seriam ocultos. Em comprimentos de onda mais curtos, a radiação ultravioleta pode revelar tratamentos e reparos de superfície, bem como destacar a presença de materiais como pigmentos, corantes e folhas de metal. As radiografias, que têm comprimentos de onda ainda mais curtos, podem revelar evidências de fabricação original e alterações subsequentes.” (MET, 2013).

Neste processo a invisibilidade é mais sensorial e, ainda que seja interessante ter esta visão das colecções, devido ao risco de deterioração das peças não é possível apreciar desta forma as mesmas⁵⁰.

Encontramos inúmeras formas de invisibilidade nos museus; a sua existência arquitectónica e a sua localização geográfica são, talvez, as relações visível/invisível mais explícitas. Encontramos também os processos de invisibilidade associados às colecções e aos objectos, às narrativas e interpretações, numa negociação entre colecção e sua origem, exposição e narrativa, público e interpretação, aspectos por sua vez indissociáveis de processos de apropriação, valor, ideologia e política, constitutivos das dinâmicas de poder. A própria relação com o público pode criar invisibilidade de alguns dos seus segmentos, através da forma e narrativa expositiva. A representatividade também pode invisibilizar segmentos da comunidade ou população. E, por fim, os próprios objectos contêm camadas de informação que se apresentam invisíveis a olho nu. Voltamos a questionar, os museus podem ser invisíveis? E a resposta prevalece: Não... e sim.

⁵⁰ Da curadoria de Delfim Sardo, encontra-se neste momento em exibição na Culturgest “A exposição invisível. Uma viagem sonora pelo séc. XX” (de Setembro de 2020 a Janeiro de 2021). Não sendo uma retrospectiva de “arte sonora”, propõe um percurso por obras significativas de artistas que recorrem ao som como meio de expressão, levando ao público experiências sentidas através de um sentido que não é a visão, mas sim a audição. Não sendo visíveis, as obras enquadram-se no campo da percepção através da audição. Consultado em <https://www.culturgest.pt/pt/media/exposicao-invisivel/> a 15-11-2020.

5. Uma visão de Porto de Mós e do seu museu

5.1. Breve história e caracterização do município

Há cerca de 100 mil anos, no seio das terras férteis dos antigos leitos do rio Lena que diferentes povoados se foram implantando, intensificando a circulação de pessoas e bens, justificando a toponímia deste local enquanto ponto fundamental na rede viária da região (Câmara Municipal de Porto de Mós, 2020). De acordo com Serra Frazão (1982) e Francisco Furriel (1999), Porto de Mós (ou *Portus Molarum*, por ser produtor de mós – porto de mós, desde a época da ocupação romana) é uma vila pertencente ao distrito de Leiria, situada na Região Centro de Portugal, no Parque Natural das Serras de Aire e Candeeiros. No site oficial da Câmara Municipal⁵¹ (Câmara Municipal de Porto de Mós, 2020) refere-se a importância da capacidade inovadora relacionada com o desenvolvimento de tecnologias rurais da moagem em azenhas e, mais tarde, em moinhos de vento, com as suas mós, elementos simbólicos que acabam por representar a própria vila, na definição da sua heráldica.

O concelho de Porto de Mós foi pertença dos Coutos de Alcobaça em 1230, doado por D. Sancho II, mais tarde entregue, por D. João I, a D. Nuno Álvares Pereira e à Casa de Bragança, após a decisiva Batalha de Aljubarrota, a 14 de Agosto de 1385. Em 1895, o concelho de Porto de Mós foi extinto e passou a pertencer ao concelho de Alcobaça, voltando em 1898 a ter o estatuto de concelho, perdendo, no entanto, a freguesia de Minde, que passou a integrar o concelho de Torres Novas. Porto de Mós é hoje sede de município, compreende uma área de 261,83 km² e é lar de 23 288 habitantes, distribuídos por uma densidade populacional de 88,9% (INE,2019)⁵². O município é limitado a Norte pelos municípios de Leiria e da Batalha, a Leste por Alcanena, a Sul por Santarém e Rio Maior e a Oeste por Alcobaça. O concelho de Porto de Mós está dividido em 10 freguesias: Alqueidão da Serra,

⁵¹ Câmara Municipal de Porto de Mós (2020), consultado em: <https://www.municipio-portodemos.pt/>, a 03-02-2020.

⁵² Informação consultada em https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_doc_municipios_cse, a 03-02-2020, referente a dados de 2018.

Alcaria e Alvados, Arrimal e Mendiga, Calvaria de Cima, Juncal, Mira de Aire, Pedreiras, Porto de Mós – São João Baptista e São Pedro, São Bento e, por fim, Serro Ventoso.

Do ponto de vista morfológico, Porto de Mós insere-se no Maciço Calcário Estremenho do PNSAC – a Serra dos Candeeiros a oeste, o Planalto de Santo António ao centro e sul, e o Planalto de São Mamede e a Serra de Aire, a norte e este, respetivamente – separado por três depressões originadas por grandes fraturas – a depressão da Mendiga, o Polje de Mira-Minde e a depressão de Alvados. Apesar da ausência de cursos de água superficiais nesta região, a água existe em abundância no subsolo, constituindo um dos maiores reservatórios de água doce subterrânea do nosso país que se estende entre Rio Maior e Leiria. Detém uma paisagem marcada por formas de relevo, como escarpas e afloramentos rochosos, com campos de lapíás⁵³ e dolinas⁵⁴. A nível subterrâneo sobressaem os algares⁵⁵, aberturas naturais verticais, em alguns casos com dezenas de metros e que, por vezes, se desenvolvem em profundidade por sistemas de galerias, salas e poços que, no seu conjunto, formam grutas que fazem parte do património natural do município, como as Grutas de Mira de Aire, Alvados e Santo António. Esse património geológico inclui ainda a Praia Jurássica de São Bento e a Fórnea, locais interligados por trilhos e percursos pedestres e centros de interpretação.

Porto de Mós é um município essencialmente industrial, sendo, no entanto, a indústria da calçada portuguesa que tem levado o seu nome ao mercado internacional, seguida pela indústria transformadora, com predominância dos produtos minerais não metálicos. As freguesias de Calvaria de Cima, Juncal, Pedreiras e Mira de Aire são as que mais cidadãos empregam na atividade industrial. A construção civil apresenta um aumento considerável nos últimos anos, causado pelo crescimento populacional e pelo aumento das obras públicas. O sector terciário tem apresentado um peso determinante, particularmente nas freguesias da sede do concelho: S. João Baptista e São Pedro. Atualmente, cerca de 29,5% população integra-se neste sector, distribuída entre a atividade comercial e a função pública (INE, 2019). Com uma população caracterizada pela existência de mais mulheres que homens (12 017 para 11 271, respetivamente, de acordo com o relatório do INE 2019, referente aos

⁵³ Formação típica de relevos cársticos, produzida pela dissolução superficial de rochas calcárias ou dolomíticas. Também pode ser causada pelos ciclos de congelamento e degelo em regiões de clima frio.

⁵⁴ Depressão no solo característica de relevos cársticos, formada pela dissolução química de rochas calcárias abaixo da superfície. Geralmente possuem formato aproximadamente circular e são mais largas que profundas. Podem ser inundadas por lagoas ou secas e cheias de sedimentos, solo ou vegetação.

⁵⁵ Cavidade natural de desenvolvimento predominantemente vertical. Pode ser escavado por águas que sobem ou descem ou por movimentos de lavas bastante fluidas que se movimentam no interior da terra e que, ao recuarem com alguma rapidez, deixam uma caverna aberta no seu lugar. Formam-se, normalmente, em pisos calcários onde devido aos agentes erosivos a rocha vai erodindo formando assim uma cavidade.

dados de 2018), a maior faixa populacional encontra-se entre os 35 e 65 anos – população maioritariamente em idade activa.

No que respeita às actividades culturais e criativas, o município investiu em 2018 (INE, 2019), 202 milhares de euros no património, 316 milhares de euros em bibliotecas e arquivos, 130 milhares de euros em artes do espectáculo e 374 milhares de euros em actividades interdisciplinares. Esta distribuição é exemplificativa da valorização desta área, com foco nas bibliotecas e arquivos e património. O município tem uma Biblioteca Municipal e dois polos, distribuídos pelas freguesias de Mira de Aire e Juncal, o Arquivo Municipal em desenvolvimento, e tem vindo a apostar nas actividades interdisciplinares por forma a reforçar o sector cultural e a sua relação com a comunidade local e visitantes.

Em termos de património, o Castelo de Porto de Mós é o elemento com maior visibilidade, por questões estéticas, históricas e de localização privilegiada, tendo sempre sido emblemático. Em 1148, D. Afonso Henriques, auxiliado por D. Fuas Roupinho, conquista a vila e vence as tropas sarracenas, comandadas pelo rei Gámir de Mérida, sendo o castelo posteriormente entregue a D. Fuas Roupinho, o primeiro alcaide da vila de Porto de Mós. No reinado de D. Dinis, a fortaleza recebe importantes obras de beneficiação e, em 1305, é concedida a carta de foral à vila de Porto de Mós que, há data, já se tinha constituído concelho. Em 1385, o Castelo de Porto de Mós desempenhou um papel decisivo na Batalha de Aljubarrota, ao albergar as tropas de D. João I e de D. Nuno Álvares Pereira nas noites anteriores à batalha. Com D. Afonso, a estrutura medieval deixa de ser uma atalaia e passa a ser um palacete residencial. Durante a segunda metade do século XV, D. Afonso inicia obras de recuperação no castelo, visíveis até aos dias de hoje, que posteriormente os seus descendentes conservaram e ampliaram⁵⁶. O sismo de 1755 destrói parte do castelo, sendo novamente intervencionado em 1936. Ao longo do tempo mais intervenções foram sendo feitas, tendo sido a última em 1999. O Castelo de Porto de Mós está classificado, desde 1910, como Monumento Nacional.

Além do castelo, Porto de Mós possui um extenso património arquitetónico, industrial, histórico e natural (não enumerado aqui de forma extensiva): Igreja de São Pedro, Igreja de São João, Capela de Santo António, Capela de São Jorge, Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota, Arco da Memória, Lagoas do Arrimal, Capela São Silvestre, Igreja de S.

⁵⁶ Retirado do *website* da Câmara Municipal de Porto de Mós: https://www.municipio-portodemos.pt/pages/1402?poi_id=366, consultado a 03-02-2020.

Miguel, Estrada Romana, Praia Jurássica, Grutas de Mira de Aire, dos Alvados e de Sto. António, Poldje de Mira-Minde, Moinhos da Portela Vale de Espinho, Central Termoelétrica, Castelejo (formação rochosa), Fórnea (chão de pias), Caminhos de Ferro da Bezerra, várias ecopistas.

Porto de Mós realiza ainda várias feiras e mercados, e celebra todos os anos a Festa de S. Pedro, entre o final de Junho e o início de Julho. No que respeita ao desporto, este é muito relevante no concelho, existindo três pavilhões gimnodesportivos (Juncal, Porto de Mós e Mira de Aire e um complexo desportivo em Porto de Mós, com piscina interior e exterior).

A rede escolar do concelho, de acordo com os dados do site oficial da Câmara Municipal de Porto de Mós (2020), é constituída por 2 Centros Escolares (com a valência de Jardim-de-Infância e 1º ciclo), 14 jardins-de-infância, 13 escolas do 1º ciclo do ensino básico, 1 escola do 2º ciclo do ensino básico, 2 escolas secundárias (uma com 2º e 3º ciclo e secundário e uma com 3º ciclo e secundário) e ainda uma escola secundária (com 2º e 3º ciclo e secundário) do ensino particular e cooperativo. Ainda de acordo com a mesma fonte, o Município de Porto de Mós tem na rede pública 375 crianças no Pré-Escolar, 801 alunos no 1.º Ciclo do Ensino Básico, 270 alunos no 2.º Ciclo do Ensino Básico, 482 alunos do 3.º Ciclo do Ensino Básico e 361 alunos no Ensino Secundário (Ensino Regular e Ensino Profissional). No Ensino Cooperativo com Contrato de Associação, existem atualmente 775 alunos do 1.º ao 12 ano de escolaridade (ensino regular e profissional).

O município desenvolve vários projectos na área educativa (Brincar na Água, Carnaval, Concurso Concelhio de Leitura, Crianças ao Palco, Feira Vocacional, Fruta Escolar e Semana da Educação) e atribui bolsas de estudo aos munícipes para apoio à educação de nível de ensino superior. Importa fazer referência à aposta de Porto de Mós na inovação e no empreendedorismo, com a criação de um laboratório aberto, com tecnologia avançada à disposição de todos, permitindo a materialização de projetos e o desenvolvimento de soluções para projetos criativos ou empresariais. O FabLab de Porto de Mós é um laboratório de prototipagem e fabricação digital destinado a estudantes, investigadores, empreendedores, inventores ou cidadãos comuns. Sendo acessível à comunidade em geral, promove a colaboração a cooperação e a partilha de conhecimentos.

5.2. Breve história e caracterização do museu

Em 1979 foram iniciadas as diligências para constituir o museu em Porto de Mós, então como Museu de História Natural de Porto de Mos, afecto à Câmara Municipal. Devido ao contexto político de então, essa intenção acabou por ser adiada até 1987, quando foram disponibilizadas as verbas necessárias para as obras na Praça do Peixe, espaço onde ainda se encontra hoje o museu. Não existe um documento oficial sobre a abertura do museu. O Museu Municipal de Porto de Mós foi inaugurado a 29 de Junho de 1989 (como se pode ver na brochura da inauguração representada na figura 1), na antiga Praça do Peixe, remodelada para acolher a colecção, maioritariamente fruto dos esforços de recolha de Francisco Furriel⁵⁷. Já nesta altura, a sua abertura neste local era tida como uma situação temporária até à restauração da antiga Central Termoeléctrica, que seria o destino final do acervo do museu, de acordo com José Ferreira, vereador do pelouro da cultura de então.

O principal impulsionador das recolhas e da constituição do museu foi Francisco Furriel, mantendo-se depois como coordenador/director do museu até 2006. A colecção organiza-se em quatro áreas principais: geologia, paleontologia, arqueologia e etnografia, resultante de

⁵⁷ Francisco Furriel (1925-2014). É relevante fazer uma breve biografia de Francisco Furriel, tendo este sido a alma e intelecto por detrás da constituição do museu. Francisco Furriel nasceu em Alqueidão da Serra em 1925. Concluiu a 4ª classe e frequentou a Escola Comercial de Leiria, não tendo terminado o curso devido a uma queda que o obrigou a ficar em casa alguns meses. Durante esse tempo de recuperação, construiu uma miniatura do Mosteiro da Batalha que apresentou na primeira exposição de arte de trabalhadores que se realizou em Lisboa, em 1951. A atribuição do primeiro prémio nessa exposição permitiu a sua entrada na área das artes. É-lhe oferecido emprego na Fábrica Bordalo Pinheiro, mas opta pela SECLA (em 1953) por achar esta mais moderna e já integrada no mercado internacional. Casa em 1954 e passa a viver nas Caldas da Rainha, dedicando-se nos tempos livres à pintura, escultura, geologia e arqueologia. Manifesta grande interesse pela história da sua freguesia e do concelho de Porto de Mós, elaborando uma monografia sobre o concelho, intitulada “Da Pré-História à Actualidade” em três volumes, iniciados com apontamentos escritos à máquina e ilustrados pelo próprio Francisco Furriel em 1985 e editados e impressos mais tarde, entre 1999 e 2003. Neles declara a sua intenção de “escrever alguns apontamentos para a história de Porto de Mos”, pretendendo contribuir para a divulgação de alguns aspectos de ordem cultural, geológica, paleontológica, arqueológica e etnográfica. Reuniu no espólio do mesmo peças, obras de arte e artesanato, maquinaria, alfaias agrícolas, têxteis, minerais, fósseis, estatuária religiosa, entre outros elementos, originários de todo o concelho, com o apoio do presidente Gomes Afonso, da Câmara Municipal e do vereador da cultura, José Ferreira. Foi sob sua orientação que, por ocasião das comemorações da criação da freguesia de Alqueidão da Serra, em 25 de Outubro de 1970, se inaugurou a exposição documental, feita na capela da Senhora da Tojeirinha. Nela se encontravam muitas peças paleontológicas e arqueológicas - objectos diferentes de serventia geral tais como vestuário, alfaias agrícolas, boiças, moedas, armas de defesa e caça, dobadoiras, algumas contas das que se fabricaram no Alqueidão, louça de cozinha, livros, pesos, entre outros. Furriel organizou o “curso de presépios”, que ainda se realiza todos os anos, promovido pela Câmara Municipal e pelo MMPM que envolve artistas, artesãos e as escolas do município. É da sua autoria o baixo relevo que se encontra no cruzamento da estrada Romana, o busto do Fiscal Costa que está na Rua A-do-Ferreiro e o busto do Major no Jardim da Barreira. Contribuiu para a construção do Miradouro Jurássico (Junho de 1995) em colaboração com a arquitecta Ester Vieira, Manuel Gomes António, Junta de Freguesia de Alqueidão da Serra, Câmara Municipal de Porto de Mós, e vários trabalhadores de pedreiras e construção civil do lugar de Alqueidão da Serra. Participou activamente na vida da comunidade até ao seu falecimento, com 88 anos de idade, no dia 19 de Janeiro de 2014.

recolhas nos mais diversos lugares do distrito de Leiria, num esforço para colmatar a lacuna existente na defesa do património histórico-cultural da região. Na área da geologia inscrevem-se alguns elementos de rochas vulcânicas (doleritos), como testemunhos da actividade tectónica, e minérios de outras áreas do país. Na área da paleontologia encontram-se numerosos fósseis animais e vegetais, marinhos e terrestres. A arqueologia está representada desde o paleolítico, passando pelo neolítico e pelo período romano, algumas pedras trabalhadas do castelo construído no século IX sobre as ruínas dum castelo do século I, até à independência. No que respeita à etnografia podem observar-se ferramentas de diversas profissões, alfaias agrícolas, grande variedade de objectos artesanais de uso comum, indumentária regional e outros elementos têxteis e as mós de pedra, aqui construídas a partir do tempo dos romanos, que deram origem ao nome de Porto de Mós. O museu possui ainda estatuária e objectos religiosos e objectos e documentos militares e de uso quotidiano da I Guerra Mundial.

Actualmente sob a coordenação de Luísa Machado, o MMPM tem uma equipa de trabalho permanente de duas pessoas, desenvolvendo com regularidade alguns projectos como “A peça do Mês” (onde uma peça da colecção é escolhida e colocada em exibição no átrio da Câmara Municipal) ou o “Concurso de Presépios” que decorre na época do Natal. O MMPM está ainda integrado no projecto “Rede Cultura 2027”⁵⁸, sendo Porto de Mós um dos 26 municípios que constituem esta rede de partilha de criações e recursos artísticos e culturais no território que abrange. Encontra-se em curso a informatização do inventário da colecção, com o programa “Inarte” de gestão do património cultural móvel.

Com a ideia da materialização de um Centro Cultural em Porto de Mós, está a ser reabilitado o edifício da antiga Central Termoeléctrica e espaço circundante, onde será instalado um polo museológico e cultural, nos moldes determinados no “MMPM – Pré-Programa Museológico”, documento interno da Câmara Municipal de Porto de Mós, acessível para consulta por marcação no Arquivo Municipal.

⁵⁸ A constituição da Rede Cultura 2027 tem como intuito criar uma rede colaborativa entre estruturas e instituições no campo artístico e cultural para assim apresentar uma candidatura mais forte à Capital Europeia da Cultura 2027.

Informação consultada em https://www.redecultura2027.pt/uploads/media/manifesto_rc2027.pdf, a 11-09-2020.

6. O que não vemos no Museu Municipal de Porto de Mós

Após a realização da pesquisa bibliográfica e documental, foi possível detectar áreas específicas nos museus onde é usual encontrar processos de invisibilidade. Com esta informação em mente foi realizado um guião de entrevistas (Anexo F), aplicadas depois a informantes qualificados⁵⁹ para, em conjunto com a observação não participante possível, compreender que processos de invisibilidade se apresentam no MMPM. Ao desenhar o mapa das invisibilidades no MMPM foram reveladas áreas problemáticas, como a localização, arquitectura, colecção, público, gestão, divulgação, às quais vamos dar visibilidade em seguida.

O MMPM encontra-se localizado numa zona de intersecção de pequenas ruas, entre o edifício da Câmara Municipal, o edifício do Tribunal, o edifício da Biblioteca Municipal, e o edifício dos Bombeiros Voluntários de Porto de Mós. Com tanta centralidade no mapa da cidade seria de esperar que o museu se encontrasse num local privilegiado; no entanto, a localização é recôndita e a rua, de um só sentido, que serve a sua entrada é muito estreita e está escondida entre os edifícios circundantes. Ao lado do museu encontra-se o estacionamento público que serve a Câmara Municipal e o Tribunal, o que também poderia ser positivo para a visibilidade do museu, mas as características da distribuição do trânsito e do posicionamento do museu em relação ao estacionamento contribuem ainda mais para a sua invisibilidade (ver figuras do anexo G). A sinalética indicativa da localização do edifício do museu está reduzida a duas setas de direcção, uma na rotunda junto ao parque da cidade – Largo do Rossio – e outra na rua principal, junto à Biblioteca Municipal, que precede a rua do museu. Existem mais algumas placas sinalizadoras, onde se indica também a direcção do castelo, museu e outros edifícios de interesse, mas de menor leitura (ver anexo H). O próprio edifício tem uma placa identificativa de pouca leitura e visibilidade (ver anexo I). O que nos leva à questão seguinte – a arquitectura do edifício onde se encontra instalado o MMPM.

A arquitectura do MMPM condiciona diversos aspectos de visibilidade/invisibilidade do museu. Inicialmente o edifício albergou a Praça do Peixe, que se realizava às sextas-feiras, visto a zona circundante ser a zona comercial, com o mercado a acontecer na zona do actual

⁵⁹ Seleccionados pela sua relevância no interior das instituições MMPM e Câmara Municipal de Porto de Mós.

estacionamento. Servia ainda, nos restantes dias, como zona de recreio das crianças quando chovia, de acordo com o informante B “(...) era uma espécie de multiusos da época”. O mesmo informante refere que “(...) foi um espaço adaptado e nasceu logo limitado” quando fala sobre a instalação do museu no edifício. Esta resolução de instalar um museu no edifício da Praça do Peixe, de acordo com o informante A, serviu para “(...) colocar num espaço, que desse para albergar as peças que as pessoas tinham para doar, para não se perderem no tempo”. De arquitectura simples, o edifício de linhas pouco notáveis, não se destaca, passando facilmente despercebido. De tamanho reduzido para o volume das colecções que nele se instalaram, possui um espaço de reservas – uma sala adjacente às instalações sanitárias – de reduzidas dimensões e sem condições ideais de climatização ou arrumação. O mesmo se passa com a distribuição das peças e obras no espaço expositivo, não beneficiando as mesmas de espaço de leitura/interpretação suficiente para lhes dar o destaque merecido, sendo assim muitas vezes absorvidas pelo excesso de informação que cria invisibilidade. A pouca luz e a climatização desadequada, no interior do espaço expositivo, também condicionam a criação de uma atmosfera que propicie e incentive a visita. A colocação de janelas novas, mais adequadas à exposição, permitiria a melhoria das condições climáticas e de conservação no interior do espaço, bem como mais apelo visual para atrair e manter visitantes. A entrada principal do MMPM também passa despercebida pois encontra-se junto a uma entrada de garagem e outra de sanitários públicos (ver anexo G), sendo a sinalética identificativa pouco perceptível.

A organização interior do espaço não se traduz na criação de zonas distintas de recepção e trabalho administrativo, nem em salas para actividades de conservação e restauro, serviço educativo, loja ou espaço para cafetaria (ver anexo J), o que se pode traduzir numa percepção de desorganização interna, que se torna numa visibilidade negativa do espaço. A localização conglomerada da recepção/serviços/loja na área de recepção acaba por revelar as dificuldades arquitectónicas e de recursos humanos, económicos e técnicos que se encontram latentes. Pensando nas tendências de futuro e factores de mudança apresentados no Relatório Final do Grupo de Projecto Museus no Futuro (2020), a confiança e bem-estar são elementos essenciais na percepção dos públicos sobre os museus e influenciam o seu desejo ou interesse em realizar visitas, aspecto basilar para o cumprimento da missão dos mesmos (sendo um ponto ainda mais crucial com a presente situação da pandemia covid19). Neste sentido as adaptações dos espaços físicos, nomeadamente às áreas atribuídas ao acolhimento de visitantes, às lojas e ao próprio *design* das exposições “(...) assumirão um papel mais

relevante nas linhas de atuação e nos métodos de trabalho de museus e monumentos, com vista ao reforço da sua resiliência a futuras crises”, (AAVV, 2020, p. 12). É assim essencial colmatar estas fragilidades do MPPM, quer através da reorganização e redistribuição do espaço pelas áreas expositiva, de trabalho e de acolhimento; quer pela integração de um espaço de loja mais relevante e visível que a vitrina única, actualmente em utilização, através da introdução de novos produtos centrados nas colecções do MPPM. Esta é também uma forma de gerar mais receitas para acrescentar ao orçamento atribuído pela Câmara Municipal à área da cultura (e consequentemente ao museu, que compete com outras instituições de cariz cultural locais no acesso aos recursos financeiros).

O espaço da loja renovado serviria ainda um propósito essencial de promoção dos produtos artesanais locais, podendo estabelecer-se parcerias com associações de artesãos locais, alancando a constituição de rotas turísticas e atraindo público externo mais diversificado. A consagração de uma área para zona de café/lounge também constituiria uma forma de criar um polo de atracção e bem estar aos visitantes, traduzindo-se não só num aumento de público (nomeadamente o mais jovem, através da introdução de uma rede wi-fi de acesso grátis, por exemplo, possibilitando o usufruto da colecção, do espaço e da possibilidade de trabalhar, estudar ou partilhar nas redes sociais a sua experiência de visita), como de um aumento de valor de receitas próprias, através das vendas ou concessão do espaço. Os aspectos referidos enquadram-se também numa perspectiva de autonomia estratégica, cada vez mais essencial para o bom funcionamento dos museus e instituições culturais, bem como da sua “(...) capacidade de definir objetivos de médio e longo prazo e de conceber e de executar um plano que permita evoluir da situação presente para a situação identificada como desejável”, (AAVV, 2020, p. 43).

No que respeita à colecção, esta encontra-se exposta em montras/vitrinas e plintos, de uma forma quase enfileirada, num edifício com pouca luz e sem climatização adequada, perdendo a visibilidade, por um lado, pelo excesso de informação visual – que não permite a leitura adequada das peças – por outro lado, pela pouca informação revelada na legendagem de muitas peças, reflectiva da forma como a colecção foi constituída, sem se ter procedido, no momento de incorporação, à recolha de informação e contextualização, que seriam fundamentais para se registar e divulgar o conhecimento associado (ver anexo K). Este processo de recolha de informação e investigação está, finalmente, a ser levado a cabo pela instituição, mas ainda será necessário mais tempo e mais recursos humanos para ser concluído e se tornar visível. Tem vindo a ser desenvolvido trabalho no que respeita à

investigação sobre a origem e história das peças das colecções, que foi deficiente aquando da sua recolha ou doação iniciais, e a sua integração no programa de informatização “InArte” (de momento já estão inseridas neste programa 2600 peças), melhorando também a visibilidade na área do inventário e da investigação. O informante B considera que o MMPM “(...) não tem um espaço físico apelativo”, o que resulta numa tendência para “(...) não se mostrar, por estar diminuído”. Esta constatação demonstra que a arquitectura e a localização do espaço físico, bem como o *design* expositivo, a inexistência de uma loja mais diversificada e em espaço próprio mais adequado, tal como a inexistência de um espaço de estar (como seria o café com zona *lounge* e *wi-fi* gratuito), influenciam de forma avassaladora a visibilidade (ou invisibilidade) do MMPM.

Uma questão que condiciona em muito a programação da instituição é o facto da colecção ter sido maioritariamente doada por portomosenses; que por si só, gera uma situação de difícil resolução, porque tem determinado que se apresente a quase totalidade dos objetos da colecção em exposição permanente. O informante B afirma que “(...) querem meter tudo no mesmo sítio, fica apinhado e não se valoriza as peças”. Os doadores e famílias, que formam a maior porção do volume de visitantes do MMPM, fazem pressão no sentido de ter as peças que doaram em exposição, por questões de pertença, memória e estatuto. O informante B acrescenta que “(...) é difícil mexer porque se retirarmos peças, as pessoas desconfiam que foram estragadas ou roubadas e por isso é muito importante manter registo de todas as peças (...) quando há doações vai a reunião de Câmara e fica registado para que o doador e a peça sejam reconhecidos”. Na programação da exposição permanente, aos critérios científicos e de programação museológica sobrepõem-se critérios de pertença, respeito pela memória dos doadores ou condições de incorporação das colecções. Esta situação cria um tal excesso de informação visual que acaba por ter um efeito contraproducente, gerando invisibilidade de segmentos inteiros da exposição permanente, pesando ainda mais na fragilidade criada pela ineficiência do *design* expositivo.

É essencial criar um plano que diminua estas invisibilidades – a invisibilidade por falta de informação sobre os objectos, ou seja, a invisibilidade do conhecimento, e a invisibilidade por excesso de informação visual, ou seja, a invisibilidade gerada pelo “ruído” visual. Seria interessante reprogramar a exposição permanente de modo a integrar apenas os objectos da colecção onde existe já maior investigação e conhecimento, seleccionados e organizados de acordo com um discurso coerente, diminuindo o volume de objectos expostos, mas tornando a sua visibilidade e divulgação mais eficientes. Uma forma de contornar a pressão dos

doadores poderia ser através da realização de exposições temporárias dos objectos doados ou seleccionando peças em particular com mais *deficit* na recolha de informação e compilação de conhecimento, apresentando-as somente com o nome do doador na legenda, permitindo espaço e tempo de reflexão e interpretação, numa mediação mais livre entre instituição e público. Este seria também um espaço onde se abrem oportunidades de homenagear os doadores, permitindo a exploração e recolha de conhecimento com a criação, por exemplo, de partilhas de história oral em torno dos objectos apresentados, o que potencialmente contribui para o aumento da informação referente aos mesmos.

Esta relação dos visitantes com as peças da colecção promove uma simbiose interessante entre colecção e visitante/doador. Não é reconhecido pelos entrevistados algum sentimento expresso, por parte dos visitantes, de invisibilidade representativa – género, idade, profissão, credo religioso, etnia, afiliação política. O informante B considera que o sector do público que menos frequenta o museu – nomeadamente os adolescentes – não o faz por se sentir excluído, mas por não se rever nas colecções. No entanto esta não deixa de ser uma forma de exclusão. O mesmo informante considera que “(...) numa sociedade tão diversa deve haver sempre quem não se sinta representado, mas a pessoa não vai ao museu para se compreender... depende do intuito com que se vai ao museu”. É de ressaltar que, para averiguar em profundidade este aspecto, seria necessário realizar outro estudo, dedicado unicamente a esta questão. Nuno Faria (2020)⁶⁰ diz a este respeito que: “Os museus não são lugares de distração ou simplesmente de lazer, mas lugares que nos fazem viajar à raiz de nós mesmos. São lugares de concentração, lugares em que afinamos a atenção. São lugares onde nos constituímos mais do que lugares que visitamos.”

Algumas peças da colecção atraem mais o visitante que outras, como referido pelo informante A, ao afirmar que “(...) a caixa de música é o objecto que atrai mais”. Apela aos mais jovens porque associam “(...) aos filmes de terror” e aos mais velhos porque “(...) lembra as caixas de música da infância”. A peça em si tem interesse estético particular e, além disso, está colocada sozinha num plinto, na entrada do edifício. Estas circunstâncias particulares, em conjunto, contribuem para uma melhor leitura da peça e uma maior visibilidade da mesma, associada à criação, pelos visitantes, de surpreendentes narrativas imaginárias.

⁶⁰ Conferência Design + Programação Cultural (20 e 21 de Outubro de 2020). Pode ser visualizado em <https://www.facebook.com/Redecultura2027/videos/761976924364130>.

Colocar uma peça em destaque é efectivamente uma das estratégias do museu para atrair visibilidade. Todos os meses uma peça da colecção é exposta no átrio da Câmara Municipal, devendo-se a opção por esta localização ao facto de ser um espaço com muita circulação de pessoas e, ainda assim, permitir a salvaguarda da sua segurança. Outra área temática que, na perspectiva do informante A, suscita atenção é a colecção de minerais, que “(...) atrai em particular o público mais jovem”, em idade escolar, e funciona como elemento de geração de novas visitas. No sentido oposto, a curiosidade que esta suscita cria zonas de invisibilidade na sua proximidade física, para peças da colecção de outras áreas temáticas que esmorecem por comparação na capacidade de captar a atenção, tornando-se menos visíveis. Aqui seria importante repensar o *design* da exposição permanente. É de ressaltar que desde 2003 foi realizado muito trabalho no sentido de melhorar as condições físicas do edifício e de apresentação da colecção, de criar áreas temáticas de exposição (onde antes as peças se encontravam misturadas, criando ainda mais confusão na sua leitura), de retirar peças do chão e tecidos presos com alfinetes nas paredes para os colocar em espaços expositivos mais adequados (vitrinas, plintos, manequins). Este trabalho melhorou a visibilidade da colecção mas ainda há um longo caminho a percorrer.

O tempo é entendido também como uma condicionante de peso nos processos de invisibilidade, sendo que é através deste que é possível desenvolver a investigação e a divulgação que eventualmente trazem as colecções e as obras à luz da visibilidade – pelo conhecimento, como referido pelo informante A, que afirma que as peças das colecções podem ser invisíveis por “(...) não haver uma identificação, ter uma lacuna de informação (...), não saírem do museu, não haver divulgação, não haver destaque em exposições”. Para o mesmo informante é essencial tempo para “(...) completar o visível com o invisível” – sendo este invisível o conhecimento (nomeadamente datação, proveniência e história) e divulgação. Foi ainda encontrado outro processo de invisibilidade associado à não exibição (exemplo das peças que não saem das reservas) ou não divulgação (exemplo de peças que não saem do edifício, ou informação sobre as mesmas que não é divulgada). É atribuída importância à investigação e contextualização das colecções para colmatar a invisibilidade criada pela falta de conhecimento sobre as mesmas, e também à divulgação, para retirar as colecções e obras da obscuridade ou exclusividade de determinados nichos de público – no caso particular do MPM, sair da esfera dos doadores e familiares dos mesmos (que, como já foi referido, são a maior percentagem de público ou visitantes do museu).

Aqui seria importante criar uma mediação mais activa, que poderia utilizar as novas tecnologias como forma de divulgação, nomeadamente da reconstrução e gestão mais eficiente do *website* do museu. A melhoria do espaço das reservas também poderia vir a permitir uma abertura para visitas temáticas, criando dinâmica e visibilidade, associada à implementação e dinamização de processos de mediação. Esses condicionantes requerem tempo para se ultrapassar, mas também são eles próprios condicionados pelo reduzido número de elementos da equipa do MMPM. Daqui criamos uma ponte para outra área onde se desenvolvem processos que podem promover ou ser promovidos pela invisibilidade no MMPM, muitas vezes numa acção em que um elemento alimenta o outro num processo de “bola de neve” – os recursos. Os recursos entendem-se aqui como humanos, técnicos e financeiros. No que respeita aos recursos humanos, a equipa do MMPM é actualmente composta por uma assistente operacional e pela coordenadora do museu que realiza as funções de coordenação, investigação, conservação e restauro, curadoria e gestão geral. O informante A considera que, para o museu cumprir a sua missão, seriam necessários mais funcionários, nomeadamente técnicos superiores. Segundo o mesmo informante, a inclusão dos mesmos não é, no entanto, prioritária, dado o futuro plano/projecto de deslocar as colecções e reservas do MMPM para o Polo Cultural da antiga Central Termoeléctrica⁶¹, sendo preferível realizar esse aumento de funcionários após a efectiva reinstalação do museu, para permitir a existência de uma equipa que dê apoio à já existente. O informante B considera que a formação em conservação e restauro “(...) da coordenadora do museu tem sido muito importante porque permite a conservação das peças, nomeadamente a arte sacra do concelho”, acrescentando que seria positivo ter uma equipa maior e mais dinâmica para implementar a visibilidade do museu. A realocação da colecção e reservas também criará a possibilidade de visitar as mesmas, com fundamento temático, o que será, de acordo com os informantes, uma mais valia.

As duas funcionárias existentes realizam todas as funções museológicas, tais como – acolhimento ao visitante, loja, serviço educativo, gestão das colecções, conservação e restauro, segurança, investigação, informatização do inventário, programação e desenvolvimento de actividades, elaboração de conteúdos para divulgação, relações públicas, contactos com público e comunidade, colaboração com outras instituições museológicas e de cariz cultural ou educativo, elaboração e concretização de exposições

⁶¹ Mais informação em: https://www.municipio-portodemos.pt/pages/1291?news_id=673, consultada a 02 de Novembro de 2020.

temporárias e externas. De acordo com o informante A, seria ideal, futuramente, acrescentar mais elementos à equipa, que a dotem também de mais valências de qualificação técnica. Também criaria mais visibilidade uma equipa que permitisse a abertura constante do museu ao fim-de-semana, o que de momento só é possível com visitas agendadas, de acordo com o informante B. Esta situação de fragilidade dos recursos humanos e da sua capacidade técnica é comum a um panorama nacional, mas também reflecte o investimento escasso por parte do poder político, sendo os funcionários do museu afectos ao mesmo não de acordo com contrato próprio e específico para as funções, mas de acordo com a deslocação de recursos de outras áreas da função pública onde não eram necessários. Este aspecto influencia a eficiência e capacidade técnica dos recursos, bem como o bom funcionamento e boas práticas de trabalho do museu. A mais valia encontra-se na formação da coordenadora do museu que é conservadora-restauradora. O MMPM, enquanto instituição integrada na administração pública, está condicionado por regulamentações e procedimentos que lhe retiram flexibilidade ao nível da gestão, nomeadamente a distribuição orçamental e a possibilidade de contratação de efectivos e quadros técnicos, necessários à melhoria do seu funcionamento.

O que parece aqui invisível é a possibilidade de colmatar muito dos aspectos acima referidos com a criação de parcerias. Ao caracterizar o universo em análise quer na vertente da localização geográfica, arquitectura, colecções, público e recursos, pode partir-se daí e alcançar sinergias mútuas existentes na comunidade e território, no tecido cultural e empresarial, na existência de estruturas físicas, que permeiam não só o território imediatamente afecto ao museu, como os territórios vizinhos. Este eixo de acção permitiria o “(...) enraizamento e cooperação territorial, fortalecimento do trabalho em rede e parcerias de conhecimento e de inovação” (AAVV, 2020, p. 7). Poderia considerar-se aqui o desenvolvimento de protocolos de colaboração com escolas locais que desenvolvem cursos profissionais na área das tecnologias digitais e artes; o desenvolvimento de um plano de partilha de espaços para integrar as reservas, garantindo a segurança e tratamento das colecções, respeitando a autonomia das instituições envolvidas, alcançando recursos espaciais e técnicos maximizando as capacidades de todos os envolvidos através do trabalho em cooperação das equipas de outra forma dispersas, muitas vezes insuficientes para realizar o trabalho necessário sozinhas.

O orçamento disponibilizado para o MMPM está incluído na rubrica da Cultura do Orçamento da Câmara Municipal de Porto de Mós. Da totalidade do Orçamento Municipal

para o ano de 2020⁶² (11.060.346,00€), foi atribuído, nas Grandes Opções do Plano, o valor de 7.561.426,00€ ao ponto referente às Funções Sociais, correspondente a 68,37% do valor total orçamentado, onde se inclui o pelouro da cultura. Ao pelouro da cultura foi atribuída a maior fatia desta parcela, no valor de 2.936.926,00€, ou seja, 26,55% do valor total. Este valor servirá para tudo o que disser respeito à cultura, sendo especificado no documento que a sua dimensão elevada se deve, sobretudo, ao enorme investimento necessário para a requalificação da Central Termoelétrica. O MMPM está, assim, numa posição de vir a alcançar maior visibilidade, pois o Projecto da Central Termoelétrica poderá permitir a realocação das suas coleções e reservas, num espaço partilhado com o arquivo e a biblioteca, salas de conferências e outras infraestruturas que dotem Porto de Mós de um Polo Cultural específico, planeado, logo de início, para esse fim. De acordo com o informante B, esta situação permitirá “(...) mudar o espaço físico, dar vida ao invisível e criar um plano de actividades sistematizado para criar novos públicos”. Falta ainda compreender como será realizada então a mediação e a divulgação, bem como o desenvolvimento de acções referentes às novas tecnologias. No entanto, esta situação que poderá trazer maior visibilidade ao MMPM, está ainda limitada ao concelho, não abrangendo um plano mais alargado aos territórios vizinhos.

No documento do Orçamento Municipal 2020 é referido que “a cultura é indiscutivelmente a função com um maior impacto nas Grandes Opções do Plano para o ano 2020. Trata-se de uma função que acumula mais de um quarto de todas as políticas de investimento do Município com um total de 2.936.926€, mas que poderá atingir os 3.636.926€. A requalificação da Central Termoelétrica significa mais de 77% desta função, com um investimento de 2.272.426€ (...) perspetivando-se, para 2021, o término da obra, representando um esforço de capitais próprios da Câmara Municipal muito superior ao identificado pelo projeto inicial, causado pelo atraso da referida obra desde a sua adjudicação inicial.” (Câmara Municipal, 2020, p. 30-31).

A percepção da importância atribuída ao MMPM pelo pelouro da Cultura do presente executivo camarário, foi considerada elevada por ambos os informantes. O informante B refere que “(...) a cultura e o desporto sempre foram vistos como fontes de despesa, os

⁶²Acessível em:

https://www.municipiportodemos.pt/cmportomos/uploads/document/file/3221/orcamento_2020.pdf, a 27-10-2020.

próprios técnicos não são reconhecidos porque trabalham no tempo livre das outras pessoas”. De acordo com o mesmo informante, o presente executivo tem tentado colmatar o sentimento de invisibilidade que as freguesias têm sentido em relação ao centro concelhio – Porto de Mós – nas políticas adoptadas anteriormente. Assim, tem-se tentado criar um espaço de coesão territorial, de “(...) comunhão comunitária”, atribuindo grande importância à área da cultura e da educação, como espelhado pelo Plano Orçamental. Neste sentido existem esforços concretos para criar relações com o tecido territorial, com o castelo a servir de âncora. De acordo com o informante B, o castelo atraiu aproximadamente 10 mil visitantes nos últimos dois meses, sendo ponto de distribuição desse “(...) efectivo numa rota urbana pelo concelho”. A discrepância do volume de visitantes torna clara a posição secundária (mais invisível) do museu.

Apesar do investimento, a percepção do informante B é que “(...) a cultura é invisível, por norma, direccionada aos eruditos ou a pessoas com mais acesso a eventos (...), mas a cultura faz-nos pensar e retrata as comunidades. A cultura tem de ser participativa, requer envolvimento”, este informante considera ainda que “(...) a vantagem dos museus é estes serem uma porta de entrada visível para mostrar o invisível e uma porta de entrada para um espaço de partilha da comunidade”. Situação que contraria a informação que refere que o castelo serve como elemento de atracção e distribuição, bem como a questão dos jovens não se reverem na colecção. Importa ainda considerar que o território já não é só o limite geográfico do concelho, mas o mundo, num conjunto de espaços de unicidades que se cruzam e influenciam, permitindo ser um que faz parte do todo.

O MPPM, de acordo com os informantes, ainda não cumpre na totalidade as suas funções, devido à falta de condições físicas, espaciais, de conservação e exposição da colecção, bem como a existência de reduzidos recursos humanos e técnicos e a fraca divulgação realizada. O informante B afirma que “(...) o museu não tem sido visto como criador de valor, mas está agora a ser pensado como parte da rota de visitaçao urbana, a começar no castelo. Mas o próprio museu tem de poder ser um polo de atracção por si mesmo e distribuir depois os visitantes, ele próprio pelo concelho”. É muito importante agarrar esta ideia do museu como polo de atracção de forma própria e gerador de valor, pois só com esta visão em mente se pode acrescentar à missão do mesmo, no âmbito na museologia actual, um intuito de contribuição para “(...) a sustentabilidade, a acessibilidade, a inovação e a relevância dos Museus (...)” (AAVV, 2020, p. 3). Para tal é essencial ser visível.

O público do MMPM é caracterizado (dados recolhidos através das entrevistas por não existir um estudo de público) por uma maioria de visitantes portomosenses, vinculados a peças da colecção por via de doações próprias ou de familiares, tendo uma relação de pertença e memória com o museu e as suas colecções. Um menos número de visitantes chega ao museu através de divulgação feita em programas televisivos sobre Porto de Mós. A maioria das pessoas tem 50 anos ou mais. Os mais novos (entre 12 e 13 anos) que visitam o museu, fazem-no por terem visitado o museu anteriormente com a escola. Nas visitas de escolas que acontecem actualmente, é demonstrado pouco interesse quer pelos professores, quer pelos alunos, atribuída essa situação ao já referido pouco interesse generalizado na cultura (de acordo com os entrevistados). No entanto, importa compreender que é a falta de mediação entre museu e comunidade que tem o maior peso na contribuição para esta situação. O museu deve mudar a perspectiva e passar a assumir proactividade, interessando-se pelo público para que este se interesse por ele.

Ainda de acordo com os entrevistados, o público da faixa etária mais elevada (acima dos 50 anos) é mais atraído pela colecção etnográfica e o público mais jovem (12-13 anos) é mais atraído pela colecção mineralógica, o que nos leva a inferir que o gosto pessoal, a vivência, a memória e o sentido de pertença, influenciam a visibilidade ou invisibilidade de áreas da colecção, a classes ou nichos de público. Existe ainda uma o público que visita o museu por razões científicas, ou de investigação – o público especializado. De acordo com o informante B, o volume de público rondará os “(..) 1200/1300 visitantes anuais com maior afluência nos meses de verão”. O público que retorna está ligado aos processos de doação, memória e afectos, ou curiosidade. Existe a afluência de algumas excursões, maioritariamente de público da faixa etária mais elevada, da região de Lisboa, onde se nota um profundo interesse pelas questões históricas e etnográficas – mais uma vez, o gosto, a memória e o sentido de pertença, a funcionar como elementos de criação de visibilidade. Não existe um estudo de público pelo que os dados a ele referentes foram recolhidos através das entrevistas aos informantes qualificados. Importa afirmar que é essencial conhecer monitorizar e avaliar o público, pois só assim é possível “o desenvolvimento de estratégias de mediação cultural e de acção educativa, tendo presentes a relevância social destas instituições e o alargamento do acesso e da diversidade cultural”, (AAVV, 2020, p. 12). Este processo é vital na criação de visibilidade do museu e uma forma simples e que não requer muitos recursos para ter uma ideia mais exacta dos números e caracterização do público poderia ser a criação de bilhetes numerados, distribuídos à entrada, de acordo com o sistema praticado nos demais museus

do Ministério da Cultura, por forma a permitir a análise e comparação do comportamento dos públicos entre museus, como por exemplo: bilhete normal, criança até aos 12, sénior, visitas escolares. O volume de público é considerado reduzido, por um lado, considerando que a entrada até é gratuita. No entanto, e de acordo com o informante A, “(...) face ao pequeno volume ou qualidade da divulgação realizada, pode considerar-se que esse número de visitantes não é assim tão reduzido”. Apesar das fragilidades na visibilidade do museu ao público, o informante B considera que apesar das condições de localização e arquitectura do MPPM, o público local virá sempre visitar o museu porque este é um “(...) espaço de memória”. No entanto é necessário chamar público de fora e para tal é necessário “(...) acrescentar valor” ao museu. A maior fragilidade indicada pelos informantes relativa à visibilidade do museu, no que diz respeito ao público, refere o sector mais jovem, em idade escolar, sendo importante a existência de um plano ou projecto que envolva as escolas, o museu e a comunidade. Daqui decorre a vital importância da criação de projectos de mediação, comunicação e colaboração em rede que potenciem a atracção, criação de visibilidade e valor, não só para a instituição museu como para as comunidades e territórios.

Para criar mais visibilidade da colecção (que tem pouca rotatividade por questões logísticas) aos olhos dos visitantes é necessário, de acordo com o informante A, “(...) tempo, tempo para poder realizar o projecto museográfico, tempo para produzir uma investigação mais aprofundada da colecção e tempo para o próprio visitante mudar a perspectiva”. A percepção e a intelectualização de várias camadas de informação das peças, a visualização e interpretação das mesmas varia. Sempre que vemos uma peça, podemos ver aspectos diferentes da mesma, pois a nossa forma de olhar e captar o que vemos depende de processos internos e externos variáveis, como a memória, a interpretação e a própria disposição emocional e intelectual ao olhar. A visão e a percepção são instrumentos de mediação essenciais à existência e evolução do MPPM.

A divulgação do museu e das suas colecções assenta maioritariamente no evento Peça do Mês, no qual a cada mês uma peça diferente sai do museu e é colocada em exposição no átrio do edifício da Câmara Municipal. Existem ainda exposições de cariz temporário, no edifício do museu, onde se destacam elementos ou temáticas das colecções. Outro meio de divulgação utilizado foi a colaboração com um programa televisivo, do canal (TVI), numa edição especial do programa “Somos Portugal”⁶³, dedicado ao município de Porto de Mós e

⁶³ Informação disponível no site: https://www.municipio-portodemos.pt/pages/1291?news_id=1422, consultado a 02 de Novembro de 2020.

emitido em direto no dia 23 de Agosto de 2020. Este programa deu visibilidade a vários protagonistas culturais de Porto de Mós, entre os quais o MMPM. Foi ainda realizado pela Câmara Municipal, em Junho, após o período de quarentena, um filme promocional das comemorações dos 31 anos do museu, e temporariamente colocado no *website* do município e no *website* do museu (já não se encontrando hoje disponível). A permanência deste filme promocional online seria importante para promover a visibilidade da instituição. Através do gabinete de comunicação da Câmara Municipal de Porto de Mós, o museu faz ainda divulgação no jornal regional “O Portomosense”, na Agenda Cultural “Folha”, um desdobrável em papel distribuído localmente e disponível online no site oficial da Câmara Municipal, e na página de notícias do site oficial da Câmara Municipal de Porto de Mós. De acordo com o informante B, a aposta na divulgação e investimento em geral tem sido mais focada no castelo, pois este “(...) é a marca do território e pode unir o mesmo”, atraindo os visitantes e divulgando a existência de uma rota urbana que dá a conhecer todo o concelho, incluindo o museu (servindo como posto de turismo). O MMPM não tem um plano de comunicação próprio, sendo toda a comunicação e divulgação realizadas através do gabinete de comunicação da Câmara Municipal, em coordenação com o museu, estando o *website* do museu⁶⁴ inscrito no *website* da Câmara Municipal de Porto de Mós. Contém informação referente à abertura do museu e breve descrição da sua colecção, bem como a sua missão. Refere ainda a localização no mapa e os dados referentes a horários e contactos. A página apresenta ainda algumas fotografias de peças. No entanto, não é dinâmica nem refere, por exemplo, a peça do mês ou as exposições temporárias, o que não cria visibilidade aos eventos. Em termos comparativos, o castelo⁶⁵ apresenta mais informações históricas e descritivas, incluindo um folheto informativo em 3 línguas – português, francês e inglês. Sobre o castelo existe ainda um projeto de Acessibilidade Inclusiva. Torna-se visível o lugar secundário do MMPM nas prioridades políticas culturais, o que se reflecte no elencar de investimento de diversas ordens para o mesmo, com consequências para a sua visibilidade e desempenho geral.

A utilização das tecnologias digitais é um elemento essencial no presente e futuro dos museus sendo “(...) necessária transformação digital (...) colocando as tecnologias ao serviço dos museus (...) com objetivos de incremento da capacidade digital, de reorganização e de capacitação dos profissionais e de incremento da digitalização e do acesso

⁶⁴ Consultado em: https://www.municipio-portodemos.pt/pages/1402?poi_id=375, a 02/11/2020.

⁶⁵ Consultado em: https://www.municipio-portodemos.pt/pages/1402?poi_id=366, a 02/11/2020.

aos bens culturais.” (AAVV, 2020, p. 9). O MMPM beneficiaria de um *website* actualizado e dinâmico, bem como de uma presença forte nas redes sociais. Compreende-se, no entanto, que a inventariação e informatização da colecção tenha prioridade, pois são a base para a construção de todo o trabalho expositivo, de mediação e divulgação. Tem agora a oportunidade de criar visibilidade através da sua integração da Rede Cultura 2027. O envolvimento do MMPM no Projecto Rede Cultura 2027 foi identificado pelos informantes como um factor importante na criação de visibilidade do museu e da sua colecção fora do concelho, nomeadamente com a troca de peças com outras instituições museológicas e culturais, e a colaboração na exposição de fotografia a decorrer no MIMO⁶⁶, Museu da Imagem e Movimento, em Leiria, desde 23 de Outubro de 2020. Apesar do informante B considerar que o retorno “(...) ainda não é muito visível”, o mesmo afirma que esta colaboração permitiu um “(...) sair da casca do museu” e “(...) mostrou aos parceiros que o museu existe e tem coisas de valor”. O mesmo informante considerou também que esta parceria pode converter-se mais tarde num acréscimo de visitantes, sendo que tem havido, por parte do pelouro da cultura e do próprio museu um esforço para a presença/participação no maior número de eventos da Rede Cultura 2027, precisamente para criar visibilidade. O informante A acrescenta ainda que esta participação na Rede Cultura 2027, funcionando por forma a todas as decisões passarem obrigatoriamente pelo executivo camarário, cria visibilidade política, sendo “(...) importante para envolver mais activamente a atenção política para o museu”. Esta afirmação vai ao encontro da percepção do lugar secundário que o museu detém no projecto cultural do município.

Um projecto acarinhado pelos informantes é a criação de exposições itinerantes que envolvam as freguesias. O informante A considera que “(...) colocar as peças nas freguesias permite chegar a mais pessoas e que estas valorizem o património local”, criando consciência e visibilidade. O informante B também considera que este seria um passo essencial para “(...) sair do espaço do museu para a rua”. Nesse sentido, “de levar o museu à rua”, o MMPM realiza o evento anual “Exposição de Presépios”, onde participam todas as escolas do concelho e no âmbito da qual se promove um concurso para artesãos e se atribui um prémio ao melhor presépio. No entanto, as peças desta colecção são depois colocadas na reserva limitando a visibilidade da relação com o museu no resto do ano. O MMPM é, de acordo com o informante A, “(...) um postal de evolução de identidades”, e, como tal, merece mais

⁶⁶ Mais informação sobre o MIMO em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/museu-da-imagem-em-movimento/>, consultado a 03/11/2020.

investimento, divulgação e desenvolvimento de projectos que criem uma relação mais alargada com a comunidade, para além dos doadores e familiares. O mesmo informante refere que o que dá visibilidade ao MMPM são os “(...) verdadeiros portomosenses e os verdadeiros leitores do visível, quem ama Porto de Mós e divulga, e quem passa, vê as alfaias agrícolas na janela e entra”. Revela ainda que, pelo contrário, o que o torna invisível é ser “(...) um edifício velho de rés-do-chão que pode lá ter tudo menos colecções interessantes... o estático monumental, a arquitectura e localização”.

A realidade é que há todo um conjunto de situações que contribuem para a existência de invisibilidade(s) no MMPM, algumas de resolução mais imediata que outras. As três áreas de fragilidade mais expressiva – localização, arquitectura e recursos – estão já sinalizadas nos planos delineados pela Câmara Municipal de Porto de Mós para contornar ou eliminar estes factores, nomeadamente através da realocação da colecção e reservas no Polo Cultural, após a requalificação da Central Termoeléctrica. No entanto, este plano, ainda que seja um passo gigante na direcção do caminho idealizado, não corrige todas as fragilidades nos processos de (in)visibilidade do MMPM. Assim, pareceu mais relevante, de acordo com os objectivos do presente trabalho, desenvolver uma estratégia de criação de visibilidade que envolva aspectos de outras fragilidades reveladas e que não possuem ainda plano de acção delineado pelo MMPM ou a Câmara Municipal de Porto de Mós, nomeadamente: desenvolver um projecto de mediação balizado pela criação de parcerias colaborativas, com o intuito de trazer a vários segmentos da comunidade uma forte perspectiva local, alcançando territórios; um sentimento de pertença, com componente participativa atravessando vários sectores (cultural, educacional, económico); e a activação intergeracional.

7. Não basta olhar, é imperativo ver!

7.1 Estratégia de criação de visibilidade para o Museu Municipal de Porto de Mós

Os museus de hoje debatem-se com a necessidade de assumir novas funções além das classicamente atribuídas ou de redefinir as prioridades das suas funções. Estas funções transbordam do âmbito do museu e das suas colecções e atravessam áreas que vão além do domínio da cultura, “(...) intervêm nomeadamente nas áreas da educação, da investigação, da integração social, da coesão territorial, do desenvolvimento turístico, da promoção do desenvolvimento sustentável, da igualdade e diversidade e do empreendedorismo.” (AAVV, 2020, p. 52). Este contributo dos museus acrescenta valor de diversas formas: pela produção e divulgação do conhecimento, com a consequente promoção do desenvolvimento de uma população mais educada, dotada de pensamento crítico; pela geração de dividendos económicos directa e indirectamente, por exemplo através de atracção turística, ou da promoção de produtos artesanais regionais, entre outras. Neste sentido a instituição museu não deve ser descurada na constituição do planeamento e orçamentação públicos, devendo ser entendida como uma mais valia multidimensional, geradora de valor.

Esta multidimensionalidade implica que se pensem os museus de forma mais abrangente e que se lhe reconheçam competências. Entre elas, e com relevância para o presente trabalho, encontramos o desenvolvimento de projectos ou acções de mediação, vocacionados para a relação entre instituição ou instituições e público(s); e o desenvolvimento de redes e parcerias que assentem nas sinergias internas e externas das instituições culturais e de recursos territoriais, passíveis de criar conhecimento e gerar valor, de forma participativa, sustentável e inclusiva. Estas redes podem estender-se a outras entidades, tendo em conta a sua diversidade, desde que partilhem objectivos, missões, enfim, um sentido comum de preservação e transmissão do património. Olhando o futuro, são sinalizadas algumas tendências passíveis de impactar com os museus, sendo necessário prever soluções que as considerem. A necessidade de os museus proporcionarem um sentimento de confiança e bem-estar; as mutações demográficas; o turismo; as tecnologias digitais; a participação; e a sustentabilidade.

Os museus têm demonstrado ser instituições com impacto na qualidade de vida e “(...) no reforço do sentimento de pertença, na participação cidadã e na inspiração da criatividade e da curiosidade (...) como espaços de emoção, reconciliação e transformação.” (AAVV, 2020, p. 12). Este seu carácter implica um trabalho com a comunidade dentro de parâmetros colaborativos e participativos firmando no público e nas comunidades uma vontade não só de contemplar, como de interagir e reflectir. As colecções são foco de experiências enriquecedoras, onde o público pode explorar, conhecer, interpretar, desenvolvendo sentimentos de pertença e apropriando-se e desenvolvendo narrativas individuais e colectivas. É necessário criar projectos de dinâmicas comunitárias, abrangendo vários públicos, tendo em consideração por um lado “(...) as potencialidades do envelhecimento activo e o aumento dos níveis de escolaridade dos públicos seniores (...)”, e por outro “(...) a diminuição da população jovem (...), os grupos socialmente mais desfavorecidos, a infoexclusão, o alheamento cultural e a necessidade de programas à medida dos diferentes segmentos populacionais.” (AAVV, 2020, p. 13). Os projectos colaborativos e as estratégias participativas têm um lugar central na mediação entre instituições culturais e públicos, atribuindo a estes últimos um lugar de centralidade nas acções programáticas, assentando no aumento e diversidade de informações disponíveis e na facultação de visões e percepções que permitam variedade de interpretação. Existe a necessidade da “multiplicação das práticas que extrapolam os limites físicos do museu (...) para intervenções temporárias e a promoção de experiências.” (AAVV, 2020, p. 15). É essencial para o MPM que enquadre um funcionamento flexível e adaptável ao público que pretende alcançar, numa lógica de “(...) prestação de serviço ao consumidor (...)” (AAVV, 2020, p. 15).

A sustentabilidade é outro tema central nas novas competências dos museus, pautada não só pela necessidade de poupar energia e minimizar a pegada ecológica, como também por considerar que os museus sustentáveis “(...) serão sensíveis ao impacto dos seus visitantes no meio ambiente, farão uma gestão de colecções de modo a valorizá-las para as próximas gerações, contribuirão para a vitalidade social, cultural e económica do território onde se inserem, desenvolverão um planeamento estratégico de longo prazo e colaborarão com outros museus e monumentos e entidades em parcerias (...)” (AAVV, 2020, p. 16). A visão contemporânea do museu implica a necessidade de enraizamento e cooperação territorial, onde entendemos os “(...) museus de âmbito regional com missões redefinidas e papéis reconhecidos no território.” (AAVV, 2020, p. 56). Impera criar uma abordagem de trabalho

em rede à escala territorial em articulação com outros agentes da comunidade, com uma gama variada de iniciativas conjuntas de carácter cultural, educativo e social.

“Numa visão prospectiva, os MPM⁶⁷ estarão cada vez mais interconectados com outras instituições, operarão em estruturas horizontais, colaborativas, rizomáticas e, desta forma, tornar-se-ão parceiros relevantes e mobilizadores, ampliando a sua acção, chegando a um maior número de pessoas e aumentando o seu impacto social e cultural.” (AAVV, 2020, p. 56).

Desta linha orientadora surge a importância da existência de articulação entre comunidades intermunicipais, participando em projectos colaborativos em rede, a par com uma aproximação estratégica com o meio educacional que possibilite a exploração das colecções sob novas abordagens de divulgação com os públicos, pretendendo “(...) reforçar e ampliar a formalização de parcerias entre os Museus (...), associações de defesa do património cultural e de solidariedade social, equipamentos culturais (...), empresas nas áreas da conservação e da transformação digital, tendo em vista o desenvolvimento de projetos comuns com benefícios mútuos e incremento do potencial dos territórios” (AAVV, 2020, p. 59). O aumento da visibilidade dos museus passa também pela potenciação de possibilidades cooperativas através da conexão com indústrias criativas e actividades tradicionais, numa percepção de que tal permite a “(...) otimização da utilização dos seus espaços, assim como para promover a sua capacidade de reinvenção e de inovação” (AAVV, 2020, p. 61).

Outro ponto importante para a criação de visibilidade é a circulação de objectos das colecções, criadora de sinergias benéficas no sentido de possibilitar o “(...) diálogo e troca de experiências entre parceiros congéneres (...), pela otimização de meios e de recursos humanos e financeiros (...), pelo incremento do acesso, pelas descobertas que essa circulação potencia, por vezes, até pela cocriação por parte dos públicos e das comunidades” (AAVV, 2020, p. 66). A mediação é essencial nas estratégias programáticas dos museus e na sua relação com os públicos, sendo para tal incontornável o conhecimento aprofundado e a avaliação contínua do público e o desenvolvimento de planos e acções de mediação que levem em conta “(...) a localização geográfica, a proximidade a outros locais de interesse cultural e patrimonial, o potencial simbólico e a atratividade das colecções e da programação” (AAVV, 2020, p. 70). O foco está em incrementar e fidelizar públicos, num trabalho colaborativo com comunidades próximas, investindo nas comunidades locais. A avaliação

⁶⁷ Museus, Palácios e Monumentos.

destas estratégias de mediação assenta não só no estudo do número de visitantes, mas também no “(...) impacto social, económico, cultural e educativo gerado transversalmente nas pessoas, nas comunidades e na sociedade” (AAVV, 2020, p. 71). Deve considerar-se a importância dos processos de mediação com participação colaborativa pela forma como promovem a democracia cultural, envolvendo pessoas e comunidades. A criação de visibilidade através da mediação implica ainda oferecer ao público “(...) instrumentos, conteúdos e ambientes de participação para que possam, se assim o desejarem, contribuir de forma construtiva e coletiva, em sintonia com as premissas dadas pela instituição” (AAVV, 2020, p. 72). A diversificação de públicos é incontornável para a sustentabilidade dos museus no futuro, atendendo às necessidades de diversos grupos, recorrendo a recursos diversificados e adaptáveis, apostando na área educativa e na criação de redes colaborativas entre os vários actores das comunidades e territórios, mobilizando vários intervenientes “(...) reforçando os compromissos partilhados com o património e com o território” (AAVV, 2020, p. 73).

Numa estratégia para criar maior visibilidade no MMPM, integrando estes pressupostos que pretendem servir como orientação para os museus no futuro, foi desenvolvida no âmbito desta dissertação, uma maleta pedagógica, como estratégia de mediação cultural entre museu, colecção, artesão (criador de peças representadas na colecção e guardião vivo do seu saber-fazer), crianças (através da instituição escola), *designers* de produto e rede intermunicipal. Assim desenvolveu-se o projecto “ama●Lêta ama saber●fazer” (constando todo o dossier de projecto e respectivos anexos de análise e estruturação no Anexo L). O valor e as vantagens deste produto cultural, de acordo com Remesal, são que “(...) uma maleta pedagógica é um conjunto de material didático desenvolvido e reunido para facilitar o desenvolvimento de uma unidade didáctica. A sua característica mais relevante é de poder ser facilmente transportada por aulas e centros. Essa é a justificação do seu nome que também está justificado pela sua aparência em forma de maleta.” (Remesal, 1995, p. 248). A maleta de um museu é ainda, de acordo com Kantor, um recurso para “(...) criar um espaço de descobrimento e magia através do contacto com as peças que em geral nos museus não se podem tocar, e fundamentalmente como um convite não só a tocar como a questionar-se sobre os objectos, e o seu contexto (...)” (Kantor, 1996, p. 184).

Este projecto da maleta pedagógica aqui proposto para o MMPM enquadra os pontos estratégicos considerados essenciais no futuro dos museus, permitindo criar maior visibilidade das instituições culturais, facilitando o acesso às colecções, num projecto que

desenvolve uma rede colaborativa, promotora de conhecimento, divulgação e criação de valor. Interage com a comunidade artesanal e escolar através não só da memória e do sentido de pertença, mas também da prática, da instigação à curiosidade e da criação de desejo, que se pretendem traduzir em conhecimento e interesse pelo património local e cultural, através do museu e da partilha do saber-fazer artesanal. Foi desenvolvida para poder servir de modelo, passível de ser adaptado e utilizado por outras instituições de cariz cultural, envolvendo outros saberes do património cultural material e imaterial, bem como outros públicos, como o público sénior, ou pessoas com dificuldades cognitivas. Este conceito advém do reconhecimento da fragilidade recorrente dos recursos na área da cultura, transformando assim a “ama●Lêta ama saber●fazer” num modelo adaptável, promovendo a maximização de recursos económicos e humanos. É uma ferramenta móvel, colaborativa, interactiva, prática e inclusiva, dedicada à valorização patrimonial, educacional através de uma vertente lúdica e apelativa. Associada a museus e escolas, bem como a outras instituições de cariz cultural e educacional, permite transportar e partilhar conhecimento, servindo assim de instrumento de interpretação patrimonial no âmbito do ensino formal e não formal. Permite ainda criar visibilidade ao MPM e enquadrá-lo numa rede colaborativa comunitária, museológica e escolar, num território concelhio mais vasto, fora de fronteiras próprias. Através da maleta pedagógica valoriza-se não só o saber, como o saber-fazer. Promove ainda a criação de valor externo através da promoção do artesanato tradicional local em vias de desaparecimento, que o colocará num “lugar vivo” da comunidade, de mãos dadas com territórios fora do seu concelho, fluindo nas sinergias criadas pela relação colaborativa e participativa.

A maleta é uma forma de “(...) levar o Museu à comunidade.” (Duarte, 1993, p. 92). É também uma forma de promover o contacto entre as escolas e museus. E, neste projecto em particular, entre os museus, as comunidades, os artesãos e as escolas, num território interconcelhio, sendo as maletas, ainda de acordo com a mesma autora o “(...) meio indicado de se fazer o intercâmbio necessário entre zonas de interior e litoral, zonas rurais e urbanas.” (Duarte, 1993, p. 92). A sua transportabilidade e manuseabilidade permitem fazer chegar a públicos normalmente não abrangidos pela programação do museu, temas, colecções de instituições, que assim chegam aos mesmos sob a forma de conhecimento e relação portáteis. Neste projecto valoriza-se uma abordagem lúdica na disponibilização do conhecimento, através dos conteúdos da maleta – fichas exploratórias e informativas e os próprios objectos. Integram-se ainda indicações para os orientadores/professores que as irão dinamizar. Assim,

esta maleta permitirá: estabelecer uma relação mais próxima e estreita entre o MMPM e os diferentes actores culturais, educacionais e artesanais envolvidos, bem como com a restante comunidade; estabelecer uma relação entre passado e presente, criando sinergias para o futuro através de práticas intergeracionais; estimular a curiosidade e a descoberta patrimoniais; potenciar a criação de público e de valor para os recursos económicos de cariz artesanal envolvidos no projecto.

7.2 O Projecto - ama•Lêta ama saber•fazer

Conceptualmente, “ama•Lêta ama saber•fazer” foi idealizada como um projecto de mediação cultural que não esgota a sua acção na estratégia de criação de visibilidade do MMPM. Criado para ser adaptável a várias situações, cenários e actores, alcançando conhecimentos, instituições e comunidades, apresenta-se como uma “caixa de Pandora” de onde se podem retirar conhecimentos, valências e valor para a área da cultura, da ciência, das artes, envolvendo nos processos de promoção de visibilidade e dinamização, a produção e divulgação de conhecimento, a valorização de saberes e a conexão dinâmica entre criadores e receptores desses saberes, numa óptica de criação de valor mutuo, extensível à comunidade e além dela, entrelaçando territórios. Os objectivos do projecto são: (1) contrariar processos de invisibilidade das instituições culturais; (2) recolher processos artesanais tradicionais de valor patrimonial e interesse comunitário local; (3) gerar interesse-interacção entre artesãos e jovens em idade escolar; (4) preservar o saber-fazer através de novas valências; (5) levar os jovens a reavaliarem as heranças materiais e imateriais identitárias; (6) reconstruir relações entre instituições culturais e comunidade; (7) criar redes colaborativas interconcelhias.

A flexibilidade do projecto diz respeito à sua capacidade de enquadrar diferentes instituições que podem ser museus e centros de interpretação cultural, científica ou de conservação da natureza, mas também podem ser instituições ligadas às artes escultóricas, cinematográficas, pictóricas, associações de profissões artesanais. No fundo, qualquer instituição que desenvolva trabalho nas áreas de criação de conhecimento de valor patrimonial cultural e científico e divulgação do mesmo. Da mesma forma, o público alvo pode ser definido de acordo com as necessidades/fragilidades de mediação encontradas, podendo ser os jovens em idade escolar, a população sénior, centros de educação especial, reabilitação e integração,

centros prisionais, entre outros. “ama●Lêta ama saber●fazer”, pode, de facto, ser levada a qualquer público com a adaptação necessária aos seus conteúdos. O intuito é envolver vários sectores da comunidade na exploração e apreensão de conhecimento, retribuindo em visibilidade institucional e reconexão de comunidades, territórios e patrimónios.

O facto de este produto cultural ter sido pensado para que o investimento e retorno fossem partilhados entre as instituições promotoras e actores envolvidos (criadores e receptores) numa área intermunicipal, deve-se ao facto de assim permitir a rentabilização de recursos, por norma fragilizados (económicos, humanos e técnicos). Possibilita que o investimento inicial seja partilhado entre municípios, mas que as instituições e os actores envolvidos sejam mais vastos, criando uma rede de contactos essencial para o desenvolvimento de futuras sinergias e criação de valor. As medidas de implementação da maleta serão adaptáveis como ela própria, pois dependem dos recursos disponibilizados. A situação ideal seria recorrer aos técnicos das instituições envolvidas para a apresentação e exploração da maleta em sala de aula. No entanto, a dificuldade em alocar recursos humanos, levou a repensar essa estratégia. Assim, pensou-se que o/a professor/a integrado/a na equipa do projecto teria uma reunião de preparação com o/as professor/a/s das escolas/turmas envolvidas, no sentido de fazer uma breve acção de formação que facilitasse o manuseamento e exploração da maleta pedagógica e das suas fichas de actividades. Para reforçar este processo foi integrado nas maletas um breve manual de instruções.

A ligação entre as instituições, os artesãos e as escolas foi pensada ao integrar nas fichas das maletas uma actividade que envolva os actores, podendo concretizar-se sob a forma de visitas às instituições e acompanhamento da criação do objecto na oficina/atelier dos artesãos. Essas actividades não foram especificadas porque dependerão das directrizes ditadas pela investigação prévia e o próprio desenvolvimento conjunto do projecto. Esse aspecto é também uma das mais valias da flexibilização da maleta pedagógica, como ferramenta modelo (ver identidade visual da maleta no anexo L).

“ama●Lêta” consiste numa mala de junco (representada na colecção do MPM e que apela ao sentido de pertença por ser um objecto comum no quotidiano das comunidades envolvidas), que integra três objectos representativos do saber-fazer artesanal regional, em vias de desaparecimento, seleccionados de acordo com uma investigação prévia, por estarem representadas nas instituições envolvidas e fazerem parte do património cultural material e imaterial dos municípios e comunidades que pretende abranger. As representações artesanais

seleccionadas foram: malas de junco (município de Porto de Mós e MPM), latoaria (município da Batalha e Museu Concelhio da Batalha) e mantas (município de Alcanena e Centro de Interpretação de Tecelagem – CAORG). Estes saberes serão transportados para um meio educativo passível de gerar uma dinâmica potencialmente regenerativa (as turmas do 4º ano do 1º ciclo das escolas dos três municípios). O facto dos objectos estarem integrados nas colecções das instituições culturais envolvidas possibilita a conexão instituição/comunidade em duas vertentes, por um lado com os agentes do conhecimento tecnológico patrimonial local, por outro lado o público escolar – numa abordagem passível de criar públicos no futuro, possibilitando não só a preservação do conhecimento e seus produtos, como a criação de valor a partir do mesmo que possa retornar para os municípios e instituições envolvidas, sob a forma de promoção de produtos locais artesanais de qualidade.

O conhecimento de mestres artesãos integrado na “ama●Lêta”, sob a forma de fichas de actividade e exploração, em conjunto com os objectos, funcionam como um manual que permite o fruto do conhecimento, transformar-se a si mesmo, através do manuseamento, da apropriação, da interpretação e do imaginário infantis. O projecto “ama●Lêta” promove e recebe esse potencial criativo, sob a forma de uma nova criação colaborativa entre criança, artesão e *designer* de produto, dando origem à materialização da reapropriação infantil do saber-fazer ancestral, e possibilita a sua reconexão com a instituição cultural numa relação entre passado, presente e futuro, através da realização de um concurso final inter-escolas, onde as turmas são convidadas a utilizar os novos conhecimentos do objecto e da tecnologia artesanal tradicional e, em conjunto com um *designer* de produto, criarem uma peça inspirada no que aprenderam com a maleta, tendo como limite a imaginação e alguma condicionante técnica. Aqui poderá ser de grande interesse envolver o *fab-lab* de Porto de Mós, de forma colaborativa, na materialização de algum dos projectos das turmas envolvidas.

A visão deste projecto de mediação é criar visibilidade às instituições de cariz cultural, que recolhem, preservam, estudam e divulgam o património cultural material e imaterial local, manter os processos da cultura material e imaterial, fiéis à sua identidade e raiz cultural comunitária, mas integrados nas novas visões e desenvolvimentos locais e globais, potenciando a criação de valor patrimonial local, conectando territórios e comunidades e instituições. O projecto tem por missão identificar e registar processos artesanais em vias de desaparecimento, representados nos museus e centro de interpretação envolvidos e criar

maletas pedagógicas e conteúdos, vocacionadas para o 4º ano do 1º ciclo. Implementando a exploração das maletas nas escolas da região, pretende criar-se, em conjunto com os alunos, um produto novo com o processo tradicional e uma reconexão com as instituições culturais envolvidas. Como entregáveis finais do projecto serão realizados os cadernos de “saber●fazer” e “Diário de Projecto” que contribuirão para a criação de maior visibilidade, já que ficam registados para o futuro. É através dos “Cadernos de saber●fazer” onde se cria um manual do saber tradicional e do “Diário de Projecto” onde se descreve o processo de criação e implementação do projecto de mediação, que se cria também uma base orientadora para projectos análogos e serve, ainda, como documento de avaliação do projecto. Os valores do projecto são orientados pelos seguintes conceitos: conhecimento, identidade, colaboração, interacção, transformação e visibilidade.

A criação deste projecto assentou no estudo de caso dos processos de invisibilidade do MMPM. Realizou-se uma análise exploratória do território, das colecções e do público, sendo esta a base de trabalho análoga para o Museu Concelhio da Batalha e o Centro de Interpretação de Tecelagem de Alcanena. Explorou-se a existência de projectos que promovam a divulgação e promoção de artesanatos locais e identificaram-se alguns ofícios artesanais de processo tradicional existentes na região. Incluíram-se as escolas com turmas do 4º ano existentes e realizaram-se contactos com possíveis parceiros, a nível das instituições, municípios e artesãos no activo. Foram analisadas duas maletas pedagógicas: Maletas da Rede de Castelos e Muralhas Medievais do Mondego e a Maleta Pedagógica do Museu Anjos Teixeira. Foi realizada uma análise estratégica da maleta pedagógica, com as suas forças, fraquezas, oportunidades e ameaças (SWOT) e definidas acções para capitalizar as forças e oportunidades, minimizar as ameaças com as forças, minimizar os efeitos negativos das fraquezas aproveitando as oportunidades, minimizar as fraquezas contra as ameaças, e prever o impacto e a tendência futura (essencial a análise do Dossier de Projecto - Anexo L). Foi elaborado um WBS (ver Anexo L-1), onde se delineou toda a calendarização do projecto em tarefas, distribuídas pelos membros da equipa, com tempo e orçamento atribuído a cada tarefa. A programação é formada por quatro eventos: “ama●Lêta” vai à escola, concurso de novas ideias, Produção da peça vencedora e sua integração na maleta e no “Diário de Projecto” e Lançamento dos Cadernos de “saber●fazer” e do “Diário de Projecto”. Foram definidos entregáveis (*deliverables*), marcos (*milestones*) e resultados (*outcomes*) (ver Anexo L). Foi elaborado um RASIC (ver Anexo L-1) e um Orçamento pormenorizados (ver Anexo L-1 e L-3), onde se define quem é responsável, quem dá

aprovação, apoio, quem é informado, e quem é consultado, sobre cada tarefa do WBS. Foi também definido um gráfico de Gantt com a definição das tarefas por equipa (ver anexo L-2).

Foi desenvolvido um plano de comunicação com análise estratégica própria, avaliação do público e uma linha orientadora para apresentação aos parceiros investidores e colaboradores (ver Anexo L). Criou-se a identidade visual do projecto (ver Anexo L) e elaborou-se o perfil dos recursos humanos necessários para o projecto bem como o *briefing* para as suas funções (ver Anexo L). Para a completa compreensão deste projecto é essencial a leitura atenta do dossier de projecto completo e seus documentos, apresentados no (Anexo L), por questões de limitação de espaço no corpo da dissertação.

8. Conclusão

“Nunca o tinha visto!” foi o início desta viagem. O facto de um museu municipal poder passar despercebido a munícipes os quais tem por missão servir, levou à realização desta dissertação que procura respostas para a questão da invisibilidade na cultura, focando em seguida nos museus, em particular no MMPM, desenvolvendo por fim uma estratégia de diminuição dos processos de invisibilidade detectados. Ao longo deste trabalho foi-se construindo uma paisagem intelectual que demonstrou que a visibilidade não é atribuída exclusivamente ao sentido da visão. Processos mentais e emocionais têm um factor de peso na nossa capacidade de ver ou na selecção, por vezes inconsciente, do que nos permitimos ver. A consciência e percepção crítica dessa situação encontra espaços de manipulação mais ou menos declarada de criar narrativas patrimoniais e identitárias e manipular imaginários colectivos, podendo levar em última instância a visões distorcidas do real. O que seleccionamos ver ou não ver acaba por influir no que, por defeito, permanece invisível. Pode estar relacionado com aspectos de representatividade (minorias étnicas, religiosas, políticas, de género, orientação sexual, visão estética, grau tecnológico, entre muitos outros aspectos); pode também estar associado à localização física ou ao ambiente expositivo, às características arquitectónicas dos espaços ou ambientes circundantes, a condicionantes políticas e económicas ou a uma simples questão de gosto pessoal, sentimentos de pertença e memórias. No MMPD foram identificadas áreas onde a visibilidade estava fragilizada, tornando-se alvo de invisibilidade(s). A localização, sinalética e arquitectura foram as áreas mais destacadas em termos da invisibilidade da instituição, existindo inclusive algum sentido de embaraço em “mostrar” o museu nos moldes em que se encontra actualmente, por se considerar diminuído em relação ao seu potencial. Outro aspecto salientado foi o reduzido número de recursos humanos e consequências directas desse factor, como o aumento do tempo necessário para concretizar funções e actividades essenciais à sua missão. A qualidade e quantidade da divulgação produzida pela instituição foi outra fragilidade. Uma outra lacuna importante identificada nesta dissertação foi a inexistência de um estudo de público do MMPM, bem como de um projecto museográfico ou de um plano de comunicação. Esta situação reporta para a fragilidade que os processos de invisibilidade acarretam, reflectindo o parco investimento da tutela nos recursos humanos, técnicos e económicos, a que o museu foi sujeito ao longo dos anos, estando agora a iniciar esforços no sentido de ultrapassar

muitos dos obstáculos identificados. Muitos são os projectos que estão a ser pensados para explorar a invisibilidade na cultura, não existindo, no entanto, uma obra ou investigação que sistematize em profundidade este tema, sendo a de Grønstad e Vågnes (2019) a que mais se aproxima de uma compilação de áreas e trabalhos de processos de invisibilidade nesta área.

O MMPM é só um exemplo, um caso, entre muitos. Muitas são as áreas da cultura que são votadas à invisibilidade, pelas mais diversas razões. Seja por não se integrarem no discurso das massas, pertencendo a nichos de criadores e receptores culturais muito específicos, seja por criarem tensão nos ideias culturais mais amplamente aceites, ou por pertencerem a segmentos da população ou comunidade que por razões religiosas, políticas, ou mesmo culturais, não lhes é permitido espaço e tempo de visibilidade. Podem ainda ter poucos recursos ou estar localizados em áreas que os absorvam e tornem invisíveis estética e visualmente. Estas questões têm muita importância porque são reveladoras de realidades mais profundas, não só conjunturais como estruturais, da composição, organização e estruturação da sociedade que as engloba. Exibem de forma mais ou menos subtil as forças que governam (de forma formal ou informal) a constituição e concepção das sociedades, revelando a construção de ideais e narrativas identitárias que geram histórias colectivas, memórias, afectos e desafectos, valores e comportamentos. Podem dar origem a legislações, reflexo desses ideais e valores, deixando à margem, na invisibilidade, porções substanciais das comunidades. O que à partida pode parecer inofensivo, como a inexistência de uma peça ou elemento que expresse a materialização de um aspecto, de um segmento minoritário da comunidade, pode, como já foi exemplificado ao longo da história, levar a situações de repressão e no extremo, violência, com o genocídio de massas populacionais. As instituições culturais ainda que façam parte de dada cultura, devem ter presente, na visão, percepção e consciência crítica esta possibilidade de transformar invisibilidade em julgamento ou preconceito e, em última instância, em repressão e violência.

No presente estudo de caso, a invisibilidade por representatividade não pôde ser explorada por diversas razões. Por um lado, não existe um estudo de público. Por outro lado, não foi possível, devido às condicionantes da pandemia Covid-19, aplicar inquéritos quer ao público do MMPM quer a elementos aleatoriamente seleccionados da comunidade. Esta questão, pela sua complexidade, ramificações e implicações sociais, políticas e económicas, deveria ser merecedora de um estudo próprio em profundidade. A presente investigação permitiu compreender como se pode entender a invisibilidade e os seus processos inerentes, bem como as diversas áreas onde esta pode afectar a cultura ou as formas como se expressa na

mesma, levando a uma melhor compreensão dos processos de invisibilidade que afectam o MMPM e à construção de uma estratégia que possa actuar como promotora de visibilidade. Estando os aspectos de localização, sinalética e arquitectura, bem como os recursos humanos e materiais, em fase de resolução com a integração da colecção e reservas do MMPM no espaço em requalificação da antiga Central Termoeléctrica, pensado como Polo Cultural, fica por solucionar a divulgação, a promoção de interesse em públicos passíveis de ser atraídos ao MMPM, a reconexão com a comunidade e criação de redes de contactos e colaboração. Por conseguinte, a mediação cultural entre instituição, segmentos da comunidade e públicos e a criação de parcerias colaborativas intermunicipais e interinstitucionais apresentaram-se como a estratégia a perseguir para aumentar a visibilidade do MMPM. Para atingir esse fim desenvolveu-se uma ferramenta de conhecimento portátil (maleta pedagógica), denominada “ama•Lêta ama saber•fazer” que integra três expressões de saber-fazer artesanal regional, em vias de desaparecimento, seleccionadas de acordo com uma investigação prévia, por estarem representadas nas instituições envolvidas (MMPM, Museu Concelhio da Batalha e Centro de Interpretação de Tecelagem de Alcanena) e fazerem parte do património cultural material e imaterial dos municípios e comunidades abrangidos. Os saberes-fazer associados às malas de junco (município de Porto de Mós), latoaria (município da Batalha) e mantas (município de Alcanena), são transportados para fora das instituições para um meio educativo passível de gerar uma dinâmica potencialmente regenerativa. Estes objectos, integrados nas colecções das instituições culturais envolvidas, possibilitam a conexão instituição/comunidade em duas vertentes: por um lado, com os agentes do conhecimento tecnológico patrimonial local (artesãos tradicionais no activo); por outro lado, o público escolar – numa abordagem passível de criar públicos no futuro, possibilitando não só a preservação do conhecimento e seus produtos, como a criação de valor a partir do mesmo que possa retornar para os municípios e instituições envolvidas.

A maleta pedagógica pode ser utilizada não só no caso presente, como ser adaptada para outras instituições e público alvo, sendo sempre fonte de criação de maior visibilidade pelas suas características e construção. A maleta foi concebida de raiz, desde a identidade visual à identificação de exemplos de actores, passando pela conceptualização, análise estratégica, construção no tempo com divisão em tarefas pormenorizada através do documento WBS, constituição de perfil e *briefing* de equipas, de orçamento pormenorizado, análise e desenvolvimento de plano de comunicação, análise de público e conceptualização de

entregáveis, na forma de cadernos de saber-fazer e diário de projecto, que contribuem para a visibilidade no presente mantendo um registo para o futuro. Com a integração no projecto da maleta do concurso inter-escolas pretendeu-se criar dinâmica e sinergias entre segmentos da comunidade, desenvolvendo mais processos de visibilidade, mais criação de memórias e sentimentos de pertença, de forma inclusiva e participativa. Envolve também vários territórios permitindo a divisão de investimento e a partilha de retorno de valor patrimonial e humano, acima de tudo e, em última análise, retorno económico através da promoção das tecnologias tradicionais locais e os seus produtos e saberes.

Fica a percepção que dar visibilidade a algum aspecto, elemento ou saber, tem no espectro oposto a possibilidade de criar invisibilidade a outro que fica por trazer à luz. É necessária profunda reflexão e análise antes de realizar esta selecção, tentando com essa exploração consciente antever as possíveis consequências que advêm da acção (ou da falta dela). O que ficou visível com esta investigação foi o quanto ainda existe de invisível, o quanto há ainda por explorar e investigar nesta área profundamente diversa e repleta de camadas de sentido, significado e conhecimento. E o quanto o invisível é uma parte integrante e dinâmica dos processos que efectivamente vemos. Ficamos com o sentimento que a lógica japonesa de ver o visível através do invisível tem um potencial de riqueza de conhecimento e percepção, não integrado no pensamento ocidental, mas do qual poderemos retirar interessantes ilações para a nossa realidade cultural. É importante empurrar as fronteiras da percepção e da constituição do conhecimento, para podermos ter uma perspectiva mais abrangente dos processos que fazem parte de ser humano, viver em comunidade e fazer parte activa, mais ou menos conscientemente, da criação de referenciais, linhas de conduta, narrativas identitárias e criação de imaginários comunitários, memórias e sentimentos de pertença.

Bibliografia

- AAVV. (2001). *Dicionário da Língua Contemporânea Portuguesa*. Lisboa: Verbo.
- AAVV. (2006). *What makes a Great Exhibition?* (P. Marincola, Ed.) Philadelphia, US: PEI.
- AAVV. (2013). Museu. Em Vários, & A. D. Mairesse (Ed.), *Conceitos-chave de Museologia* (pp. 64-67). São Paulo: Armand Colin.
- AAVV. (04 de Novembro de 2020). *Relatório Final do Grupo de Projeto Museus no Futuro*. Obtido de Património Cultural:
http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/docs/2020/07/15/relatoriomuseusfuturo7_7.pdf
- AAVV. (04 de Novembro de 2020). *Sumário Executivo Grupo Projeto Museus no Futuro*. Obtido de Património Cultural:
http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/docs/2020/07/15/sumarioexecutivoomuseusfuturo7_7.pdf
- Alexander, E. P. (2008). *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. Lanham: Altamira Press.
- Alpers, S. (1991). The Museum as a Way of Seeing. Em Vários, & I. K. Lavine (Ed.), *Exhibiting Cultures, the poetics and politics of museum display*. (pp. 27-31). Washington and London: Smithsonian Press.
- Anico, M. (2006). Património, museus e representações culturais locais na contemporaneidade. Em Vários, *Patrimónios e Identidades. Ficções contemporâneas*. (pp. 93-100). Oeiras: Celta Editora.
- Asri, S. (2019). *The Stories Need to be Told: The politics of visibility/invisibility: Museum representations and participation of migrants, refugees, and ethnic minorities*. Sweden: Linköping University- Department of Social and Welfare Studies.
- Ball, P. (2015). *Invisible: the dangerous allure of the unseen*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barranha, H. S. (2007). *Arquitetura de museus de arte contemporânea em Portugal, da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*. Porto: Edição da autora.
- Baxandall, M. (1991). Some preconditions of the visual display of culturally purposeful objects. Em I. K. Lavine, *Exhibiting cultures, the poetics and politics of museum display*. (pp. 33-41). Washington and London: Smithsonian Institution Press.

- Bowditch, L. (2019). Power in Partial Invisibility: Reframing Positions. Em A. G. Vågnes (Ed.), *Invisibility in Visual and Material Culture* (pp. 179-200). Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Bruno, C. (2007). Museus e Patrimônio Universal. Em B. ICOM, *V Encontro do ICOM BRASIL, Fórum dos Museus de Pernambuco* (pp. 6-7). Recife: ICOM Brasil.
- Calvino, I. (1990). *Cidades Invisíveis*. Lisboa: Teorema.
- Câmara Municipal de Porto de Mós. (12 de Novembro de 2019). Obtido de Museu Municipal de Porto de Mós: http://www.municipio-portodemos.pt/pages/1402?poi_id=375
- Câmara Municipal de Porto de Mós. (2020). Obtido de Documentos Online: https://www.municipio-portodemos.pt/cmportomos/uploads/document/file/3221/orcamento_2020.pdf
- Câmara Municipal de Porto de Mós. (2020). Obtido de Documentos Online: https://www.municipio-portodemos.pt/cmportomos/uploads/document/file/3221/orcamento_2020.pdf
- Chism, M. (14 de Março de 2018). *Human Synergistics International, Culture University Blog*. Obtido em 28 de Maio de 2020, de Human Synergistics International, Culture University Blog: <https://www.humansynergistics.com/blog/culture-university/details/culture-university/2018/03/14/how-visible-and-invisible-forces-shape-culture>
- Dehaene, S. (2014). *Consciousness and the Brain: Deciphering How the Brain Codes Our Thoughts*. New York: Viking Press.
- Duarte, A. (1993). *Educação Patrimonial. Guia para Professores, Educadores e Monitores de Museus e Tempos Livres*. Lisboa: Texto Editora.
- Duncan, C. (1991). Art Museums and the ritual of citizenship. Em Vários, & I. K. Lavine (Ed.), *Exhibiting Cultures. The poetics and politics of museum display*. (pp. 90-102). Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- Estévez, F. (Dezembro de 2011). Fetichismo, fantasmagoria, desechos y lo dado a ver en el museo. *Museo y Territorio*, pp. 42-48.
- FACA, C. (2020). *Workshop: A Invisibilidade*. Obtido de Museu Coleção Berardo: <https://pt.museuberardo.pt/educacao/atividades/workshop-invisibilidade>
- Fedorova, K. (2019). Neurointerfaces, Mental Imagery and Sensory Translation in Art and Science in the Digital Age. Em *Invisibility in Visual and Material Culture* (pp. 91-110). Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.

- Fortuna, C. (2000). La sociedad, el consumo y la crisis de los museos. *Revista de Museología, Monográfico Museos y Museología en Portugal. Una Ruta Ibérica para el Futuro.*, pp. 27-29.
- Frazão, S. (1982). *Porto de Mós, Breve Monografia*. Porto de Mós: Câmara Municipal de Porto de Mós.
- Furriel, F. (1999). *Da Pré-História à Actualidade, Monografia de Porto de Mós*. (Vols. I, II, III). Porto de Mós: Edição da Câmara Municipal de Porto de Mós.
- Godfrey-Smith, P. (2017). *Outras mentes, o polvo, o mar e a origem profunda da consciência*. Lisboa: Temas e Debates.
- Goriški, M. (s.d.). *Museum History*. Obtido de Goriški muzej: <https://goriskimuzej.si/en/about/museum-history>
- Gouws, A.-m. (2019). Hearing and Seeing the In/Visible: Anne Charlotte Robertson's Five Year Diary". Em A. (. Grønstad, *Invisibility in visual and material culture*. (pp. 165-178). Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Grønstad, A. (2019). *Invisibility in visual and material culture*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Grønstad, A. (2019). Invisibility and the Ethics of Erasure: Khaled Barakeh's. Em A. Grønstad (Ed.), *Invisibility in visual and material culture*. (pp. 111-126). Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Guerrero, T. S. (Diciembre de 2011). El Museo del Patrimonio Municipal desde la Museología crítica. *Museo y Territorio*(4), pp. 142-147.
- Gurian, E. (1991). Noodling about with exhibition opportunities. Em Vários, & I. K. Lavine (Ed.), *Exhibiting Culture. The poetics and politics of museum display*. (pp. 176-188). Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- Habegger-Conti, J. (2019). Reading the Invisible in Marjane Satrapi's Graphic. Em A. Grønstad (Ed.), *Invisibility in visual and material culture*. (pp. 149-164). Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Haviland, W. A. (2000). *Anthropology*. United States of America: Harcourt College Publishers.
- Hewison, R. (1987). *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. Londres: Methuen.
- Hilary Arksey, P. K. (1999). *Interviewing for the Social Scientists, London, Sage*. London: Sage.
- Hustvedt, S. (2014). *O mundo ardente*. Alfragide: D. Quixote.

- Ibarra-Frausto, T. (1991). The chicano movement/the movement of chicano art. Em I. K. Lavine, *Exhibiting Cultures, the poetics and politics of museum display*. (p. 149). Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- ICOM, D. d. (29 de Junho de 2020). *Demissões e eleições no ICOM*. Obtido de ICOM International Council of Museums Portugal: <https://icom-portugal.org/2020/06/29/sobre-a-demissao-da-presidente-do-icom-e-a-eleicao-do-novo-comite-executivo/>
- ICOM, P. (19 de Março de 2015). *Definição: Museu*. Obtido de ICOM International Council of Museums Portugal: <https://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/>
- ICOM, P. (19 de Dezembro de 2019). *ICOM International Council of Museums Portugal*. Obtido de Dia Internacional dos Museus 2020 – Museus para a Igualdade: Diversidade e Inclusão: <https://icom-portugal.org/2019/12/19/dia-internacional-dos-museus-2020-museus-para-a-igualdade-diversidade-e-inclusao/>
- INE. (Dezembro de 2019). *Caraterização sócio – económica dos municípios*. Obtido de Instituto Nacional de Estatística: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_doc_municipios_cse
- Johannesen, L. M. (2019). Materiality of the Invisible in David Wilson's "California Letters". Em A. (. Grønstad (Ed.), *Invisibility in visual and material culture* (pp. 201-220). Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Kantor, D. (1996). Un objecto. Un mundo. Em S. Alderoqui, *Museos y Escuelas: socios para educar*. (pp. 167-202). Barcelona: Paídos.
- Karp, I. (1991). Culture and Representation. Em Vários, & I. K. Lavine (Ed.), *Exhibiting Cultures, the poetics and politics of museum display*. (pp. 11-23). Washington and London: Smithsonian Institute.
- Karp, I. e. (1991). *Museums and Communities: the politics of public culture*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Kurin, R. (1997). *Reflections of a Culture Broker: a view from the Smithsonian*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Lewis, G. (2004). O Papel dos Museus e o Código de Ética Profissional. Em I. -C. Museus, & P. J. Boylan (Ed.), *Como Gerir um Museu: Manual Prático*. (pp. 2-16). Paris: ICOM - Conselho Internacional de Museus.
- Lima, J. S. (2013). *O Panorama Museológico em Portugal: os Museus e a Rede*. (J. Neves, Ed.) Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural.
- Martini, F. d. (1967). *Trattato di Architettura Ingegneria e Arte Militare* (Vol. 3). Milão: Il Polifilo.

- McAllister, J. (2005). The virtual Laboratory. Em H. Schramm, & L. & Schwarte, *Collection, laboratory, theater: scenes of knowledge in the 17th century*. (p. 38). Berlin: Walter de Gruyter.
- McKenna, T. (2004). *O pão dos deuses. Em busca da árvore do conhecimento original*. Porto: Via Óptima, Oficina Editorial.
- Meier, B. F. (2006). Cultural economics. Em S. McDonald (Ed.), *A companion to museum studies* (pp. 401-404). Australia: Blackwell Publishing, Ltd.
- Merleau-Ponty, M. (1968). The visible and the invisible. Em C. Lefort (Ed.). Evanston: Northwestern University Press.
- MET, T. (2013). *Making the Invisible Visible: Conservation and Islamic Art*. Obtido de The MET 150: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/invisible-visible>
- Meyer, B. (2015). Picturing the Invisible, Visual Culture and the study of Religion. Em Vários, *Method and Theory in the Study of Religion* (Vol. 27, pp. 333-360). Leiden: Brill.
- Milner, M. G. (2005). *Sight Unseen: An Exploration of Conscious and Unconscious Vision*. Oxford e Nova York: Oxford University Press.
- Moreira, C. D. (1994). *Planeamento e Estratégias da Investigação Social*. Lisboa: ISCSP, Universidade Técnica de Lisboa.
- P. Barnes, G. M. (2019). *Co-creating, co-producing and connecting: (Vol. 62)*. Curator: The museum journal.
- Paulitsch, R. S. (2017). A (In)visibilidade do património histórico e cultural: um estudo sobre o património do município de Rio Grande. *Mosaico*, 8(12), pp. 249-258.
- Pessoa, M. d. (s.d.). *Sobre o Museu*. Obtido de Museu da Pessoa: <https://museudapessoa.org/sobre-o-museu/>
- Pomian, K. (1994). The collection: between the visible and the invisible. Em S. Pearce (Ed.), *Interpreting Objects and Collections* (pp. 160- 174). London: Routledge.
- Rankine, C. (2014). *Citizen: An American Lyric*. Port Townsend: Graywolf.
- Remesal, P. (1995). Ejemplificaciones de estrategias formativas con medios de comunicação. Em M. García, *Estrategias de enseñanza y aprendizaje con medios y tecnologia*. (pp. 207-276). Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramon Areces, S.A.
- República, A. d. (19 de Agosto de 2004). *Diário da República Eletrónico*. Obtido de Diário da República Eletrónico: <https://dre.pt/pesquisa/-/search/480516/details/maximized>

- Ribeiro, J. A. (10 de Setembro de 2019). *Sobre a proposta da nova definição de Museu*. Obtido de ICOM Intenacional Council of Museums Portugal: <https://icom-portugal.org/2019/09/10/sobre-a-proposta-da-nova-definicao-de-museu/>
- Roque, M. I. (27 de Setembro de 2017). *A (in)definição de museu*. Obtido de a.muse.arte: <https://amusearte.hypotheses.org/1955>
- Roque, M. I. (30 de Agosto de 2018). *O objeto no museu: verdade ou mentira?* Obtido de A.MUSE.ARTE um espaço de reflexão em torno da arte e dos museus.: <https://amusearte.hypotheses.org/2632>
- Santos, D. (Março de 2005). *Museu de José Malhoa. Como se faz um museu de arte: imagem e discurso(s)* (Vol. Volume I). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.
- Saramago, J. (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Shelton, A. (Diciembre de 2011). From Anthropology to Critical Museology and Viceversa. (Á. d. Málaga, Ed.) *Museo y Territorio*(4), pp. 30-41.
- Simon, N. (27 de December de 2017). *Some doors are invisible*. Obtido de Art of Relevance: <http://www.artofrelevance.org/>
- Sprandley, J., McCurdy, D. W., & Shandy, D. J. (2005). *The Cultural Experience: Ethnography in Complex Society* (Second Edition ed.). United States of America: Waveland Press, Inc.
- UNESCO, C. N. (s.d.). *Património Cultural Imaterial*. Obtido de UNESCO Portugal: <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-cultural-imaterial>
- Vala, J. (2018). Prefácio. Em M. L. Machado (Ed.), *Combatentes Portomosenses na I Gerra Mundial (1914-1918)*. Porto de Mós: Câmara Municipal de Porto de Mós.
- Vardemuseerne. (s.d.). *Tirpitz, a top-notch, world-class attraction*. Obtido de Vardemuseerne: <https://vardemuseerne.dk/en/museum/tirpitz-en/>
- Veal, A. J. (2014). *Research Methods for Arts and Event Management*. United Kingdom: Pearson Education Limited.
- Viana, N. (2007). *Os valores na sociedade moderna*. Brasília: Thesaurus Editora.
- Wohlleben, P. (2017). *The hidden life of trees*. London: William Collins.
- Yamaguchi, M. (1991). The poetics of exhibition in japanese culture. Em I. K. Lavine, *Exhibiting cultures, the poetics and politics of museum display*. (pp. 61-66). Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- Yin, R. K. (2014). *Case Study Research: Design and Methods*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Anexos

Anexo A - Bruchura Inaugural do MMPM (1989), recolhido na Biblioteca Municipal de Porto de Mós. Fotos e montagem de Tânia Teixeira

Anexo B - Exposição “Combatentes Portomosenses na I Guerra Mundial”, MMPM Livro da exposição. Isqueiro e fotografia do meu avô materno, Manuel Rebelo Morgado. Foto de Tânia Teixeira

Anexo C - Imagem exterior do Museu Tirpitz na Dinamarca: retirada de <https://www.experimenta.es>, a 28-08-2020

Anexo D - Workshop: A invisibilidade pelo Coletivo FACA. Retirada de <https://pt.museuberardo.pt/educacao/atividades/workshop-invisibilidade>, a 01-09-2020

Anexo E - “Wall art” e etiqueta, Banksy, 2005. Londres, Museu Britânico. Foto de Banksy/Museu Britânico. Retirada de <https://amusearte.hypotheses.org/2632>, a 01-09-2020

Anexo F - Guião de entrevista

Anexo G - Enquadramento espacial do MMPM

Anexo H - Sinalética de direcção

Anexo I - Placa identificativa do MMPM

Anexo J - Recepção do MMPM

Anexo K - Legendagem das peças

Anexo L - Dossier de Projecto “ama●Lêta ama saber●fazer” e respectivos documentos:

(1-WBS-Gantt-Orçamento-RASIC-mapa fotografo; 2- Gantt; 3 -Orçamento)