

Relatório do Estágio efetuado no Departamento de Divulgação da Fundação Calouste Gulbenkian

Maria Carolina Quintas Ferreira da Cruz

Relatório de Estágio de Mestrado em Museologia

Outubro, 2021

Relatório do Estágio efetuado no Departamento de Divulgação da Fundação Calouste Gulbenkian

Maria Carolina Quintas Ferreira da Cruz

Relatório de Estágio de Mestrado em Museologia

Outubro, 2021

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Museologia, realizado sob a orientação científica da
Professora Doutora Alexandra Curvelo e orientação no
local do estágio da Mestre Carla Paulino

Há um espectáculo no museu o público
Formigas metódicas borboletas curiosas
Peixes desinteressados grilos perdidos
Como guiasse a todos pela noite um búfalo azul.

Diogo, 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Doutora Alexandra Curvelo pela orientação, pela disponibilidade e pela paciência.

À Carla Paulino pela oportunidade e pela confiança. À Carla, à Ana, à Ana Teresa e ao Francisco por me terem feito sentir parte da equipa e pela amizade. A toda a equipa do Museu por me terem recebido e apoiado sempre que necessitava.

À Teresa pela companhia, pela partilha e pela amizade.

Ao Diogo, aos meus pais, aos meus irmãos, aos meus amigos e aos meus gatos, por todo o amor e pelo incentivo.

RELATÓRIO DO ESTÁGIO NO DEPARTAMENTO DE DIVULGAÇÃO DO MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN

Maria Carolina Quintas Ferreira da Cruz

RESUMO

O presente relatório apresenta as atividades desenvolvidas no âmbito do estágio curricular do mestrado em Museologia no Departamento de Divulgação do Museu Calouste Gulbenkian entre outubro de 2018 e junho de 2019. O departamento, atualmente extinto, era responsável pelas várias formas de divulgação inerentes a um museu, como catálogos, tabelas, audioguias ou redes sociais.

O relatório está dividido em cinco capítulos. No primeiro capítulo, apresenta-se uma breve caracterização do Museu Calouste Gulbenkian e do Departamento de Divulgação. No segundo capítulo, faz-se um resumo do estágio, com uma descrição sucinta das várias tarefas realizadas, destacando-se as mais relevantes e enquadrando-se os capítulos que se seguem. Nos terceiro e quarto capítulos, aborda-se de forma mais aprofundada os projetos que ocuparam mais tempo ao longo do estágio: a importância das leis referentes aos direitos de autor e a preparação de conteúdos para o audioguia e para a aplicação móvel do Museu. No quinto capítulo, descreve-se outros projetos relevantes do estágio, como a exposição “Convidados de Verão. Joalharia Contemporânea em Portugal” ou a escrita de *copies* para as redes sociais do Museu Calouste Gulbenkian.

PALAVRAS-CHAVE: Museu Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Comunicação, Divulgação, Museologia, Direitos de autor, Audioguias

INTERNSHIP REPORT AT THE DIFFUSION DEPARTMENT OF THE CALOUSTE GULBENKIAN MUSEUM

Maria Carolina Quintas Ferreira da Cruz

ABSTRACT

The following report presents the activities developed within the scope of the curricular internship of the master's degree in Museology in the Department of Diffusion of the Calouste Gulbenkian Museum between October 2018 and June 2019. The now extinct department was responsible for the various forms of diffusion belonging to a museum, such as catalogues, tables, audioguides or social media.

The report is organized into five chapters. The first chapter presents a brief introduction to the Calouste Gulbenkian Museum and the Department of Diffusion. In the second chapter, a summary of the internship is presented, with a brief description of the various tasks performed, highlighting the most relevant ones, and framing the chapters that follow. The third and fourth chapters deal in more depth with the projects that required more time during the internship: the relevance of copyright laws and the production of contents for the audioguide and for the Museum's mobile application. The fifth chapter describes other relevant projects undertaken during the internship, such as the exhibition "Convidados de Verão. Joalharia Contemporânea em Portugal" or the writing of copies for the Calouste Gulbenkian Museum's social media accounts.

KEYWORDS: Calouste Gulbenkian Museum, Modern Art Centre, Communication, Diffusion, Museology, Copyright, Audioguides

LISTA DE ABREVIATURAS

Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (CDADC)

Departamento de Divulgação (DD)

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH)

Fundação Calouste Gulbenkian (FCG)

International Council of Museums (ICOM)

Museu Calouste Gulbenkian (MCG)

Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
Objetivos do estágio no Departamento de Divulgação do Museu Calouste Gulbenkian.....	1
Estrutura do relatório de estágio.....	2
CAPÍTULO I – O Museu Calouste Gulbenkian e o Departamento de Divulgação.....	4
I.1. O Museu Calouste Gulbenkian.....	4
I.2. O Departamento de Divulgação.....	9
CAPÍTULO II – Estágio no Departamento de Divulgação.....	13
CAPÍTULO III – Estudo de Caso I – Direitos de Autor e Declarações de cedência de direitos de imagem.....	16
III.1. Introdução.....	16
III.2. Contextualização.....	17
III.3. Perspetiva histórica.....	19
III.4. O Direito de Autor aplicado aos Museus.....	23
III.5. Licenças de utilização e gestão coletiva.....	26
III.6. Caso específico – Declarações de cedência de direitos de imagem no Centro de Arte Moderna.....	27
CAPÍTULO IV – Estudo de Caso II – Audioguias/APP Gulbenkian.....	30
IV.1. Contextualização.....	30
IV.2. Caso específico – Audioguias e aplicação “Museu Gulbenkian”.....	33
IV.3. Museu Calouste Gulbenkian.....	36
IV.4. Centro de Arte Moderna.....	38
CAPÍTULO V – Outros projetos.....	42

V.1. Exposição “Convidados de Verão. Joalharia Contemporânea em Portugal”.....	42
V.2. Noites Modernas.....	44
V.3. Redes sociais e <i>website</i>	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
BIBLIOGRAFIA.....	49
ANEXOS.....	i
ANEXO I – Exemplo de declaração de direitos de imagem.....	i
ANEXO II – <i>Excel</i> das obras que figuravam no audioguia e na aplicação “Museu Gulbenkian”.....	ii
ANEXO III – Lista dos artistas biografados para o audioguia/aplicação “Museu Gulbenkian”.....	iii
ANEXO IV – Biografias para o audioguia/aplicação “Museu Gulbenkian”.....	v
ANEXO V – Tabelas da exposição “Convidados de Verão. Joalharia Contemporânea em Portugal”.....	xxxv
ANEXO VI – Exemplos de conteúdos produzidos para as redes sociais e para o <i>website</i> do Museu.....	lxii

INTRODUÇÃO

Objetivos do estágio no Departamento de Divulgação do Museu Calouste Gulbenkian

O presente relatório de estágio é referente ao período de 800 horas em que estagiei no Departamento de Divulgação (DD) do Museu Calouste Gulbenkian (MCG). O estágio decorreu no âmbito da realização da componente não-letiva do mestrado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH).

A Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) é um espaço de excelência em Portugal, quer pelas suas coleções de arte e pelo seu jardim, como pelo trabalho filantropo que desenvolve. Na altura em que realizei o estágio, a FCG tinha um único museu constituído por duas coleções – a reunida por Calouste Gulbenkian (Coleção do Fundador) e a do Centro de Arte Moderna (Coleção Moderna), situação que, entretanto, foi alterada com a mudança de direção. Ao longo do relatório, refiro-me sempre à minha experiência de trabalhar com as duas coleções, tendo em conta que havia apenas um museu.

Poder estagiar nesta instituição foi, evidentemente, uma oportunidade única, que me permitiu aprender com uma equipa muito experiente e estudar duas grandes coleções de arte. Desde o começo do mestrado que tinha a intenção de realizar um estágio, por considerar que dessa forma poderia obter um conhecimento mais direto do quotidiano de um museu. Ao ter a oportunidade de acompanhar o trabalho de um grande museu, poderia realmente compreender como funcionam os vários departamentos e assistir ao trabalho “de bastidor” que é realizado. Simultaneamente, interessava-me poder desenvolver um trabalho mais prático, de investigação, que me permitisse contactar com temáticas da história da arte que me interessam particularmente. O MCG surgiu como o local ideal para estagiar, não só pelo seu prestígio, mas também porque tenho um grande fascínio pelas suas coleções, particularmente pelas coleção de arte moderna e contemporânea, que atualmente voltou a ser associada ao Centro de Arte Moderna (CAM), que acolhe obras de artistas como Amadeo de Souza-Cardoso, José Almada Negreiros ou Helena Almeida.

Por outro lado, ao optar pelo estágio, tive também como objetivo aplicar os conhecimentos adquiridos durante a componente não-letiva do Mestrado em Museologia, particularmente no que diz respeito à área da comunicação. Esta é uma área bastante

abrangente, que tem aplicações nas várias funções de um museu, desde a interpretação, às publicações, ou ao *marketing*, e interessava-me trabalhar um pouco em todas elas. O meu intuito era, acima de tudo, aprender a redigir textos para exposições e catálogos e, principalmente, para redes sociais e para o *website*. Com o contexto da pandemia, que levou ao fecho dos museus ao público, foi precisamente através dos meios digitais que se pode continuar em contacto com os visitantes, provando o valor destes instrumentos enquanto ferramentas fundamentais no contexto de qualquer museu atual. Foi devido a esse interesse pela área da comunicação que decidi prosseguir a minha formação académica com uma pós-graduação em Ciências da Comunicação, na variante de Comunicação e Artes, que realizei ao mesmo tempo do estágio.

Considerando os meus interesses, foi-me sugerido que integrasse o DD, coordenado pela Dra. Carla Paulino. As funções deste departamento eram precisamente aquelas pelas quais eu tinha maior interesse, desde a gestão das redes sociais do Museu, à criação e revisão de praticamente todos os conteúdos (como audioguias, materiais para as exposições temporárias, tabelas para as coleções permanentes, etc.). Tendo em conta as características do próprio departamento, teria oportunidade de acompanhar o trabalho desenvolvido pelo museu, enquanto criava conteúdos para áreas diversas.

Estrutura do relatório de estágio

O presente relatório está dividido em cinco capítulos, em que são descritos os oito meses em que estagiei no DD do MCG, entre outubro de 2018 e junho de 2019. O primeiro capítulo reporta à caracterização da instituição e do departamento em causa, enquanto no segundo capítulo faço um resumo do estágio, enquadrando os capítulos que se seguem. Optei por dedicar mais páginas do relatório a analisar de forma pormenorizada dois dos projetos em que trabalhei mais tempo ao longo do estágio: os estudos de caso analisados nos terceiro e quarto capítulos. Assim, o terceiro capítulo, dividido em seis subcapítulos, reflete sobre a importância das leis referentes aos direitos de autor, principalmente no contexto museológico, concluindo com uma análise à relevância das declarações de cedência de imagem assinadas pelos artistas com obras no CAM. O quarto capítulo é dedicado ao trabalho que desenvolvi para os audioguias/aplicação “Museu Gulbenkian” e aos desafios inerentes à produção de conteúdos para estes dispositivos, em particular nas coleções de arte da FCG. Reservei o quinto capítulo para descrever

sucintamente alguns projetos em que participei ao longo do estágio e que considero relevantes, como a exposição “Convidados de Verão. Joalharia Contemporânea em Portugal”. Termino o relatório com “Considerações Finais”, abordando a pertinência do estágio e a forma como cumpriu os objetivos previamente delineados. Por fim, incluí a bibliografia e os anexos, onde se integram as biografias que escrevi, bem como alguns outros documentos relevantes.

CAPÍTULO I – O Museu Calouste Gulbenkian e o Departamento de Divulgação

I.1. O Museu Calouste Gulbenkian

O Museu Calouste Gulbenkian (MCG) recebe o seu nome de Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955), um homem de negócios de origem arménia, nascido na Turquia. A sua fortuna, obtida através da exploração de petróleo, permitiu-lhe reunir uma notável coleção de obras de arte. Em 1942, muda-se para Lisboa, fugindo da Segunda Guerra Mundial. Aqui permaneceu até morrer, em 1955, deixando como legado ao país que o acolheu as cerca de 6000 peças que havia adquirido durante a sua vida de colecionador.¹

Em testamento, Calouste Gulbenkian indicará “(...) a vontade de criar uma Fundação com o seu nome e com vocação internacional, que, em Portugal e no mundo, se dedicasse à beneficência, à arte, à educação e à ciência, e em cuja sede, em Lisboa, se acolheu a sua admirável coleção de arte, então dispersa por vários países.”² Assim, nasce, em 1956, a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), tendo como presidente José de Azeredo Perdigão. O MCG viria a abrir ao público a 4 de outubro de 1969, com a missão de preservar o acervo de Calouste Gulbenkian. Além do Museu, a Fundação conta ainda com o Centro de Arte Moderna (CAM), uma orquestra e um coro; uma biblioteca de arte e arquivo; um instituto de investigação científica; e um jardim. A missão da Fundação é contribuir para a construção de uma sociedade que “(...) ofereça iguais oportunidades e que seja sustentável”,³ sendo que para tal divide as suas atividades em três grandes áreas de atuação: científicas e de conhecimento, desenvolvimento social e sustentabilidade, e artísticas e culturais.

No que diz respeito às atividades artísticas e culturais, a Fundação procura “(...) prosseguir uma atividade artística de excelência e relevância internacional, reforçando a dimensão cívica da cultura, entendida num sentido amplo de criação, de inovação e de promoção da acessibilidade desta a todos os cidadãos.”⁴ Neste sentido, as exposições permanentes e temporárias pretendem contribuir para a divulgação e promoção da arte e

¹ Sobre vida de Calouste Gulbenkian, vide a mais recente biografia publicada sobre o colecionador: Conlin, *O homem mais rico do mundo. As muitas vidas de Calouste Gulbenkian* (Lisboa: Objectiva, 2019).

² Gonçalves, Pires, Moita (coord.), *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2018* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019), 9, https://gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2019/07/FCG_Relato%CC%81rioContas2018_PTweb.pdf.

³ “Apresentação” <https://gulbenkian.pt/fundacao/apresentacao/>.

⁴ Xavier, Santo, Matos (coord.), *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2020* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2021), 17, https://gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2021/05/2020_Relatorio_GLBKN_PT_Web.pdf.

da cultura, tendo em conta os diversos públicos. Para tal, a Fundação estabeleceu orientações estratégicas para as suas exposições, destacando-se o “(...) diálogo entre o património do passado e a criação contemporânea”,⁵ promovendo o respeito pela diversidade cultural. O MCG e o CAM têm, ao longo dos anos, vindo a trabalhar de forma a ir ao encontro destes objetivos.

O MCG tem como missão mostrar e divulgar o acervo de obras de arte que Calouste Gulbenkian reuniu ao longo da sua vida, conservando-as e estudando-as para melhor servir o seu público. Para o desenvolvimento do projeto do Museu, José de Azeredo Perdigão e os restantes membros da administração, criam, no final de 1956, o Serviço de Museu e Belas-Artes, coordenado por Maria José de Mendonça, então conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA). Com o auxílio de Maria Teresa Gomes Ferreira, que viria a ser a primeira diretora do Museu (de 1969 a 1998), ficou na alçada de Maria José Mendonça inventariar a coleção de Calouste Gulbenkian.⁶ Foi também da sua responsabilidade a programação do Museu, que viria a contar com o apoio de Georges Henri Rivière: “Várias obras de arte que tinham sido principalmente utilizadas para decorar, consoante as suas tipologias, chão, vestíbulos, nichos e prateleiras da residência [de Calouste Gulbenkian] da Avenue d’Iéna, encontravam-se agora distribuídas e atribuídas a diferentes áreas [de um museu].”⁷ Maria José Mendonça considerava que era “(...) ao «espaço arquitectónico» que vier a «conter o museu» que caberá manter «vivo o espírito da colecção», proporcionando: o «intimismo da colecção particular», um «ambiente de calma e serenidade», e uma ligação com a natureza envolvente do edifício.”⁸ O edifício que alberga a coleção do MCG, assim como o edifício da sede da Fundação, foram concebidos pelos arquitetos Ruy d’Athouguia, Pedro Cid e Alberto Pessoa, em estreita colaboração com os arquitetos paisagistas António Vieira Barreto e Gonçalo Ribeiro Telles, aconselhados por um grupo de especialistas. Este edifício, que se tornou um marco da arquitetura portuguesa, tem-se mantido praticamente sem alterações arquitetónicas até aos dias de hoje.⁹

⁵ “Política da Qualidade” <https://gulbenkian.pt/museu/politica-da-qualidade/>.

⁶ Vide Lapa, *Para que (nos) serve o museu? A génese do Museu Calouste Gulbenkian* (Dissertação de Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2009), 107.

⁷ Curtis (coord. científica), *Museu Calouste Gulbenkian. Guia*. (Lisboa: FCG, 2016), 9.

⁸ *Idem, Ibidem*, 113.

⁹ Para saber mais sobre o Museu Calouste Gulbenkian e a sua arquitetura, consultar Lapa, *40 anos em exposição permanente no Museu Calouste Gulbenkian. Contributos para uma Crítica do Objeto*

Em 1999, sob direção de João Castel-Branco Pereira, deu-se início “(...) a um período de remodelação de equipamentos da galeria da exposição permanente, que implicou o seu esvaziamento total e o seu encerramento ao público durante cerca de um ano e oito meses.”¹⁰ Atualmente, o MCG tem as suas coleções organizadas por ordem geográfica, cronológica e por tipologias de objetos. Os vários núcleos em que se divide a coleção espelham o percurso de Calouste Gulbenkian, os sítios onde viveu ou os artistas e períodos que mais apreciava. Apesar da grande abrangência do seu gosto, Calouste Gulbenkian era muito exigente, e apenas adquiria obras de grande qualidade artística, no mais perfeito estado de conservação, com autoria comprovada e, muitas vezes, provenientes de coleções reais ou imperiais. Das mais de 6000 peças que o colecionador reuniu, 1000 estão nas galerias de exposição permanente, organizadas por ordem cronológica e geográfica, divididas pelos seguintes núcleos: Antiguidade, Oriente Islâmico, Arménia, China e Japão, Europa: séculos XII-XVI, Europa: séculos XV-XVII, Europa: século XVIII, Europa: séculos XIX-XX, René Lalique.¹¹ Em 2017, a galeria dedicada à pintura e escultura dos séculos XVIII e XIX, bem como a sala com as obras de Francesco Guardi e o espaço destinado à apresentação da pintura inglesa do século XVIII, foram remodelados.¹²

A par da criação do MCG, “(...) durante os seus primeiros anos, a Fundação comprou arte e apoiou artistas de forma algo aleatória, seguindo critérios fundamentalmente filantrópicos.”¹³ Ainda sem um espaço para albergar esta coleção, o Serviço de Belas-Artes da Fundação organizou duas exposições de artes plásticas, em 1957 e 1961. Com o objetivo de criar um espaço que reunisse estas obras e as que demais viessem a ser adquiridas, a Fundação constrói o Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (mais tarde conhecido apenas como Centro de Arte Moderna), um projeto do arquiteto John Leslie Martin. Com sua inauguração, em 1983, sob a direção de José Sommer Ribeiro (que exerceu funções até 1994), tornou-se “(...) necessário reforçar o acervo de arte moderna da Fundação, uma vez que a ocasião da abertura do CAM exigia uma operação nesse sentido. Forma-se, então, uma Comissão de Compras e «é nesse

Museológico (Tese de doutoramento em História da Arte especialidade em Museologia e Património Artístico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2015).

¹⁰ *Idem*, *Ibidem*, 22.

¹¹ Informação retirada do mapa disponibilizado na aplicação “Museu Calouste Gulbenkian”.

¹² “Reabertura da Galeria de Pintura e de Escultura dos Séculos XVIII e XIX” <https://gulbenkian.pt/museu/noticias/renovacao-da-galeria-pintura-escultura-francesas-do-seculo-xix/>.

¹³ Curtis, *Op. cit*, 5.

contexto que são adquiridas 516 obras a Jorge de Brito», naquela que é tida como «a melhor coleção existente entre nós nesse período».¹⁴ Paralelamente, é adquirido pela FCG, com a mediação do British Council, um conjunto de obras de artistas britânicos. A coleção crescerá também devido às doações dos artistas bolseiros e de outros artistas, e aos legados deixados por artistas como Maria Helena Vieira da Silva e Bernardo Marques.¹⁵

O CAM teve como diretores Jorge Molder, entre 1994 e 2009, e Isabel Carlos, de 2009 a 2015. Independentemente da direção, o CAM manteve uma política de aquisições intensa, que “entre a missão, solitária, de desempenhar o papel do museu da modernidade do país e de representar os movimentos artísticos do seu tempo, o trabalho de constituição da Coleção não terá fim e carregará, necessariamente, a inscrição da «marca autoral» dos seus diretores.”¹⁶

Entre 2016 e 2021, o MCG e o CAM foram reunidos num único museu, com o objetivo de “criar um público mais unificado que possa apreciar aquilo que cada uma das coleções acrescenta à outra.”¹⁷ Ainda que funcionando nos mesmos edifícios onde se encontravam anteriormente, o CAM e o MCG passaram a ter a mesma identidade sob o nome “Museu Calouste Gulbenkian”, sendo identificados, entre si, pelas suas coleções: Coleção Moderna e Coleção do Fundador. Esta mudança surgiu dado ter-se constatado que muitos dos visitantes do MCG atravessavam pouco o jardim para visitar o CAM e vice-versa, havendo pouco transferência de públicos entre os dois espaços museológicos da FCG.¹⁸ Com a aquisição de um bilhete único e com a mudança da sinalética no Jardim, bem como a produção de novos *flyers*, confirmou-se, logo em 2018, um aumento significativo do número de visitantes na Coleção Moderna.¹⁹ Esta fusão foi assinalada pela exposição *Linhas do Tempo*, patente na Galeria Principal entre 23 de abril de 2016 e

¹⁴ Barreto, “Centro de Arte Moderna” https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/materiais-de-apoio/historia-dos-organismos/centro-de-arte-moderna/#_ftn4.

¹⁵ Vide “Constituição de uma Coleção” <https://gulbenkian.pt/cam/colecao/sobre-a-colecao/constituicao-de-uma-colecao/>.

¹⁶ Barreto, *Op. cit.*

¹⁷ Gonçalves, Vidal (coord.), *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2016* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017), 55, https://gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2015/07/RC2016_FCGweb.pdf.

¹⁸ “Esta medida [bilhete único] incentiva o público internacional, com maior expressão na Coleção do Fundador, a integrar a Coleção Moderna na sua visita e o público nacional, mais significativo na Coleção Moderna, a dirigir-se com maior frequência à Coleção do Fundador”. Gonçalves, Vidal (coord.), *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2016*, 57.

¹⁹ Gonçalves, Pires, Moita (coord.), *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2018*, 75.

2 de janeiro de 2017, que cruzou as coleções, ambas criadas no século XX,²⁰ e pelo guia “Museu Calouste Gulbenkian”,²¹ citado no presente Relatório, que abrangeu pela primeira vez as duas coleções.

O MCG passou a ter uma única diretora, Penelope Curtis, havendo apenas uma equipa, dividida em cinco setores – Curadoria, Programação, Gestão de Coleções, Divulgação e Educação –, cada uma com um coordenador. Ainda que a disposição da Coleção do Fundador não tenha sofrido modificações significativas, a Coleção Moderna foi alterada de forma a oferecer uma perspetiva histórica da arte moderna e contemporânea portuguesa, destacando os principais acontecimentos da história de Portugal no último século. Dividida por três pisos, cada um deles seguindo uma lógica cronológica, a Coleção Moderna dedicava o piso inferior aos núcleos de gravura, desenho, fotografia e vídeo, assim como a livros e documentos em papel pertencentes à Biblioteca de Arte; o piso térreo à escultura; e o superior à pintura. No átrio apresentavam-se instalações de grande dimensão, complementando as temáticas exploradas nos restantes núcleos da exposição. Já as salas adjacentes eram dedicadas à projeção de vídeos. Devido à política de aquisições²² elaborada pelo Museu, para a qual a Fundação destinava uma verba anual, a Coleção Moderna estava em constante crescimento, sendo que as mais de dez mil peças do seu acervo deveriam ser expostas em rotatividade, de forma a poder apresentar as várias facetas da Coleção.

A mudança para um único Museu veio trazer alterações também ao nível da programação: “(...) as exposições começaram a estruturar-se de forma regular e anualmente pelos diferentes espaços: três exposições da série Conversas, na Galeria do Piso Inferior da Coleção do Fundador; quatro exposições no Espaço Projeto da Coleção Moderna; e duas mostras, uma de inverno e outra de verão, na Galeria Principal do Edifício Sede.”²³ A programação anual tinha o intuito de abordar a diversidade das próprias coleções, considerando a “(...) complexa identidade geográfica de Calouste Gulbenkian, que ultrapassa barreiras nacionais e religiosas (...).”²⁴ Assim, muitas das

²⁰ “Linhas do Tempo” <https://gulbenkian.pt/museu/linhas-do-tempo/>.

²¹ Vide Curtis, *Op. cit.*

²² “Política de aquisições” <https://gulbenkian.pt/museu/politica-de-aquisicoes/>.

²³ Gonçalves, Pires, Moita (coord.), *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2017* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018), 41, https://gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2018/09/Gulbenkian_relatorioPT_F_verseaweb.pdf.

²⁴ Gonçalves, Xavier, Santo (*et al.*) (coord.) *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2019* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2020), 68, https://gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2020/06/Relat%C3%B3rioContasGulbenkian2019_PT_web_final_2.pdf.

exposições visavam precisamente trazer problemáticas de relevância atual à discussão, focando-se, por exemplo, em questões feministas ou pós-colonialistas.

Já no início de 2021, coincidindo com o fim do mandato de Penelope Curtis, a FCG optou por separar novamente as coleções, que recuperaram, assim, a sua denominação anterior: Museu Calouste Gulbenkian e Centro de Arte Moderna. Na sequência de um processo de recrutamento internacional, a direção do CAM passou a estar sob a responsabilidade de Benjamin Weil, enquanto António Filipe Pimentel foi escolhido como diretor do MCG.²⁵ Os Museus assumem agora a responsabilidade de desenvolver “(...) atividades dirigidas a vários tipos de visitantes, de diferentes faixas etárias, com um foco na diversidade, acessibilidade e inclusão, bem como no desenvolvimento de projetos participativos e de comunidade com públicos menos representados.”²⁶ Para tal, à semelhança do que acontecia na direção anterior, ambos os Museus preparam uma programação diversificada, que inclui eventos e exposições, dando especial enfoque à representação das próprias coleções.

I.2. Departamento de Divulgação

O Departamento de Divulgação (DD) surgiu aquando da fusão dos dois Museus e ficou sob a coordenação de Carla Paulino. Devido à recente reestruturação do CAM e do MCG, os departamentos criados em 2016 dissolveram-se e os membros das várias equipas foram novamente distribuídos pelos dois museus.

O DD foi criado para dar resposta às várias necessidades comunicacionais do Museu. A comunicação, sendo uma das funções mais importantes dentro do Museu, inclui domínios de saber e de atuação tão vastos como a interpretação, a educação, a exposição ou as publicações.²⁷ A equipa era constituída por Carla Paulino, a coordenadora, Ana Maria Campino, Ana Teresa Santos e Maria do Rosário Azevedo, editoras, Francisco Amorim, gestor de conteúdos *media*, Carlos Azevedo, fotógrafo, e Pedro Leitão, *designer* gráfico. Na mesma sala em que a equipa trabalhava, encontrava-se ainda Marta Areia do

²⁵ “Novos diretores para o Museu e CAM” <https://gulbenkian.pt/noticias/novos-diretores-para-o-museu-e-cam/>

²⁶ Xavier, Santo, Matos (coord.), *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2020*, 69.

²⁷ Vide Lord, Markert, *The manual of Strategic Planning for Museums* (Reino Unido: AltaMira Press, 2007), 12.

Arquivo Fotográfico do Departamento de Gestão de Coleções. No contexto do trabalho desenvolvido no Museu, a equipa estava envolvida em todos os projetos, adaptando e editando todos os conteúdos criados por curadores, conservadores, comissários ou colaboradores para os diferentes meios de divulgação. Dentro da Fundação, trabalhava em articulação com outros serviços, em particular com o de Marketing e Transformação Digital e com o de Comunicação.

Segundo a definição do International Council of Museums (ICOM), “no contexto dos museus, a comunicação aparece simultaneamente como a apresentação dos resultados da pesquisa efetuada sobre as coleções (catálogos, artigos, conferências, exposições) e como o acesso aos objetos que compõem as coleções (exposições de longa duração e informações associadas).”²⁸ Todas estas funções eram desenvolvidas pelo DD, que tinha, entre os seus objetivos, a missão de concretizar uma programação editorial consistente e coerente, definindo normas de estilo editoriais, mas também outros critérios a tomar em linha de conta, como o idioma, a tiragem, o formato ou o suporte das publicações. Dessa forma, era possível garantir uma imagem gráfica semelhante em todos os materiais produzidos pelo Museu, seguindo os termos dispostos no ponto 3 do artigo número 40 da Lei Quadro dos Museus: “O museu define e executa um plano de edições, em diferentes suportes, adequado à sua vocação e tipologia e desenvolve programas culturais diversificados.”²⁹

No DD, a área editorial englobava todos os materiais com informação escrita destinada a suportes de comunicação, desde a edição de tabelas para as coleções permanentes, à produção de catálogos de exposições temporárias ou de núcleos da Coleção, como o recém-publicado *Manuscritos Iluminados Europeus na Coleção Calouste Gulbenkian*.³⁰ Os projetos a desenvolver eram distribuídos anualmente pelas editoras da equipa, que trabalhavam em estreita colaboração com os diversos intervenientes: curadores, conservadores, tradutores, revisores, projetistas, autores ou *designers*. A parte gráfica era realizada pelo *designer* do departamento, ainda que, devido ao volume de trabalho existente, fosse frequente contratarem-se *designers* externos. O

²⁸ Desvallés, Mairesse (dir.), “Comunicação,” in *Conceitos-chave de Museologia*, (São Paulo: ICOM; Paris: Armand Collin, 2013), 35.

²⁹ Assembleia da República, 2004, “Lei n.º 47/2004”. *Diário da República*, 1ª série, 191 (agosto): 5379-5394, <https://dre.pt/home/-/dre/480516/details/maximized>.

³⁰ Vide “Manuscritos Iluminados Europeus na Coleção Calouste Gulbenkian”, <https://gulbenkian.pt/museu/publication/manuscritos-iluminados-europeus-na-colecao-calouste-gulbenkian/>

recurso a *outsourcing* era comum, principalmente no que dizia respeito a traduções, visto não existir nenhum tradutor interno.

A Lei Quadro dos Museus prevê ainda que o museu possa utilizar, sempre que possível, novas tecnologias de comunicação e informação na divulgação dos bens culturais e das suas iniciativas.³¹ Assim, uma política de comunicação “(...) deverá passar pela execução de um plano de edições, pela utilização da Internet e de outras tecnologias de forma a garantir o «acesso público» aos bens culturais do museu.”³² O DD, em colaboração com o Departamento de Marketing e Transformação Digital, criou uma entidade combinada comum para todas as plataformas da FCG³³ para dar resposta a alguns dos objetivos traçados para o departamento: desenvolver um *website* do Museu, valorizando as Coleções Gulbenkian, atualizando conteúdos antigos e disponibilizando mais informação sobre a história das coleções e sobre as suas peças; produzir uma aplicação/audioguia de apoio à visita; criar um plano de publicações consistente para as redes sociais e uma *newsletter* mensal, que divulgassem informação acerca das várias atividades do Museu. A ligação entre o DD e o serviço de Marketing da FCG era realizada principalmente através do gestor de conteúdos *media*, responsável pela gestão dos conteúdos da aplicação/audioguia, do *Google Arts & Culture* e do *website* do Museu, criando uma estética comum a todas as páginas; bem como pela definição de prioridades e coordenação na seleção e produção dos conteúdos para as redes sociais e para a *newsletter* do Museu. A escrita ou a revisão dos textos para estes variados formatos era realizada pelas editoras do Departamento.

Comum a todo o funcionamento do DD era a intenção de criar conteúdos para os vários tipos de públicos do Museu,³⁴ reconhecendo que a acessibilidade é conseguida também através da produção de conteúdos para os vários suportes – publicações, projetos

³¹ Assembleia da República, *Op. cit.*, artigo 39.º, ponto 2.

³² Paulino, *Comunicação para todos. Estudo de caso sobre o Museu Calouste Gulbenkian*. (Dissertação de Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009), 3.

³³ Vide Gonçalves, Vidal (coord.), *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2016*, 65.

³⁴ Sobre o público do Museu Calouste Gulbenkian vide Sousa, *Público(s) do Museu Calouste Gulbenkian* (Dissertação de Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura, ISCTE-IUL- Instituto Universitário de Lisboa, 2015). Sobre o padrão de movimento dos quatro tipos de público nos museus: “Ants proceed methodically through the entire museum space, looking at everything; Butterflies fly around from work to work based on interest level; Fish swim through the space quickly, glancing at things in a cursory fashion; and Grasshoppers also bounce around, but with less of a defined idea of what they are interested in.” Wakkary, Muise, Tanenbaum (*et al.*) “Situating Approaches to Museum Guides for Families and Groups”, *Museum Management and Curatorship* 23, no 4 (dezembro 2008): 375.

digitais, suportes de informação para exposições —: “a escrita começou a ser considerada a principal forma de garantir a acessibilidade intelectual do público às coleções dos museus.”³⁵ Foi precisamente sobre a acessibilidade no MCG que a coordenadora do DD, Carla Paulino, desenvolveu a sua tese de mestrado, servindo esta para a criação e aplicação dos princípios do departamento.

A acessibilidade parte do reconhecimento de que a comunicação no contexto museológico é maioritariamente unilateral, pois não há possibilidade imediata de resposta do público recetor, sendo que “(...) a verdadeira tarefa do museu é a da transmissão (...) com o objetivo de permitir a cada um se apropriar da bagagem cultural que assegura a sua humanidade e a sua inserção na sociedade.”³⁶ Assim, os materiais disponibilizados pelos museus, quer sejam folhas de sala ou catálogos de exposição, devem ser produzidos considerando que o público não terá, a não ser no contexto de visita guiada, a possibilidade de pôr questões. Tal como afirma Clara Mineiro,³⁷ a linguagem utilizada pelos museus, tanto escrita como oral, é geralmente muito técnica, o que dificulta a compreensão dos conteúdos. O trabalho desenvolvido pelo DD vinha dar resposta a esta necessidade de melhorar o acesso intelectual ao MCG, criando materiais de “linguagem fácil”,³⁸ em articulação com a Curadoria e com a Educação, de forma a garantir a acessibilidade aos diferentes níveis de informação pelos diferentes tipos de público.

Atualmente, ainda que o DD tenha deixado de existir nos moldes anteriores, os elementos que constituíam a equipa continuam a trabalhar na mesma área, de forma a garantir que o MCG e o CAM continuam a desenvolver materiais para os vários públicos dos museus, focando-se na importância da acessibilidade.

³⁵ Paulino, *Op. cit.*, 4.

³⁶ Desvallés, Mairesse, *Op. cit.*, 37.

³⁷ Mineiro, *Museus e Acessibilidade* (Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004), 29.

³⁸ Sobre como escrever utilizando uma “linguagem fácil”, *vide* Mineiro, *Op. cit.*, 53. Também sobre este tema, consultar Trench, *Gallery text at the V&A. A Ten Point Guide*. (Londres: V&A, 2013).

CAPÍTULO II – Estágio no Departamento de Divulgação

O estágio curricular na equipa de divulgação do MCG teve início em outubro de 2018 e durou 8 meses, terminando em junho de 2019, perfazendo um total de 800 horas. Por sugestão da Dra. Carla Paulino, pude partilhar o período do estágio com Maria Teresa Oliveira,³⁹ minha colega do Mestrado em Museologia. Havendo apenas um espaço de trabalho, trabalhávamos por turnos, eu de manhã e a Teresa Oliveira de tarde, excetuando à terça-feira, dia em que o Museu estava encerrado e ambas fazíamos o horário completo. Além de ter uma amiga com quem partilhar a experiência, esta divisão de horário permitiu-nos prolongar a duração do estágio, dando-nos a oportunidade de acompanhar a equipa durante mais tempo.

A coordenadora da equipa, Carla Paulino, criou o meu plano de estágio tendo em consideração a minha vontade de participar nas várias atividades do departamento. Foi assim que, apesar de me terem sido atribuídas funções específicas, houve ainda espaço, ao longo desses meses, para que pudesse continuar a dar resposta às necessidades da equipa. O começo do estágio coincidiu com a montagem das exposições “Arte e Arquitetura entre Lisboa e Bagdade. A Fundação Calouste Gulbenkian no Iraque, 1957-1973”⁴⁰ e “Pose e Variações. Escultura em Paris no tempo de Rodin”.⁴¹ Logo na primeira semana, ajudei a Dra. Carla Paulino a comparar as versões inglesa e portuguesa do catálogo da exposição dedicada às obras de Rodin, de forma a verificar que não existiam diferenças nos textos. Já na véspera da inauguração, à semelhança do que aconteceu com as restantes exposições ao longo do estágio, acompanhei a instalação gráfica dos textos de parede nas galerias a fim de garantir a sua correta colocação. Ao longo do estágio, fui continuando a apoiar o desenvolvimento e a revisão dos diversos materiais preparados para as exposições permanentes e temporárias.

Também ainda no começo do estágio, desenvolvi, a par com a Teresa Oliveira, uma proposta de um novo desdobrável para o Museu, focado nas duas coleções do museu, dando especial ênfase ao modo como os acervos foram reunidos. Também dividi com a Teresa Oliveira a tarefa de rever e uniformizar as informações relativas às obras

³⁹ Vide Oliveira, *Estágio no Departamento de Divulgação do Museu Calouste Gulbenkian* (Dissertação de Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2019).

⁴⁰ “Arte e Arquitetura entre Lisboa e Bagdade” <https://gulbenkian.pt/museu/agenda/arte-e-arquitetura-entre-lisboa-e-bagdade/>.

⁴¹ “Pose e Variações” <https://gulbenkian.pt/museu/agenda/pose-e-variacoes/>.

adquiridas pela Fundação, ou doadas pelos artistas, entre 2015 e 2018, reunindo as imagens correspondentes a cada obra, para mais tarde serem adicionadas ao *website* do Museu.

Ao mesmo tempo que realizava estas tarefas mais esporádicas, comecei, como consta do capítulo “Outros projetos”, a escrever conteúdos para o *website* do Museu e *copies* para as publicações do Museu nas redes sociais da Fundação. Também ao longo de todo o estágio, fiquei responsável por atualizar as informações relativas às declarações de cedência de direitos de imagem de obras de arte numa plataforma digital (Arquivo Digital Gulbenkian) para uso interno na Fundação. A fim de realizar esta tarefa, que analiso no capítulo “Estudo de Caso I”, tive uma formação com os colegas da Biblioteca de Arte Gulbenkian logo no começo do estágio, onde aprendi a adicionar e editar conteúdos no Arquivo Digital.

Em janeiro de 2019, comecei a colaborar no desenvolvimento dos audioguias/aplicação “Museu Gulbenkian”, como analiso no capítulo “Estudo de Caso II”. Além de monitorizar os conteúdos já criados de forma a perceber aquilo que faltava abordar, escrevi biografias dos artistas presentes no acervo do CAM. Já perto do final do estágio, em maio de 2019, auxiliei a Dra. Carla Paulino a produzir e editar os materiais de divulgação para a exposição “Convidados de verão. Joalharia Contemporânea em Portugal”, tarefa analisada no capítulo “Outros projetos”. Comecei, então, a reunir-me com a curadora da exposição e os demais envolvidos, preparando os conteúdos de acordo com as suas indicações. Acabei por não acompanhar a montagem até ao fim, visto que a exposição inaugurou em julho, data em que o estágio curricular já havia terminado.

Como complemento ao estágio e de forma a que tanto eu como a Teresa Oliveira ficássemos a conhecer melhor as valências das várias equipas do Museu, a Dra. Carla Paulino organizou um conjunto de conversas informais com vários funcionários do Museu. Estas conversas decorriam à terça-feira, dia em que o Museu está fechado e em que eu e a Teresa Oliveira estávamos no Museu durante todo o dia. Assim, ao longo do estágio, pudemos contactar com pessoas de todos os departamentos do Museu: Penelope Curtis, diretora do Museu entre 2015 e 2020; Jessica Hallett, conservadora responsável pelas coleções de arte islâmica; Rita Albergaria, arquiteta de exposições e coordenadora da equipa de Museografia; Miguel Fumega, *registrar* das exposições temporárias; Rui Xavier, coordenador do serviço de conservação e ao restauro; Sónia Brito, administrativa

do Museu e responsável pela lista de contactos; João Carvalho Dias, responsável pela equipa de conservadores e curadores do Museu; e Susana Gomes da Silva, coordenadora dos Serviços de Educação.

Destaco estas conversas por considerar que foram importantes não só para nos sentirmos parte da equipa do museu, mas também para aprendermos sobre temas que nem sempre temos oportunidade de abordar no mestrado, tendo sido, sem dúvida, uma vantagem para o meu desenvolvimento profissional. Das várias conversas, gostaria de salientar a que tivemos com o conservador João Carvalho Dias, que, além de nos falar sobre as suas variadas funções dentro do museu, levou-nos a fazer uma visita guiada às reservas do MCG. Também na sequência da conversa com a coordenadora dos Serviços de Educação, Susana Gomes da Silva, surgiu a oportunidade de colaborar na iniciativa “Noites Modernas”, que abordarei no capítulo “Outros projetos”.

Capítulo III Estudo de Caso I – Direitos de Autor e Declarações de Cedência de Direitos de Imagem

III.1. Introdução

O direito de autor consiste, tal como o nome indica, no direito que todo e qualquer autor tem sobre a sua obra. Atualmente, é frequente encontrar-se o símbolo “©” a preceder o nome de um fotógrafo num artigo jornalístico, ou a expressão “all rights reserved” nos créditos de um filme. Ainda que os direitos de autor sejam comumente associados a obras de arte, livros ou músicas, qualquer cidadão pode ser autor e, por isso, ter a sua obra protegida por direitos jusautorais.

Esta questão é obviamente revestida de acrescida importância quando aplicada ao contexto museológico, em particular num Museu cuja coleção inclua obras de artistas contemporâneos vivos, que querem ser reconhecidos e recompensados pela sua criação. A proteção dada pelo direito de autor visa, precisamente, a “(...) proteção das obras intelectuais, garantindo a titularidade e aproveitamento das mesmas por parte dos autores, o que constitui a forma adequada de remuneração do seu trabalho criativo”.⁴²

Atualmente, uma obra de arte não se restringe ao espaço da exposição ou à sua reprodução num catálogo, pois o desenvolvimento tecnológico permite que possamos ver em pormenor uma obra exposta num Museu independentemente do lugar onde nos encontremos. Esta facilidade na reprodução digital de obras de arte, e a consequente colocação numa plataforma *online* para consulta global, veio reforçar a importância da proteção dos direitos de autor. Se, por um lado, existe uma maior facilidade de acesso a uma grande quantidade de obras, por outro, a cópia ilícita tornou-se mais comum e mais difícil de controlar. Posto isto, tornou-se fundamental que o autor seja reconhecido pela sua obra e que receba uma retribuição justa de acordo com esta exposição global.

O objetivo dos direitos de autor é o de se chegar a um compromisso entre o autor e o Estado, ou entre o autor e empresas privadas, como museus ou editoras, de forma a assegurar que o autor recebe uma compensação pela sua obra, garantindo, simultaneamente, que a comunidade possa usufruir dela. Este reconhecimento da necessidade de recompensa pela criação intelectual serve de incentivo à produção literária e artística, que contribui ativamente para a educação da comunidade. Como afirma Dário Vicente Moura,⁴³ deve existir um equilíbrio entre os interesses individuais e os interesses

⁴² Leitão, *Direito de Autor* (Coimbra: Edições Almedina, 2020), 15.

⁴³ Vide Vicente, “O equilíbrio de interesses no Direito de Autor”, in *Direito da Sociedade da Informação*, Vol. IX, org. Associação Portuguesa Do Direito Intelectual, (Coimbra: Coimbra Editora, 2011), 249-275.

sociais, sendo que os interesses individuais não são apenas os do autor, mas também os dos utilizadores da obra, na medida em que a podem apreciar ou estudar, tirando disso benefícios pessoais. Os interesses sociais caracterizam-se por promoverem a criatividade, recompensando o esforço do autor, constituindo, assim, um estímulo à produção e também à difusão cultural e ao ensino: “Pode por isso afirmar-se que o direito de autor é um monopólio de utilização de uma obra que visa incentivar a competição a um nível mais elevado: o da criação intelectual.”⁴⁴

De forma a conseguir assegurar ambos os interesses – sociais e pessoais –, as instituições, como o MCG, comprometem-se a salvaguardar o reconhecimento do artista, possibilitando, ao mesmo tempo, que a sua obra seja apreciada e estudada pelo público. O DD tinha a seu cargo as publicações, os desdobráveis e os materiais de divulgação do MCG, que incluíam, necessariamente, reproduções de obras de arte. Era ainda responsável pelo *website* do Museu (atualmente dividido em dois *websites* independentes, um para o MCG e outro para o CAM), que apresenta uma vasta seleção de obras de ambas as coleções. É, portanto, necessário garantir que estas reproduções são autorizadas pelos artistas, ou pelos titulares do direito. Para tal, é pedido aos detentores do direito que assinem declarações de cedência de direitos de autor, de forma a proteger tanto os artistas, como a Fundação. Foi precisamente com estas declarações que trabalhei ao longo do meu estágio e considero que, para melhor compreender a necessidade destes documentos no trabalho de um museu, é necessário perceber a sua origem e a importância dos direitos dos autores.

III.2. Contextualização

Os direitos de autor correspondem ao ramo de ordem jurídica que se dedica aos direitos sobre obras literárias e artísticas, regulados pelo Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (CDADC).⁴⁵

O direito de autor protege o bem imaterial que está na origem da criação artística, não o bem corpóreo. O suporte material da obra, quer seja uma tela, uma instalação ou até um material efémero, está, por sua vez, protegido pelos direitos de propriedade.⁴⁶ Assim, a proteção por direito de autor é conferida ao que é fruto do talento, da criação e

⁴⁴ *Idem, ibidem*, 250-251.

⁴⁵ Ministério da Cultura, 1985, "Decreto-Lei n.º 63/85". *Diário da República*, 1ª série, 61 (março): 662-689, <https://dre.pt/web/guest/legislacao-consolidada/-/lc/34475475/view>.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, artigo 10º.

da imaginação do autor. Esta proteção não é, no entanto, conferida à ideia, mas sim à obra criada, mesmo que esta não tenha um suporte físico ou não esteja gravada. Tal como está referido no artigo 1º do CDADC, definem-se como obras “as criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico, por qualquer modo exteriorizadas (...)”,⁴⁷ criações essas que ficam automaticamente protegidas por direitos de autor a partir do momento em que são exteriorizadas, não necessitando, por isso, de ser registadas ou de sofrer qualquer outra formalidade jurídica.⁴⁸

Além de ser exteriorizada/materializada, a obra tem de ser uma criação intelectual, ou seja, tem de ser criada pelo espírito humano, mesmo que para tal o autor necessite de uma máquina. Tome-se o exemplo da máquina fotográfica: um registo fotográfico de uma peça de um museu para fins de inventário não é considerado uma obra de arte; mas se a mesma máquina for usada por um fotógrafo, com engenho, perícia e, acima de tudo, originalidade, essa imagem pode ser considerada uma obra protegida por direitos de autor. Considerando, por outro lado, um programador que apenas dá os comandos a uma máquina para que esta realize uma ação pré-determinada, não se poderá considerar que o produto final seja uma criação pessoal. Em conformidade com o estipulado nos artigos 2º e 4º do CDADC, a obra tem de ser original. Este termo pode ser interpretado, como expõe Nuno Sousa e Silva,⁴⁹ de uma forma objetiva, assumindo que o autor é o criador daquela obra, foi ele que a originou, não havendo qualquer forma de plágio. Por outro lado, “em sentido subjetivo significa que há criatividade: escolhas conscientes e criativas por parte de um ser humano de forma a que gere uma expressão da personalidade do autor.”⁵⁰ Esta originalidade da obra é, portanto, aquilo que lhe confere o seu carácter único e, refletindo o pensamento do seu criador, distinto das restantes obras. Tal não significa, porém, que a obra tenha de ser novidade, mas apenas que a forma como o tema é abordado o seja. Duas fotografias tiradas ao mesmo objeto por dois fotógrafos diferentes não retiram originalidade à obra de cada um, pois – a não ser que um se limite a reproduzir exatamente a fotografia do outro – cada fotógrafo terá a sua visão e interpretação do espaço.

Considerando que a obra de arte é, então, uma criação original do intelecto humano, de algum modo exteriorizada, compreende-se, portanto, que existam obras que

⁴⁷ *Idem, ibidem*, artigo 1º.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, artigo 12º: “O direito de autor é reconhecido independentemente de registo, depósito ou qualquer outra formalidade”.

⁴⁹ Silva, “Uma Introdução ao Direito de Autor Europeu”, *Revista da Ordem dos Advogados*, (outubro-dezembro, vol. IV, 2013): 1331-1387, <https://portal.oa.pt/upl/%7Bdca5e510-7e6b-403c-9e2c-fd091a1cb5dc%7D.pdf>.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, 1341.

estão excluídas de proteção jusautorais. Tal como está regulado nos artigos 7º e 8º do CDADC, não constituem objeto de proteção notícias do dia e relatos de acontecimentos; requerimentos, alegações, queixas e outros textos apresentados perante autoridades e serviços públicos; textos proferidos perante assembleias ou outros órgãos colegiais, ou em debates públicos sobre assuntos de interesse comum; e discursos políticos.⁵¹ Destes artigos depreende-se que obras meramente descritivas da realidade, sem um cunho original, não podem ser consideradas, neste contexto, peças literárias ou artísticas.

No Direito de Autor português, prevê-se ainda a existência dos direitos conexos aos direitos de autor, que surgem para proteger os direitos dos artistas intérpretes e de outros autores envolvidos na interpretação de determinada obra. Tome-se o exemplo da Orquestra Gulbenkian, que interpreta repertório de música clássica dos mais variados compositores, muitas vezes já disponibilizada em domínio público. Os direitos conexos aos direitos de autor protegem, neste caso, os músicos, os maestros e, se o concerto for gravado e transmitido na televisão ou em *streaming*, protege igualmente os produtores e os organismos responsáveis pela difusão.

III.3. Perspetiva histórica

O direito que um autor tem sobre a sua obra, bem como a compensação monetária que daí possa advir, é tema de discussão desde a Antiguidade Clássica, em particular no meio literário. Tal como refere Alexandre Libório Dias Pereira na sua tese de doutoramento,⁵² já na antiga Alexandria havia condenações para falsificadores que fizessem passar por suas obras de outros autores. Também Luís Menezes Leitão afirma que se encontram no Direito Romano “referências ao autor como *dominus* da obra e a qualificação de ladrão daquele que a apresenta como sua.”⁵³

Até à invenção da imprensa, a forma como se copiava e disponibilizava as obras, aliado ao nível de literacia da população, não justificava a proteção autoral. O aumento exponencial do número de exemplares resultante do advento da imprensa, juntamente à facilidade na sua difusão, veio impor algumas medidas de proteção à divulgação das obras: “Ora, tendo em conta quer o valor económico da imprensa como factor gerador de riqueza, quer o seu valor político enquanto instrumento de disseminação de informação e

⁵¹ Ainda que as obras acima referidas possam ser livremente utilizadas, “A reprodução integral, em separata, em coletânea ou noutra utilização conjunta, de discursos, peças oratórias e demais textos (...) só pode ser feita pelo autor e com o seu consentimento” (Ministério da Cultura, *Op. cit.*, artigo 7º, ponto 2).

⁵² Pereira, *Direitos de Autor e Liberdade de Informação* (Coimbra: Edições Almedina, 2008), 49.

⁵³ Leitão, *Op. cit.*, 18.

de novos pensamentos que poderiam abalar a ordem natural do cosmos e da sociedade (...), os soberanos reservaram para si o exclusivo da utilização desta tecnologia, subordinando a sua exploração à obtenção prévia de privilégio de impressão e venda de livros.”⁵⁴ A proteção era, então, cedida por reis, governantes, ou pelo clero, a quem reproduzia e disponibilizava as obras, e não a quem as criava. Ao proteger os editores, era mais fácil controlar o que era publicado, permitindo ao clero ou ao rei, por exemplo, retirar de circulação obras proibidas.

Em 1492, surge, em Inglaterra, uma associação composta por editores e livreiros, a Stationers’ Company, que conseguiu, em 1557, e depois de várias negociações, uma aprovação concedida pelos reis Filipe II de Espanha e Maria I de Inglaterra, sendo reconhecida “(...) a essa entidade o direito exclusivo de publicar livros em Inglaterra, considerado como direito de reprodução de exemplares ou *copyright*.”⁵⁵ Esta atribuição do direito de reprodução aos editores irá manter-se durante várias décadas, com alterações pouco significativas, tanto em Inglaterra, como no resto da Europa. Apenas em 1710, surge, também em Inglaterra, o denominado “Estatuto da Rainha Ana” (*Statute of Anne*): “An Act for the encouragement of learning, by vesting the copies of printed books in the authors or purchasers of such copies, during the times therein mentioned.”⁵⁶ Este estatuto vem afirmar a necessidade de encorajar financeiramente os autores, de forma a que se publiquem mais obras, reconhecendo, assim, a importância dos autores como criadores e transmissores de conhecimento. Ao prever que editores e livreiros tenham de adquirir os direitos de reprodução ao próprio autor, o “Estatuto da Rainha Ana” reconhece, pela primeira vez, que o autor é o detentor dos *copyrights* da sua obra.

O reconhecimento dado ao autor no contexto inglês teve efeitos no resto da Europa, surgindo em França, em 1725, a expressão “droit d’auteur” (de onde deriva o termo português “direito de autor”). Em 1777, o Rei Luís XVI reconhece “aos autores e seus herdeiros o direito perpétuo de editar e vender as suas obras.”⁵⁷ Como se sabe, este direito perpétuo virá depois a ser repensado, sendo agora fixado, na União Europeia, assim como em vários países, que a obra passa para domínio público 70 anos após a morte do autor. Como se lê no artigo 38º do CDADC, “A obra cai no domínio público quando tiverem decorrido os prazos de protecção estabelecidos neste diploma.”⁵⁸ Considerando

⁵⁴ Pereira, *Op. cit*, 50.

⁵⁵ Leitão, *Op. cit*, 23.

⁵⁶ Pereira, *Op. cit*, 66.

⁵⁷ Leitão, *Op. cit*, 26.

⁵⁸ Ministério da Cultura, *Op. cit*, artigo 38º.

este artigo, é preciso recuperar também o artigo 31º: “O direito de autor caduca, na falta de disposição especial, 70 anos após a morte do criador intelectual, mesmo que a obra só tenha sido publicada ou divulgada postumamente.”⁵⁹

A evolução das leis em Inglaterra e França deu origem a duas grandes abordagens face à aplicação dos direitos de autor. Por um lado, o sistema que deriva do “copyright”, usado principalmente pelos países da *common law*, reconhece, acima de tudo, o direito à reprodução da obra. Aí, o objetivo é garantir que o autor é justamente recompensado pelo seu trabalho. Já os países que derivam do “droit d’auteur”, em que se inclui a grande maioria dos países da União Europeia, onde Portugal se insere, consideram o direito de autor como uma proteção concedida à criação imaterial do autor: “É de ressaltar que não se trata de uma verdadeira dicotomia (*common law* vs. direito continental). Os sistemas jurídicos de países nórdicos (mais próximos da *civil law*), ou o caso do Chipre (mais próximo da *common law*) são exemplos matizados.”⁶⁰

Nos Estados Unidos da América surgiu, em 1790, o primeiro *US Copyright Act*, que, herdando os princípios do *copyright* inglês, dava primazia à promoção do acesso público às obras. É com base nessa premissa que a lei foi construída, pondo, pela primeira vez na história, o interesse do público à frente do do autor. Nesta legislação previa-se ainda a liberdade de *fair-use*, ou seja, aplica-se uma suspensão de direitos de autor quando há um uso equitativo e razoável da obra. Esta doutrina do *fair-use* será depois revista no segundo *US Copyright Act*, de 1976, limitando o uso livre das obras, tendo em conta “(...) o objectivo e o carácter da utilização, nomeadamente se se trata de (...) fins não lucrativos de ensino (...), o efeito de utilização do potencial ou o valor da obra protegida.”⁶¹ A lei americana, ao colocar o foco no público, apenas confere proteção a obras que sejam publicadas ou tornadas públicas, pois só dessa forma é que a comunidade lhes tem acesso. A legislação portuguesa, pelo contrário, confere ao autor o direito de inédito.⁶²

Em Portugal, à semelhança do resto da Europa, “(...) desde o séc. XVI que a edição de obras era realizada através dos privilégios de impressão (...)”⁶³ Em meados do século XIX, inspirado nos acontecimentos do resto da Europa, Almeida Garrett, ilustre escritor português, tornou-se a figura que mais contribuiu para regular os direitos dos

⁵⁹ *Idem, ibidem*, artigo 31º.

⁶⁰ Silva, *Op. cit.*, 1334.

⁶¹ Pereira, *Op. cit.*, 77-78.

⁶² “No exercício dos direitos de carácter patrimonial o autor tem o direito exclusivo de dispor da sua obra e de fruí-la e utilizá-la, ou autorizar a sua fruição ou utilização por terceiro, total ou parcialmente” – Ministério da Cultura, *Op. cit.*, artigo 9º, ponto 2.

⁶³ Leitão, *Op. cit.*, 30.

autores em Portugal, conseguindo o seu reconhecimento no Código Civil de 1867. A legislação sofrerá várias reformulações ao longo dos anos, sendo apenas em 1985 que o direito de autor passa a ser regulado pelo Código de Direito de Autor e dos Direitos Conexos, código que se mantém, com as devidas alterações e acrescentos, até aos dias de hoje.

À medida que se tornava mais fácil a difusão internacional das obras, surgiu a necessidade de regular os direitos de autor internacionalmente, garantindo que um autor estrangeiro, ou um autor publicado fora do seu país, recebesse uma compensação justa pelo seu trabalho. Foi assim que se realizaram os primeiros acordos entre países, e que se formaram convenções internacionais para proteger os direitos de autor. Em 1886, surge a Convenção de Berna, que reuniu inicialmente a Alemanha, a Bélgica, a Espanha, a Inglaterra, a Itália e a Suíça, juntando-se a estes, outros países, como Portugal. Esta convenção instituiu a “União Internacional das Nações para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas”, definindo algumas regras europeias para a exploração dos direitos de autor. Surgiram, depois, vários tratados internacionais, criados para acompanhar a evolução dos direitos de autor, adaptando-os a novas realidades e a novas tecnologias.

Atualmente o direito europeu é regulado por normas europeias, em particular pelo Tratado da União Europeia e pelo Tratado sobre o Funcionamento da União Europeia. Estes tratados “actua[m] como uma Constituição, regulando o funcionamento das instituições e o limite das suas competências, os direitos e obrigações dos Estados-Membros e dos seus cidadãos, além das políticas e objectivos comuns da União.”⁶⁴ Para uniformizar os direitos de autor na União Europeia existem, entre outras formas de intervenção legislativa, as Diretivas, que sendo dirigidas aos Estados-Membros, têm de ser transpostas para o direito interno de cada estado. Das várias Diretivas que foram surgindo desde 1991, é importante referir a Diretiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho de 22 de maio de 2001, relativa à harmonização de certos aspetos do direito de autor na sociedade da informação. Esta regula as leis europeias referentes a “(...) alguns direitos económicos básicos (reprodução, comunicação ao público e distribuição) de forma transversal, trata do assunto de exceções e limitações e regula as medidas de carácter tecnológico e informações para gestão de direitos.”⁶⁵

Mais recentemente, surgiu a polémica Diretiva 2019/790, que deveria ter sido transposta para o Direito nacional até dia 7 de junho do presente ano, mas que ainda está

⁶⁴ Silva, *Op. cit.*, 1352.

⁶⁵ Silva, *Op. cit.*, 1357

a ser estudada. Esta diretiva insere-se no projeto da União Europeia de estabelecer um mercado único digital: “Trata-se de um instrumento complexo que provocará alterações profundas ao Direito de Autor Português, implicando a reformulação do atual CDADC ou mesmo a aprovação de um novo código.”⁶⁶ A nível cultural, a diretiva vem permitir que as instituições responsáveis pelo património cultural⁶⁷ “efetuem cópias de obras e outro material protegido que façam permanentemente parte das suas coleções, em qualquer formato ou suporte para efeitos de conservação dessas obras ou outro material protegido e na medida que tal seja necessário para a sua conservação.”⁶⁸

III.4. O Direito de Autor aplicado aos Museus

No artigo 9º do CDADC, lê-se que “o direito de autor abrange direitos de natureza patrimonial e direitos de natureza pessoal, denominados direitos morais.”⁶⁹ Os direitos patrimoniais ou económicos correspondem aos de exploração económica da obra, enquanto os morais, ou pessoais, dizem respeito à ligação pessoal da obra ao seu autor. O artigo 67º reconhece, além do direito exclusivo que o autor tem de fruir e de utilizar a sua obra, “a garantia das vantagens patrimoniais resultantes dessa exploração [da obra] constitui, do ponto de vista económico, o objecto fundamental da protecção legal.”⁷⁰ No artigo seguinte estão previstas as formas de utilização possíveis ao autor ou aos seus representantes, salvaguardando ainda que o autor possa fazer uso da obra por qualquer dos modos atualmente conhecidos ou outros que de futuro venham a surgir. Assim, tal como referido no nº 2 do artigo 68, dos direitos patrimoniais fazem parte o direito de fixação, o direito de reprodução, o direito de distribuição (venda, aluguer e comodato público) e o direito de comunicação ao público (representação, recitação e execução, exposição, exibição cinematográfica, radiodifusão e outras formas de comunicação pública em rede para acesso individual e outros meios que venham a surgir).

⁶⁶ Silva, “Subsídios para a Transposição da Diretiva 2019/790”, *Revista de Direito Intelectual*, nº 1 de 2020, org. Associação Portuguesa Do Direito Intelectual (Coimbra: Edições Almedina, 2020), 245.

⁶⁷ “Para efeitos da presente diretiva entende-se por (...) «Instituição responsável pelo património cultural» uma biblioteca ou um museu acessíveis ao público, um arquivo ou uma instituição responsável pelo património cinematográfico ou sonoro” – artigos 2º e 3º da Diretiva (UE) 2019/790 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 17 de abril de 2019, relativa aos direitos de autor e direitos conexos no mercado único digital, <http://bibliotecas.dglab.gov.pt/pt/ServProf/Documentacao/Documents/DiretivaEuropeiaCopyrightMUD.pdf>.

⁶⁸ Artigo 6º da Diretiva (EU) 2019/790, *Op. cit.*

⁶⁹ Ministério da Cultura, *Op. cit.*, artigo 9º, ponto 1.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, artigo 67º, ponto 2.

O direito de distribuição prende-se essencialmente com a possibilidade que o autor tem de autorizar ou proibir a venda da sua obra em suporte físico: “Apesar do seu âmbito amplo, este direito está sujeito a uma importante excepção: o esgotamento. Quando ocorra uma primeira transferência de propriedade (através de venda, doação ou qualquer outra forma) de uma cópia legítima dentro do espaço comunitário, o titular dos direitos de autor já não pode exercer o seu direito de distribuição nessa particular cópia.”⁷¹ Sempre que, por exemplo, o MCG adquira uma obra a um determinado artista, os direitos patrimoniais deste esgotam-se.⁷² É importante ter presente que, ainda que os direitos patrimoniais se esgotem, o mesmo não sucede com os direitos pessoais do autor.

Além do esgotamento, a lei prevê que algumas utilizações de obras protegidas não necessitem de obter qualquer autorização, ou seja, que exista uma utilização livre. Os artigos 75º a 82º do CDADC, seguindo as Diretivas europeias, regulam limites e exceções. Estas utilizações livres destinam-se, principalmente, a fins de uso privado; informação e promoção do debate, ensino, estudo e investigação; e preservação e arquivo. Destes artigos infere-se que, à semelhança do *fair-use*, o Direito Europeu dá primazia aos interesses sociais sobre os interesses individuais dos titulares de direitos. Estas utilizações livres não devem, no entanto, como está expresso no ponto 4 do artigo 75º do CDADC, “atingir a exploração normal da obra, nem causar prejuízo injustificado dos interesses legítimos do autor”. A utilização livre deve ser acompanhada da indicação, sempre que possível, dos autores, editores e demais características da obra e, em alguns casos, de uma remuneração equitativa.

Ao contrário dos direitos patrimoniais, que podem ser alienados, os direitos pessoais são, tal como se pode ler no ponto 2 do artigo 56º, inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis. Mesmo que o autor já tenha falecido, estes direitos são exercidos pelos herdeiros ou titulares, até a obra ficar em domínio público. A partir daí, a defesa da genuinidade e integridade compete ao Estado e é exercida através do Ministério da Cultura.⁷³ Como refere Luís Menezes Leitão, os direitos pessoais do autor compreendem o direito de inédito, o direito de retirada, o direito à menção do nome da obra, o direito

⁷¹ Silva, “Uma Introdução ao Direito de Autor Europeu”, 1382

⁷² Ainda que ocorra o esgotamento dos direitos de autor, o artigo 82º do CDADC determina que no preço de venda ao público de vários equipamentos que permitam a fixação e reprodução de obras está incluída uma quantia destinada a beneficiar os autores, os artistas, intérpretes ou executantes, os editores e os produtores fonográficos e videográficos.

⁷³ Vide Ministério da Cultura, *Op. cit.*, artigo 57º, ponto 3.

de reivindicar a paternidade da obra, o direito de assegurar a genuinidade e integridade da obra, o direito de efetuar modificações na obra e o direito de acesso à obra.⁷⁴

Seguindo a ordem mencionada, o direito de inédito dá ao autor a possibilidade de reservar a sua obra para seu próprio usufruto, escolhendo não a divulgar, como acontece com um escritor que não publique, por escolha pessoal, algum romance. Quando o autor morre, a opção de inédito fica ao encargo dos seus sucessores. Por outro lado, o direito de retirada confere ao autor a opção de retirar de circulação uma obra com que já não se identifique, como quando, por exemplo, um político já não se identifica com ideais que outrora escreveu e que vão contra as suas crenças atuais. Esta retirada pode obrigar o autor a indemnizar os lesados que deixem de usufruir ou de explorar a obra. Quando o exemplar é único, como acontece com as obras de arte num museu,⁷⁵ este direito não permite que o autor aliene essa obra. O direito à menção do nome na obra é, evidentemente, o direito que o autor tem de ver a sua obra reconhecida como uma criação do seu intelecto, ou, pela negativa, o direito a não ter o seu nome referido. Também a qualquer momento um autor pode optar por reivindicar a paternidade da obra, desde que tenha forma de o comprovar.

O direito de assegurar a genuinidade e integridade da obra é, em primeiro lugar, uma medida que pretende prevenir que o suporte da obra seja destruído: “Ora, em relação aos suportes, é manifesto que eles se encontram na propriedade daquele que os adquiriu, não podendo o autor impedir a sua destruição se o seu proprietário o pretender, como na hipótese de rasgar os seus jornais e revistas, deitar fora os seus livros para ter mais espaço em casa, ou apagar as gravações que constavam dos fonogramas e videogramas.”⁷⁶ Assim sendo, este direito refere-se, principalmente, às obras únicas, como um desenho ou uma peça de cerâmica. Para destruir tais obras é necessário ter autorização do autor. Ora quando estas obras se encontram num museu, a preservação destas é da responsabilidade do museu, tal como está indicado na Lei Quadro dos Museus.⁷⁷ O direito de efetuar modificações na obra não significa que se altere a primeira versão, mas que se acrescenta uma nova, como acontece, por exemplo, com alguns filmes, com versões *director's cut*. Por fim, o direito de acesso é aquele que, tal como o nome indica, confere ao autor o

⁷⁴ Luís Menezes Leitão, *Op. cit.*, 145.

⁷⁵ Isto não significa que um museu não possa ter repetições de uma obra, como frequentemente acontece com uma serigrafia ou fotografia. Porém, desde que sejam criadas pelo seu autor, cada uma é tida como um exemplar único.

⁷⁶ *Idem, ibidem*, 151.

⁷⁷ Previsto desde logo no artigo 7º: Assembleia da República, *Op. cit.*

direito de rever a sua obra sempre que o deseje. No caso do CAM, os artistas com obras presentes na coleção têm cartões que os identificam como autores e que lhes permitem entrar no museu sempre que o desejem.

III.5. Licenças de utilização e gestão coletiva

De modo a garantir a proteção jusautorais, a lei prevê a existência de licenças de utilização. De forma prática, quando o CAM adquire uma nova obra para o seu acervo, adquire automaticamente os direitos patrimoniais sobre essa obra. Por outro lado, os direitos morais, dada a sua intransmissibilidade, não transitam para a posse do Museu. Assim, o CAM pode expor a obra e emprestá-la a outras instituições, na medida em que a obra é sua, mas não detém o direito da sua reprodução. As licenças de utilização são autorizações onerosas e exclusivas, assinadas pelo titular do direito, que conferem a um museu, por exemplo, a possibilidade de reproduzir obras de arte, no caso da Gulbenkian, em publicações. Ou seja, estas licenças, previstas no artigo 41º do CDADC, consistem em autorizações que permitem aos museus praticar atos abrangidos pelos direitos de autor, como fixar e reproduzir as obras, distribuir exemplares, comunicar ao público e disponibilizar na internet.⁷⁸

O artigo 73º do CDADC prevê também a existência de associações coletivas que representem os autores, tendo “(...) capacidade judiciária para intervir civil e criminalmente em defesa dos interesses e direitos legítimos dos seus representados em matéria de direito de autor (...).”⁷⁹ Estas entidades surgem de forma a proteger os autores, principalmente nos casos em que há vários autores para uma mesma obra, ou quando é praticamente impossível para o autor gerir a difusão da sua obra. A gestão coletiva de direitos cria, ainda, vantagens “quer para os interesses dos autores e titulares de direitos, quer para os interesses dos utilizadores. Em relação aos primeiros, permite o controlo das utilizações e a arrecadação de receitas. Em relação aos segundos, torna possível a existência de um organismo junto de quem podem obter autorizações de utilização das obras, sem para o efeito carecerem de negociar individualmente cada utilização da obra com cada titular de direitos.”⁸⁰

⁷⁸ Ministério da Cultura, *Op. cit.*, artigos 157º a 159º.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, artigo 73º, ponto 2.

⁸⁰ Pereira, “Problemas Actuais da Gestão do Direito de Autor: Gestão Individual e Gestão Colectiva do Direito de Autor e os Direitos Conexos na Sociedade da Informação” in *Direito da Sociedade da Informação*, Vol. IV, org. Associação Portuguesa Do Direito Intelectual (Coimbra: Coimbra Editora, 2003), 236-237.

Se, por um lado, a gestão coletiva dos direitos de autor pretende ajudar os autores a auferirem de um pagamento justo pelas suas criações, há casos em que é praticamente obrigatório que o autor recorra a essas entidades gestoras, como é o caso da radiodifusão: “A adesão ou contratação com entidade de gestão coletiva supõe-se livre, mas eles [artistas que exploram a sua obra através da radiodifusão ou do audiovisual] fatalmente o terão de fazer para a eficácia da exploração dos direitos.”⁸¹ Desta forma, algumas componentes do direito individual do autor, como a possibilidade de autorizar a utilização da obra por terceiro, deixa assim de ser gerida pelo titular do direito, o que de certa forma parece uma contradição à lei.

Em Portugal, há várias sociedades que gerem os direitos de autor, destacando-se a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), que, entre autores ou detentores de direitos autorais, tem atualmente cerca de 25 000 inscritos, representando ainda aqueles que se encontrem inscritos nas cerca de 200 sociedades suas congéneres, espalhadas por 90 países.⁸² Quando o CAM não tem licença de utilização de determinado artista presente na sua coleção, recorre então à SPA, de forma a garantir que os direitos desse autor fiquem salvaguardados.

III.6. Caso específico – Declarações de cedência de direitos de imagem no Centro de Arte Moderna

Considerando então o exposto nas páginas anteriores, compreende-se a necessidade de juntar toda a informação referente aos direitos dos autores representados no CAM num único local, de forma a facilitar a sua consulta. Não se trata apenas de um processo que garanta a legalidade e o cumprimento da lei,⁸³ mas também de uma forma de assegurar que o artista recebe o reconhecimento que lhe é devido. Desde 2009, sempre que o CAM adquire uma obra, é pedido ao artista ou ao titular do direito que assine uma declaração de cedência de direitos de imagens. Nos casos de artistas cujas obras foram adquiridas antes dessa data, fez-se uma seleção dos que figuram mais frequentemente em publicações da Fundação e daqueles que têm maior presença no acervo do CAM e foi-

⁸¹ Ascensão, “Representatividade e Legitimidade das Entidades de Gestão Coletiva de Direitos Autorais”, *Revista da Ordem dos Advogados* (janeiro-março, vol. I, 2013): 151, <https://portal.oa.pt/upl/%7B4b4a9e38-4966-454c-ae50-678ff72be95c%7D.pdf>.

⁸² Informação retirada do website da SPA, <https://www.spautores.pt/spa/quem-somos>, consultado a 20 de maio de 2021.

⁸³ Vide artigo 41º da Lei Quadro dos Museus Portugueses, Assembleia da República, *Op. cit.*

lhes pedido que assinassem a declaração. Depois de digitalizada, a declaração original era guardada num dossiê caso fosse necessária alguma consulta.

Essas declarações digitalizadas, que funcionam como licença de utilização, foram, posteriormente, inseridas por mim no Arquivo Digital Gulbenkian. O Arquivo Digital Gulbenkian é um repositório de documentos fotográficos, audiovisuais, textuais, gráficos e multimédia produzidos e recebidos diariamente pelos diversos serviços da FCG no âmbito das suas atividades diretas e indiretas. É no arquivo que se encontram, por exemplo, todas as fotografias de todas as obras de arte do MCG e do CAM. Assim, além de fazer o *upload* destas declarações para o Arquivo Digital Gulbenkian, fiquei encarregada de associar cada declaração a cada obra do acervo do CAM realizada por esse artista. Uma vez que o acesso e a possibilidade de descarregar e utilizar estas imagens se estende a vários funcionários de diversos departamentos da Fundação, a relação da declaração com os registos fotográficos da obra permite, a quem quer que os descarregue, utilizar o crédito correto a acompanhar a imagem. Além disso, reunir estas informações num único repositório facilita o trabalho dos vários departamentos, como por exemplo, aos editores, que conseguem identificar para que artistas não existe declaração assinada e que, por isso, devem ser contactados, ou quais os créditos indicados pelos artistas que já assinaram a declaração.

A informação presente na declaração é igualmente preenchida na página de cada fotografia da obra de arte. Ou seja, quem acede a uma obra (de um artista com declaração assinada) através do Arquivo Digital Gulbenkian irá encontrar as seguintes informações:

- O nome do detentor do direito (artista, herdeiro, etc.),⁸⁴ ou se o artista é representado pela SPA;
- As condições de utilização da imagem (a artista Paula Rego, por exemplo, indica que não permite que as imagens das suas obras sejam cortadas ou alteradas com letras por cima);
- O local e a data da assinatura da declaração;
- O *copyright* a ser utilizado (caso o titular do direito assim o tenha indicado);

⁸⁴ Tendo em conta as políticas de proteção de dados e o facto de o Arquivo Digital Gulbenkian ser uma plataforma de trabalho comum a toda a FCG, os contactos dos titulares dos direitos não podem estar disponíveis nessa plataforma, existindo, portanto, uma outra base de dados de acesso restrito onde estes são inseridos.

- O ano em que a sua obra passa a estar em domínio público, caso o autor já tenha falecido. Se já passaram 70 anos da morte do artista, não é necessária declaração, apenas se indica que a obra já se encontra em domínio público.

Para poder inserir as declarações no Arquivo Digital Gulbenkian, recebi uma formação por parte dos colegas da Biblioteca de Arte e Arquivos, responsáveis por este projeto. Além de fazer o *upload* das declarações, deparei-me frequentemente com erros que se deviam, principalmente, a atualizações do programa, e que, graças à formação obtida, pude corrigir.

Aquando do meu estágio no MCG, o texto da declaração era muito simples e até, em certa medida, algo ambíguo, pois referia apenas que o autor autorizava que as obras da sua autoria fossem reproduzidas nas publicações da FCG (ver ANEXO I, p. i). O termo “publicação”, aplicado ao universo digital ganha uma nova conotação que penso que nesta declaração não estaria ainda prevista, o que deixava o documento sujeito uma interpretação livre. Em 2020, a declaração foi reescrita, passando a incluir uma série de campos que anteriormente não figuravam. Ainda que seja desejável substituir todas as declarações pela atual, as antigas continuam a ter valor legal.

Esta tarefa decorreu ao longo de todo o tempo do estágio, visto que à medida que ia introduzindo declarações no Arquivo Digital Gulbenkian, iam sendo entregues e assinados mais documentos. Ao longo deste tempo, fiz o *upload* de cerca de 200 declarações, coordenando este trabalho com os outros projetos que tinha em mãos. Ao ter de relacionar as declarações com as obras de arte, vi milhares de obras dos artistas do acervo do CAM. Isso, aliado à escrita dos textos para os audioguias, permitiu-me ter um conhecimento muito mais aprofundado daquela coleção e passar a identificar com mais facilidade os artistas e as suas obras.

Capítulo IV – Estudo de Caso II – Audioguias e aplicação “Museu Gulbenkian”

IV.1. Contextualização

No contexto museológico, o audioguia é um dos recursos mais utilizados nas últimas décadas, assumindo o papel de mediador entre o museu e o visitante, de forma a proporcionar uma visita mais autónoma: “An audioguide provides visitors with an audio soundtrack to accompany their visit to a museum or gallery. (...) A common approach is to number the objects in a gallery. When the visitor comes to an object they are interested in, they can type the number into the Audioguide to access the description.”⁸⁵

Geralmente, o audioguia apresenta uma seleção das obras e dos núcleos mais relevantes de um museu. Esta tecnologia já é utilizada desde meados do século XX, em 1959 o *Phoenix Museum of Art*, localizado em Phoenix, Arizona, nos Estados Unidos da América, foi o primeiro museu a instalar um audioguia.⁸⁶ Nos anos que se seguiram, os audioguias passaram a ser comuns entre as mais variadas atrações turísticas, desde autocarros turísticos a jardins zoológicos, sendo que, atualmente, estão disponíveis em praticamente todos os museus e monumentos. Em Portugal, uma das primeiras experiências com sucesso decorreu durante uma visita preparada para a fragata D. Fernando II e Glória durante a Expo 98, tendo sido dez mil os visitantes a usarem o audioguia.⁸⁷

Com o aumento do turismo cultural de massas e a crescente procura por conteúdos num idioma familiar, o audioguia tem sido o mediador perfeito, “(...) na perspectiva de que muitos públicos necessitam de um acompanhamento pessoal, de uma voz próxima e interessante que ajude a ver e a conhecer, com efeitos sonoros que criem um ambiente propício à imaginação e à absorção das informações.”⁸⁸ No entanto, ao criar um audioguia que inclua vários idiomas e que promova a acessibilidade à comunicação intercultural, é necessário ter em conta que muitas vezes os conteúdos não podem ser só traduzidos, têm de ser interpretados à luz de contextos históricos, religiosos, culturais e simbólicos

⁸⁵ Poole, “Using Technology” in *The Disability Portfolio*, Guide 7, org. The Council for Museums, Archives and Libraries (Londres: The Council for Museums, Archives and Libraries, 2003), 24.

⁸⁶ Vide Lira, “Audioguias e Consumo Cultural de Massas”, in *CIDADANIA(S): discursos e práticas/CITIZENSHIP: Discourses and practices*, ed. Teresa Toldy, Cláudia Ramos, Paulo Vila Maior e Sérgio Lira (Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2007), 352.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, 354-355.

⁸⁸ *Idem, ibidem*, 357-358.

completamente distintos.⁸⁹ Em 2015, depois de um estudo sobre o público que utilizava o audioguia, o *Metropolitan Museum of Art* verificou que 81% dos utilizadores eram turistas internos e externos, ou seja, público de outros estados americanos ou de outros países.⁹⁰ Também os visitantes estrangeiros do MCG, entre 2003 e 2007, correspondiam a 75% do público a visitar o museu,⁹¹ o que justifica a criação de audioguias noutros idiomas.

Cada vez mais, os museus procuram ser espaços inclusivos, que visam atrair, fidelizar e aproximar-se mais dos seus públicos, com a intenção de acolher qualquer tipo de visitante, independentemente do género, idade, estrato social, meio cultural, pertença religiosa, incapacidade física ou intelectual, etc. Este objetivo resulta numa capacidade de adaptação constante, por parte dos museus, às necessidades de qualquer tipo de público, reconhecendo que “os visitantes têm de ser encarados como intelectualmente activos, cuja aprendizagem resulta do seu envolvimento nas experiências que corresponde a um processo de transformação da informação em representações pessoais e internalizadas.”⁹² Estas políticas de inclusão têm vindo a alterar o tipo de público que visita o museu, sendo que o uso do audioguia tem contribuído para uma maior inclusão no espaço museológico, oferecendo soluções para os vários visitantes, desafiando-os a uma participação mais ativa da visita. Os museus devem, segundo a Lei Quadro dos Museus Portugueses, “(...) facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade.”⁹³ Os audioguias ganharam popularidade precisamente por oferecerem conteúdos acessíveis a todos os visitantes, ao mesmo tempo que permitem visitas personalizadas, adaptadas a cada tipo de público (adultos, crianças, portadores de deficiência visual, etc.).

Os audioguias possibilitam uma experiência mais independente na visita ao museu, constituindo um complemento aos textos disponíveis nas galerias ou salas. Ao utilizar estes equipamentos, o visitante ganha uma autonomia que não tem nas visitas

⁸⁹ Para uma abordagem sobre a importância da acessibilidade à comunicação intercultural, em particular na adaptação de audioguias para chinês e os seus desafios, vide Li, *Museu Nacional do Azulejo: um exemplo de comunicação intercultural para uma melhor acessibilidade* (Dissertação de Mestrado em Museologia, Universidade Nova de Lisboa, 2018), 39.

⁹⁰ “Improving the Audio Guide: A Look at Our Visitors” <https://www.metmuseum.org/blogs/digital-underground/2015/improving-the-audio-guide-a-look-at-our-visitors>

⁹¹ Vide Paulino, *Op. cit.*, 6.

⁹² Martins, *Longe da vista, perto da imaginação – análise de audioguias em museus portugueses* (Tese de Doutoramento em Tradução, Universidade de Aveiro, 2015), 161.

⁹³ Assembleia da República, *Op. cit.*, artigo 3º.

guiadas, que obrigam a um percurso definido e pré-estabelecido. Estes “guias museológicos surgem (...) como um valioso e imprescindível instrumento de mediação cultural entre museus e visitantes, num diálogo de equidade e não de «cima para baixo»”.⁹⁴ Os audioguias oferecem ainda vários níveis de informação, permitindo ao visitante escolher quais os temas que deseja explorar.⁹⁵ De forma prática, um audioguia pode ser adaptado ao gosto de cada visitante: um visitante que tenha, por exemplo, muito interesse por pintura flamenga do século XVII, vai naturalmente querer saber mais sobre esse tema, enquanto que, ao passar por uma sala com escultura, o mesmo visitante pode preferir obter uma informação menos detalhada. No entanto, os audioguias devem oferecer também conteúdos com um nível de informação básico, acessível a todos os visitantes, que não recorra a linguagem demasiado especializada. Para que o audioguia seja verdadeiramente inclusivo, deve ter uma oferta vasta, que sirva como complemento a todo o restante equipamento do próprio museu. Nick Poole propõe precisamente três tipos de audioguias: um audioguia com informações detalhadas, destinado principalmente a visitantes portadores de deficiências visuais (audiodescrição); um audioguia conversacional preparado para o público com incapacidades cognitivas e intelectuais; e um “(...) «standard» guide providing an introduction to the collections and a description of highlights and objects of particular interest”, pensado para o público em geral.⁹⁶ Os audioguias disponibilizados pelo MCG inserem-se nesta última definição de guia *standard*.

Nos últimos anos, a tecnologia dos audioguias tem vindo a evoluir bastante, de tal forma que a própria designação audioguia tornou-se datada, “(...) uma vez que aquela se apresenta como mais abrangente não se restringindo apenas aos dispositivos assentes na transmissão e informação áudio, mas compreendendo também aqueles que se baseiam em diversas tecnologias, frequentemente designados como sendo multimédia.”⁹⁷ Atualmente, há aplicações móveis de museus em que o audioguia é apenas uma das funcionalidades apresentada. Além dos ficheiros áudio, estas aplicações incluem textos, vídeos, sugestões de leituras complementares e muitos outros recursos. Chegam a ser de

⁹⁴ Martins, “A Acessibilidade Museológica – O Caso do Museu do Abade de Baçal”, *Brigantia, Revista de Cultura*, XXXII (2013), 402.

⁹⁵ O mesmo deve ser tido em conta na preparação de qualquer texto para um museu: “make sure the big ideas are present throughout the upper level of text – the titles and panels – and that the most important point always comes first within the body copy. Use the lower level of text for details that build on the story” – Trench, *Op. cit*, 28.

⁹⁶ Poole, *Op. cit*, 24-25.

⁹⁷ Martins, “Longe da vista, perto da imaginação – análise de audioguias em museus portugueses.”, 180.

tal forma completas, que por vezes o tempo da visita não é suficiente para explorar todos os conteúdos disponíveis. Por outro lado, deixaram de ser ferramentas utilizadas exclusivamente dentro dos espaços expositivos, transformando-se num recurso a que se pode aceder a partir de qualquer lugar, muitas vezes sem custos associados. Mais recentemente, muitos museus passaram a disponibilizar também *podcasts*, que podem funcionar como audioguias, mas que muitas vezes incluem conteúdos realizados para alguma exposição temporária, assim como, entrevistas ou conversas com curadores, ou ainda bandas sonoras destinadas a acompanhar o visitante durante a visita.⁹⁸

IV.2. Caso específico – Audioguias e aplicação “Museu Gulbenkian”

O MCG foi um dos primeiros museus em Portugal a usar esta tecnologia: “Em Outubro de 2006, o Museu Calouste Gulbenkian colocou guias acústicos à disposição do seu público para visitas áudio-guiadas às galerias da exposição permanente.”⁹⁹ Este guia foi pioneiro também por apresentar três percursos distintos – Escolhas do Diretor, Viagem pelo Oriente e Viagem pelo Ocidente –, dando ao visitante a possibilidade de escolher o que mais lhe interessava ouvir. Por funcionarem a pilhas, estes equipamentos acabaram por tornar-se obsoletos, necessitando um carregamento constante, não tendo, por vezes, capacidade suficiente para que o visitante completasse a visita. Assim, quando iniciei o meu estágio, o DD estava precisamente a criar um audioguia e uma aplicação móvel de apoio à visita das exposições permanentes para o público geral. Tive, por isso, a oportunidade de acompanhar de perto o desenvolvimento de ambas as ferramentas: audioguia e aplicação.

O audioguia e a aplicação “Museu Gulbenkian” são ferramentas diferentes, embora tenham, atualmente, funções bastante semelhantes. A aplicação “Museu Gulbenkian”, disponibilizada ao público em outubro de 2018, pode ser descarregada para um dispositivo móvel (com os sistemas operativos Android e iOS) gratuitamente e a partir de qualquer lugar onde se tenha ligação à *internet*, sendo que os espaços da FCG oferecem *wi-fi* gratuito aos seus visitantes. Como pode ser consultada fora do espaço físico do Museu, a aplicação tem funções diferentes de um audioguia, que apenas se pode utilizar

⁹⁸ Veja-se, a título de exemplo, os *podcasts* do Natural History Museum (<https://www.nhm.ac.uk/visit/podcasts-museum-at-home.html>) e do museu do Smithsonian (<https://www.si.edu/podcasts>)

⁹⁹ Paulino, *Op. cit.*, 19.

dentro do espaço expositivo. O uso à distância possibilita, por exemplo, revisitar uma peça de que se tenha gostado particularmente, tornando-se, por isso, numa ferramenta didática que pode ser utilizada por quem não se consegue deslocar ao Museu, nomeadamente em contexto pedagógico. Além dos conteúdos de áudio divididos por núcleos expositivos, a aplicação conta ainda com um mapa do Museu e um texto de boas-vindas. Os audioguias, por sua vez, foram disponibilizados no início de 2019, tendo um custo de aluguer associado de 2 euros.¹⁰⁰ O equipamento, que apenas pode ser utilizado dentro do espaço das galerias, tem o formato de um comando, com um microfone incorporado. Em ambos os recursos, o visitante pode escolher um de três idiomas – português, inglês e francês – para realizar a sua visita. Para ativar o som, basta digitar o número de três dígitos que se encontra na legenda das obras com conteúdos no audioguia.

Atualmente, os conteúdos disponibilizados nas duas ferramentas são apenas relativos ao acervo reunido por Calouste Gulbenkian e às exposições temporárias (conteúdos que vão sendo substituídos pelos guias relativos à exposição em curso). Antes do fecho, no CAM estavam disponibilizados apenas audioguias por núcleos da exposição, escritos pela historiadora de arte e mediadora cultural Margarida Sousa. Ainda que a minha principal contribuição para este projeto se relacione sobretudo com a coleção do CAM, os conteúdos que criei para esse acervo não chegaram a ser disponibilizados. Na altura em que terminei o estágio, a FCG já planeava começar as obras de remodelação do edifício do CAM,¹⁰¹ um projeto que irá alterar a arquitetura e a museografia do espaço. Posto isso, decidiu-se que não se investiria na locução desses textos, aguardando pela conclusão da renovação do espaço para compreender o que será necessário alterar ou ajustar.

Assim, presentemente, tanto os audioguias como a aplicação “Museu Gulbenkian” apresentam os mesmos ficheiros áudio. A aplicação acompanha, no entanto, cada entrada com uma imagem da obra em questão, assim como o texto que se está a escutar. A entrada de uma das obras selecionadas, o *Biombo «de Coromandel»*, conta ainda com um vídeo sobre essa peça. É este género de conteúdos mais interativos que pretende, no futuro, distanciar a aplicação do audioguia. A disponibilização dos mesmos conteúdos em dois

¹⁰⁰ Devido ao atual contexto pandémico, de momento, estes equipamentos não estão a ser utilizados.

¹⁰¹ Atualmente a decorrer: “Bem-vindos ao CAM” <https://gulbenkian.pt/cam/bem-vindos-ao-cam/>.

equipamentos diferentes garante que haja mais público a conseguir acompanhar a visita com o audioguia.

De forma a tornar a visita ao MCG e ao CAM mais inclusiva, a programação das exposições permanentes e temporárias tem em conta os públicos com necessidades especiais, como “(...) visitas e oficinas em Língua Gestual Portuguesa, as visitas e oficinas com áudio-descrição, e percurso tátil (...).”¹⁰² Estas atividades promovidas pelos serviços educativos servem de complemento ao audioguia no sentido de tornar os espaços expositivos mais acessíveis.

Tal como Sérgio Lira refere, “para que o audioguia funcione verdadeiramente, ou seja, para que transmita as informações consideradas essenciais e para que seja do agrado dos visitantes, cativando-os e convidando-os a regressar, a redação do *script* é uma tarefa vital. Um texto mal equilibrado, longo ou curto demais, com nível de linguagem mal escolhido ou com um registo desajustado dos visitantes-alvo, é um passo normalmente conducente a um falhanço provável.”¹⁰³ À semelhança de qualquer outro texto criado para o contexto museológico, a escrita de um guião para um audioguia tem como objetivo garantir que os conteúdos sejam facilmente compreendidos por qualquer visitante. A par disso, “a leitura [ou a audição] de um texto não deve exigir muito esforço ao visitante, deve ser um prazer, algo natural (...), [o visitante] não só irá continuar a ler como irá também perceber aquilo que leu e tirar as suas próprias conclusões.”¹⁰⁴

Margareta Ekarv, a respeito da escrita de textos para tabelas, afirma que deve optar-se por uma linguagem simples e direta, sem que para tal devam simplificar-se os temas: “Sentences are short, normal word order is preferred and the lines are about forty-five character long. The end of a line of text coincides with the end of a natural phrase. Subordinate clauses, and unnecessary adverbial modifiers are avoided.”¹⁰⁵ Ao mesmo tempo, a autora defende que o texto não deve ser aborrecido, pelo contrário, deve ter interesse literário, fazendo uso de expressões e adjetivos que não estejam apenas de acordo com o contexto, mas que lhe confirmem também um toque poético. No caso dos audioguias, mais do que em qualquer outro texto, é importante compreender como é que

¹⁰² Xavier, Santo, Matos (coord.), *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2020*, 72.

¹⁰³ Lira, *Op. cit.*, 362.

¹⁰⁴ Paulino, *Op. cit.*, 36.

¹⁰⁵ Ekarv, “Combating redundancy: writing texts for exhibitions.”, in *The Educational Role of the Museum*, ed. Eilean Hooper-Greenhill (Londres/Nova Iorque: Routledge, 1999), 201.

soa: “a test of good writing is that it should sound easy, spontaneous and convincing.”¹⁰⁶ Para captar a atenção de um ouvinte, o audioguia não pode ser muito longo e aborrecido, nem conter informações como citações ou referências bibliográficas que possam tornar o texto confuso. É importante ter em consideração que nos audioguias mais comuns não é possível retroceder um pouco no que se estava a ouvir e, por conseguinte, será necessário ouvir novamente tudo, desde início, caso não se compreenda alguma parte do discurso. Por outro lado, os visitantes de um museu procuram cada vez mais passar um bom momento e divertirem-se na sua visita, aprendendo de uma forma que não se torne aborrecida.¹⁰⁷ O audioguia é precisamente um equipamento que facilmente consegue oferecer essa experiência.

IV.3. Museu Calouste Gulbenkian

O MCG é constituído pelas obras de arte que Calouste Gulbenkian reuniu ao longo da sua vida e reflete, naturalmente, o gosto e as vivências do colecionador. Calouste Gulbenkian colecionou peças das mais variadas proveniências, épocas e tipologias, tendo reunido um conjunto de obras artística e historicamente bastante relevantes. A sua coleção é de tal forma abrangente, que se estende do Antigo Egipto à Paris do século XX, representada nas joias do seu amigo René Lalique (1860-1945). É exatamente por esta ordem cronológica que a musealização da coleção está construída, dividida por várias galerias com diferentes núcleos. O audioguia foi concebido para acompanhar o visitante através desse percurso narrativo e preencher as lacunas deixadas pela falta de texto de parede em muitas galerias: “A informação disponibilizada por estes suportes [audioguias] contribui para contrabalançar a ausência de informação escrita nas galerias de exposição permanente, ajudando o visitante a compreender a organização do museu e algumas peças expostas de forma rápida e directa.”¹⁰⁸ De facto, as galerias do MCG têm folhas de sala¹⁰⁹, as quais, no entanto, oferecem uma informação mais geral sobre a época e sobre as escolhas do colecionador, não se focando tanto nas obras expostas. O audioguia surge precisamente para disponibilizar conteúdos sobre as peças mais relevantes desta coleção.

¹⁰⁶ Trench, *Op. cit.*, 15.

¹⁰⁷ Vide Carlsson, “How the creative use of audio tours is attracting a new museum audience”, publicado a 14 de março de 2020, <https://www.museumnext.com/article/how-the-creative-use-of-audio-tours-is-attracting-a-new-museum-audience/>

¹⁰⁸ Paulino, *Op. cit.*, 20.

¹⁰⁹ Devido ao atual contexto pandémico, de momento, as folhas de sala não estão disponíveis.

Quando iniciei o estágio, tinham sido realizados guiões para 45 obras, a partir de vários textos elaborados pelos diferentes conservadores do Museu, e aguardava-se a chegada da sua locução. Além destes textos, estavam também em preparação os conteúdos da exposição temporária *Pose e Variações. Escultura em Paris no tempo de Rodin*. Ficou então a meu encargo realizar um documento *excel*¹¹⁰ que dividisse por galerias as obras presentes no audioguia, de forma a conseguir perceber quais os núcleos com menor representação, a fim de colmatar essa lacuna. Posteriormente, foi pedido aos conservadores que, tendo por base esta lista, indicassem quais as obras que deveriam também constar do guia. As primeiras 45 obras foram escolhidas por serem consideradas as mais relevantes da coleção reunida por Calouste Gulbenkian, a partir daí ficou ao critério de cada conservador decidir quais as obras do acervo que mereciam mais destaque. Os textos para o audioguia sobre a exposição permanente foram encomendados à historiadora de arte e mediadora cultural Margarida Sousa, após uma seleção de diferentes textos, e os da exposição *Pose e Variações. Escultura em Paris no tempo de Rodin* foram desenvolvidos pela editora responsável pela mostra, Ana Teresa Santos. À semelhança deste primeiro teste, os conteúdos para o audioguia das exposições temporárias eram, habitualmente, editados a partir de materiais já existentes para as exposições (como textos de catálogos) pelas editoras responsáveis pela exposição e revistos pela Carla Paulino.

Quando terminei o estágio, a aplicação “Museu Gulbenkian” e o audioguia contava com cerca de 75 peças da coleção permanente, atualmente são à volta de 90. Foi também da minha responsabilidade, assim como da minha colega Teresa Oliveira, ouvir todas as gravações, seguindo o guião, a fim de detetar eventuais erros.

Há que ressaltar que certos núcleos que não estão ainda representados no audioguia terão forçosamente de ter uma abordagem diferente dos restantes. Devido à fragilidade de algumas obras, como, por exemplo, os manuscritos, os conteúdos das vitrinas que as contém são remodelados com bastante frequência. Ora, se se escolher um número reduzido de manuscritos para estarem presentes no audioguia, não há forma de garantir que esteja pelo menos um desses exemplares em exposição, o que significa que esse núcleo ficará sem representação. Penso que a melhor solução para estes casos seria criar conteúdos para o audioguia consoante a temática atual da vitrina, embora tal viesse

¹¹⁰ Anexo II, p.ii

a implicar despesas adicionais e recorrentes em traduções e locuções, as quais teriam de ser previstas no orçamento anual do Museu.

IV.4. Centro de Arte Moderna

A abordagem ao audioguia do CAM tem de ser necessariamente diferente da do MCG, não só devido à natureza distinta da sua coleção, mas, sobretudo, por questões expositivas. Antes das remodelações atualmente em curso, a exposição semipermanente do CAM estava dividida por três pisos: o piso térreo era, principalmente, dedicado à escultura, e o superior à pintura; já o piso inferior relacionava conteúdos da Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian com obras em variados suportes. Era precisamente esta divisão que seguiam os audioguias por núcleos. O percurso em cada um destes pisos era construído por ordem cronológica, do final do século XIX até à contemporaneidade. Além das mais de dez mil obras que pertencem atualmente ao CAM, a FCG aloca todos os anos uma verba com vista à aquisição de novas obras que completem este acervo. Assim, para dar a conhecer esta vasta coleção, era necessário reformular o espaço expositivo com frequência, para que fosse possível apresentar diferentes conteúdos da coleção, novas leituras, e as mais recentes incorporações. Ora, todas estas condicionantes criam alguns problemas na elaboração de um audioguia. Devido à constante rotatividade das obras desta coleção, bem como à entrada de novas aquisições, o audioguia desta coleção não poderia ser semelhante ao do MCG. Optou-se então por acrescentar conteúdos sobre os artistas representados na coleção do CAM, apresentando as suas biografias. Esta opção criava, no entanto, um problema. Tendo em conta a disposição das obras no CAM antes da reformulação, era frequente encontrar-se várias obras de um mesmo artista distribuídas pelos vários pisos, e, nesses casos, a tabela de cada obra remeteria o visitante para a mesma entrada do audioguia. Ainda que os visitantes se recordassem de já ter escutado a biografia daquele artista, poderiam julgar vir a obter uma nova informação, mais específica, acerca da obra, à semelhança do que aconteceria no MCG, o que não seria o caso.

Apesar das várias remodelações a que o percurso expositivo do CAM esteve sujeito, o que se verificou foi que alguns artistas estiveram sempre representados. Artistas como Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros ou Paula Rego, quer pela sua importância no panorama artístico, quer pela relevância da sua obra, tinham praticamente

sempre alguma obra sua em exposição. Neste sentido, criou-se uma lista de cerca de 50 artistas,¹¹¹ considerados os mais relevantes da Coleção e mais frequentemente expostos, e reuniu-se as informações dos que já tinham biografia no *website* do Museu. A maioria das biografias reunidas foram escritas em 2011 por vários investigadores, historiadores e curadores, do CAM e outros convidados, como Emília Ferreira ou Joana Simões Henriques. Além da diferença no estilo de escrita e da falta de uma estrutura comum que permitisse a sua uniformização, muitas das biografias estavam bastante desatualizadas. Assim, numa primeira fase deste projeto, partindo dessas biografias, eu e Ana Teresa Santos uniformizámo-las, de forma a que tivessem uma estrutura semelhante, seguindo um conjunto de normas: não ultrapassar as 300 palavras; tentar dividir o texto em três partes (nascimento e formação; obra e influências artísticas; relação com a FCG, como bolsas ou exposições); e, principalmente, fazendo uso de uma linguagem clara e acessível. Numa segunda fase, e tendo em conta o mesmo conjunto de normas, ficou sob a minha responsabilidade escrever as biografias dos artistas que não figuravam no *website*. Para além de recolher informação *online* de outros museus e instituições, para a escrita destas biografias recorri, principalmente, à Biblioteca de Arte da Gulbenkian, para a consulta de várias publicações, em particular catálogos de exposições passadas e, no caso de artistas mais consagrados, os documentários realizados pela RTP, disponibilizados pelo *website* da instituição, foram um recurso indispensável.

Tendo em conta a rotatividade com que a coleção do CAM durante a direção de Penelope Curtis era apresentada, a mesma biografia de artista poderia surgir relacionada com duas obras do mesmo artista de épocas e estilos totalmente distintos. Isto implicou que a biografia fosse capaz de transmitir uma visão mais geral do trabalho do artista, de modo a que pudesse ser aplicada a qualquer uma das suas obras. Assim, a preocupação principal na conceção destas biografias foi a exploração da relação entre o artista e a FCG, optando-se por fazer menção às exposições e monografias do biografado na instituição, como a bolsas que eventualmente lhe tenham sido concedidas. Da mesma forma, ao referir artistas que tenham influenciado o biografado, ou com os quais este tenha trabalhado, optou-se por dar primazia aos que estivessem também representados na coleção.

¹¹¹ Anexo III, p. iii.

Ao todo, eu e Ana Teresa Santos revimos 31 biografias, e escrevi 18 novas, sendo que no anexo IV incluo apenas aquelas que escrevi ou que foram revistas por mim (ANEXO IV, p. v). Tanto na escrita como na revisão, segui uma ordem cronológica, começando pelo nascimento e pela formação do artista, e terminando nos seus trabalhos atuais, ou, no caso de já ter falecido, a sua morte e o seu legado. Ao longo do texto fui fazendo referência ao percurso artístico, às temáticas mais importantes da obra e/ou às exposições mais marcantes. A fim de fornecer algum contexto cronológico, mencionei apenas as datas mais relevantes, tanto da vida do artista, como de acontecimentos históricos, como o 25 de Abril. Tal como referi anteriormente, fiz muitas vezes menção a outros artistas da Coleção, como acontece, por exemplo, com os membros do grupo «KWY», ou com Helena Almeida e o seu pai, Leopoldo de Almeida. Tive também o cuidado de não utilizar expressões que exigissem alguma explicação mais alongada. Visto que a maioria dos artistas biografados são de nacionalidade portuguesa, tive ainda alguma atenção na utilização de referências históricas que pudessem passar despercebidas a públicos estrangeiros.

A construção destas biografias apresentou alguns desafios, principalmente na escolha da informação apresentada. Para artistas consagrados, havia uma bibliografia extensa e foi difícil restringir a informação a 300 palavras, como aconteceu nos casos de Mário Cesariny e de Nadir Afonso. No caso dos artistas contemporâneos, algumas das temáticas abordadas, como a arte de intervenção de Ângela Ferreira, careciam de uma explicação mais pormenorizada, que as características do texto não permitiam. Por outro lado, na bibliografia que consultei, verifiquei uma tendência de dar primazia à listagem dos vários locais nacionais e estrangeiros onde o artista expusera, assim como todos os prémios que tinha ganhado e as respetivas datas. Ainda que sejam, sem dúvida, informações relevantes, ao escutar tal elencagem num audioguia seria praticamente impossível compreender toda a informação que se estava a ouvir.

Por fim, considero que as biografias que foram feitas de raiz são mais coerentes entre si, apresentando o mesmo tipo de informação distribuída de forma semelhante. As biografias realizadas a partir das que já existiam no *website* não apresentam tanta coesão textual, pois, uma vez que não havia uma norma para a sua produção, agruparam elementos bastantes diferentes entre si. Acabou por ser mais moroso o trabalho de uniformizar as biografias existentes, do que o de redigir as novas.

Depois das cerca de 50 biografias feitas, a Ana Teresa Santos reviu e editou todas, de forma a confirmar que apresentavam a mesma estrutura e que não havia discrepâncias. Por fim, a Dra. Carla Paulino reviu e aprovou os conteúdos, sugerindo pequenas alterações. Como referido, as biografias não seguiram para tradução e locução, à semelhança dos restantes conteúdos realizados para o audioguia/aplicação “Museu Gulbenkian”, porque deu-se início às obras de reformulação do edifício do CAM. Ainda que o projeto do audioguia para essa Coleção não tenha avançado mais, penso que estes textos poderão vir a ser aproveitados mais tarde. De facto, o recentemente criado *website* do CAM migrou os conteúdos que existiam no *website* antigo, permanecendo em falta biografias de alguns dos artistas.

Das várias tarefas que realizei ao longo do estágio curricular, esta foi a que mais satisfação me deu. Ao ouvir a locução do audioguia sobre as obras do MCG, pude aprender mais sobre a coleção e sobre algumas das obras que dela fazem parte. Ao realizar as biografias dos artistas do CAM, tive oportunidade de conhecer melhor artistas que já admirava, enquanto desenvolvi e apliquei um estilo de escrita com que normalmente não trabalhava.

CAPÍTULO V – Outros projetos

Neste capítulo, optei por reunir um conjunto de projetos em que trabalhei ao longo do estágio e que, ainda que não me tenham demorado tanto tempo como os casos de estudo do presente relatório, que constituíram a base do estágio, contribuíram ainda assim para a minha formação pessoal e profissional.

V.1. Exposição “Convidados de Verão. Joalharia Contemporânea em Portugal”

A exposição “Convidados de Verão. Joalharia Contemporânea em Portugal”¹¹² decorreu no edifício do CAM, entre 19 de julho e 16 de setembro de 2019, com a curadoria de Cristina Filipe. Esta mostra fez parte da terceira edição da iniciativa *Convidados de Verão*, projeto que apresenta peças de artistas contemporâneos no Museu, criando relações inesperadas. A primeira exposição deste ciclo realizou-se no verão de 2016 e reuniu obras de 14 artistas contemporâneos, distribuídas pela entrada e galerias do MCG e pelo jardim Gulbenkian. Em 2018, o cineasta Joaquim Sapinho trouxe ao CAM alguns objetos pessoais de Calouste Gulbenkian, bem como peças das reservas do MCG.

A edição de 2019 reuniu joias produzidas entre 1958 e 2018 por artistas incontornáveis no panorama da joalharia portuguesa. A exposição surge do trabalho de investigação realizado pela curadora, que deu origem à sua tese de doutoramento *Trajetórias da Joalharia Contemporânea: Artistas e Contextos (1963-2004)*,¹¹³ e posteriormente ao livro *Joalharia Contemporânea em Portugal: Das vanguardas de 1960 ao início do século XXI*.¹¹⁴ A mostra procurava estabelecer relações cronológicas, simbólicas, formais ou conceptuais entre joias contemporâneas e as obras do CAM ou do MCG, através de René Lalique. Além de apresentar obras de artistas presentes no acervo do CAM, como Jorge Vieira, Maria José Oliveira ou Pedro Calapez, a exposição reunia também obras de artistas que marcaram a história da joalharia em Portugal desde a década de 1960. A curadora teve como intenção demonstrar que a joalharia foi sempre

¹¹² “Convidados de Verão. Joalharia Contemporânea em Portugal” <https://gulbenkian.pt/noticias/convidados-de-verao-joalharia-contemporanea-em-portugal/>.

¹¹³ Vide Filipe, *Trajетórias da Joalharia Contemporânea: Artistas e Contextos (1963-2004)*. (Tese de Doutoramento em Estudos do Património, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, 2018).

¹¹⁴ Vide Filipe, *Joalharia Contemporânea em Portugal: Das vanguardas de 1960 ao início do século XXI* (Lisboa: MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo e autora, 2019).

acompanhando as transformações das artes plásticas, provando que está mais próxima dessas do que das artes decorativas, a que sempre esteve associada.

Nas últimas semanas do meu estágio, trabalhei nesta exposição, acompanhando a criação dos conteúdos da exposição. O objetivo desta exposição foi, como referi, o de estabelecer relações entre obras e entre artistas. Inicialmente, o projeto previa colocar as peças de joalheria ao lado das obras com que se relacionavam. No entanto, no caso do CAM, optou-se pela criação de uma vitrina destinada a apresentar estas peças de joalheria. Tendo em conta o tamanho reduzido de muitas destas obras, se estivessem colocadas ao lado das obras do acervo de arte moderna, acabariam por passar despercebidas. Assim, o *designer* da exposição, Mariano Piçarra, seguindo as sugestões da curadora da exposição e de Leonor Nazaré, curadora do CAM, desenhou uma vitrina que ocupou parte do piso térreo do edifício do CAM e onde ficaram reunidas as peças de joalheria. Além destas, a vitrina incluía, quando o tamanho permitia, as obras do acervo de arte moderna com que se relacionavam.

As tabelas¹¹⁵ eram bilingues (português e inglês), incluíam o nome dos autores das duas obras em diálogo (ainda que, por vezes, fossem do mesmo artista), os títulos, os materiais, a proveniência das joias e o número de inventário das obras do CAM. Em alguns casos, a tabela continha ainda um pequeno texto explicativo da relação estabelecida entre as peças. Quando as obras do acervo do CAM eram de dimensões demasiado grandes para integrar a vitrina, além da informação anterior, as tabelas apresentavam ainda uma fotografia da obra com a qual a joia se relacionava, indicando também a sua localização na exposição semipermanente. Houve algumas exceções em que a joia estava junto da obra exposta, como à entrada da exposição ou uma “joia-vestido” que estava suspensa ao lado de uma pintura de António Palolo. No MCG, as joias escolhidas estavam dentro da vitrina das peças de René Lalique, colocadas ao lado das joias com que se relacionavam. Também na entrada do Museu figurava uma obra de uma joalheira contemporânea, que informava o visitante sobre a exposição, aconselhando-o a deslocar-se ao CAM para continuar a visita.

Neste projeto, além de rever os conteúdos para as tabelas, fui também responsável por seleccionar as imagens necessárias para acompanhar as legendas das obras que não estavam expostas na vitrina. Revi também os textos para a divulgação da exposição no

¹¹⁵ Anexo V, p. xxxv.

website do Museu e fiz, ainda, uma proposta para a folha de sala. Ao longo deste tempo, fui acompanhando de perto a criação do projeto da vitrina, participando em reuniões com os vários responsáveis, a fim de me manter sempre a par das peças que iriam estar expostas. Já mais perto da data de abertura da exposição, confirmei tudo novamente com a assistente de curadoria, Vera Barreto, responsável pelos empréstimos para esta exposição, retificando as legendas, tendo em conta algumas mudanças de última hora. Por fim, todos os documentos foram revistos e aprovados pela Dra. Carla Paulino. Já depois de terminar o estágio, os conteúdos foram enviados para a *designer* responsável pela parte gráfica da exposição, Fernanda Cavalheiro (*OVERSHOOT DESIGN*). Todos os materiais foram depois revistos e finalizados pela equipa da Divulgação.

V.2. Noites Modernas

O projeto “Noites Modernas”¹¹⁶ realizou-se na noite de 17 de maio de 2019, véspera do dia internacional dos museus, assinalado todos os anos a 18 de maio. Esta mostra inseriu-se na programação realizada para o dia internacional dos museus, que esse ano tinha como tema “Museus como centros culturais: o futuro da tradição”. Entre as 19 e as 24 horas de dia 17, realizou-se no edifício do CAM e na esplanada da cafetaria uma série de atividades: visitas guiadas por curadores, concertos de jazz, um espetáculo de circo, sessões de poesia e música eletrónica, *spoken word* e, ainda, conversas com artistas e monitores.¹¹⁷

Ao contrário da programação de dia 18, pensada para um público mais familiar, a programação de dia 17 foi planeada para um público jovem. “Noites Modernas” teve o intuito de ser a primeira mostra de um ciclo de programação planeado por jovens programadores dirigido a um público mais novo. A então coordenadora do Serviço de Educação do MCG, Susana Gomes da Silva, convocou funcionários e estagiários do Museu com menos de 30 anos para participar na criação deste programa. Essa ideia surgiu precisamente numa das conversas que eu e a Teresa Oliveira tínhamos às terças-feiras (como referido no segundo capítulo), dessa feita com a Susana Gomes da Silva, que nos convidou para a reunião que tinha de seguida com a curadora Patrícia Rosas Prior e a

¹¹⁶ “Noites Modernas e Dia Internacional dos Museus na Gulbenkian” <https://gulbenkian.pt/noticias/noites-modernas-e-dia-internacional-dos-museus-na-gulbenkian/>.

¹¹⁷ “Noites Modernas” <https://gulbenkian.pt/noites-modernas/>.

assistente de curadoria, Laura Almeida. O grupo de jovens passou a reunir-se então todas as semanas, de forma a elaborar propostas para aquela noite. Além do tema do dia internacional dos museus, foi-nos também pedido que considerássemos o percurso expositivo que iria ser inaugurado no final do mês de maio “Artistas Mulheres na Coleção Moderna”¹¹⁸ (patente de 31 de maio a 31 de dezembro de 2019).

Tendo proposto uma sessão de poesia, fiquei então responsável por acompanhar “Uma breve incursão na poesia contemporânea escrita por mulheres”, uma leitura de poemas de poetisas portuguesa, entre as quais Ana Hatherly e Salette Tavares. Este espetáculo teve curadoria de Vasco Macedo pela RAF (Reunião de Apócrifos Foragidos), visuais de António Caramelo e sonoplastia de Nuno Vicente (Dragão Inkomodo); os poemas foram lidos pela atriz Rita Loureiro. Assim, pude acompanhar toda a montagem do espetáculo, desde o guião dos poemas escolhidos, aos ensaios com os técnicos de luz e som, bem como questões de logística relativas a estacionamento e atribuição de camarotes. Ao longo dessa noite, tendo em conta a temática definida, distribuímos também *flyers* realizados pela equipa de programação, que continham citações de artistas, de historiadores e de pensadores sobre a falta de representação feminina na cultura.

Também no dia seguinte, o dia internacional dos museus, participei na atividade “Diz-me com quem jogas...”, uma parceria entre o MCG e a DEVIR, relacionada com a exposição “Francisco Tropa. O Pirgo de Chaves” (realizada entre 22 de fevereiro e 3 de junho de 2019).¹¹⁹ A exposição, que teve como ponto de partida uma torre de lançar dados do período romano descoberta recentemente em Chaves, decorria na Galeria do Piso Inferior do MCG, pelo que a atividade com jogos se realizou no átrio da Biblioteca de Arte, em frente ao local da exposição. Nesse sentido, além de apoiar os visitantes com as regras dos jogos, incentivava a visita à exposição, explicando do que se tratava.

V.3. Redes sociais e *website*

O DD planeava, semanalmente, os conteúdos relativos às coleções a publicar nas redes sociais da Fundação, geridas pelo Departamento de Marketing, Sistemas e Transformação Digital. Assim, além de informações relativas às exposições ou às

¹¹⁸ “Artistas Mulheres na Coleção Moderna” <https://gulbenkian.pt/agenda/artistas-mulheres-na-colecao-moderna/>.

¹¹⁹ “Francisco Tropa” <https://gulbenkian.pt/agenda/francisco-tropa/>.

coleções (como visitas ou informações), eram também divulgadas efemérides. Geralmente, assinalava-se a data de nascimento de artistas, mas também feriados ou outras ocasiões, como o Dia Internacional da Dança. Para desenvolver esses conteúdos, era necessário realizar primeiro uma pesquisa sobre as obras da coleção que se enquadravam nos temas, consultando o *website* do Museu, o *Inarte* (programa de gestão de coleções utilizado pela Fundação) e alguns catálogos de exposições. Já para a escrita do *copy*, muitas vezes era necessário consultar também *websites* de outros museus ou de enciclopédias. Em relação aos artistas presentes no CAM, ainda que exista mais escolha, são obras menos estudadas, por isso nem sempre é fácil conseguir reunir informação. Para as obras do MCG, há mais informação, mas menos obras e menos artistas, o que faz com que seja um desafio criar conteúdos inovadores todos os anos.

Eu e a Teresa Oliveira ajudávamos na pesquisa das obras e, desde novembro, fez parte das nossas tarefas escrever a maioria dos *copies*. Muitas vezes, dividíamos as efemérides de acordo com a nossa preferência e respetivos interesses; eu escrevia os *copies* relacionados com artistas ou obras do acervo do CAM, e a Teresa Oliveira da coleção do MCG. Os *copies* eram, posteriormente, vistos pela equipa, em particular por Ana Maria Campino e Ana Teresa Santos, que nos sugeriam alguma mudança, e aprovados pela Dra. Carla Paulino. (Ver no ANEXO VI, p. lxii alguns exemplos de publicações que escrevi).

Contribuí igualmente com alguns conteúdos para o *website* do museu: além dos materiais para a exposição *Convidados de Verão*, escrevi uma notícia para a rubrica “Obras em viagem”, sobre o empréstimo de duas pinturas de Francesco Guardi para uma exposição itinerante.¹²⁰ Esse conteúdo foi também divulgado nas redes sociais da Fundação e na *newsletter* mensal do Museu. Muitas vezes revi também as páginas recentemente criadas, para verificar que não havia gralhas ou problemas de formatação, particularmente no que dizia respeito às legendas das obras. Ao longo da revisão, deparava-me frequentemente com erros de formatação nas próprias páginas das obras, que haviam sido exportadas do *website* antigo, e transmitia essa informação ao Francisco Amorim, que corrigia posteriormente.

¹²⁰ “Pinturas de Guardi em Paris e Veneza” <https://gulbenkian.pt/museu/artigos/pinturas-de-guardi-em-paris-e-veneza/>. Vide anexo VI, p. lxii.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estágio no DD do MCG permitiu-me concretizar os objetivos inicialmente traçados e, sobretudo, contribuiu para o meu crescimento pessoal e profissional. Tive a possibilidade de aprender com uma equipa dinâmica e exigente, que me acolheu e me integrou. Os projetos em análise no presente relatório permitiram-me aprofundar os meus conhecimentos sobre as coleções da FCG, assim como descobrir artistas e correntes que desconhecia. Consegui, através da escrita, trabalhar nos vários meios que me interessavam: papel e digital.

A escrita das biografias para os audioguias, assim como de muitos dos *copies*, obrigou-me a muita pesquisa, tendo, por isso, lido e visto reportagens sobre muitos artistas, ficando a saber muito mais sobre cada um deles do que aquilo que foi possível incluir nos textos. Por outro lado, escrever estas biografias fez-me desenvolver a capacidade de síntese, de mediação escrita e edição de texto em contexto museológico, tendo sempre como objetivo oferecer informação clara e interessante aos visitantes.

Relativamente aos direitos de autor, além de ter ficado a conhecer muitas obras já existentes no CAM, pude ainda descobrir artistas emergentes, que entravam na coleção através de novas aquisições. Considero que, no entanto, o mais relevante neste processo foi ter compreendido a importância dos direitos de autor, elemento central em instituições com um acervo de arte contemporânea.

Considero que foi realmente importante ter apenas duas tarefas fixas e ter auxiliado os meus colegas à medida que novas atividades iam surgindo, o que contribuiu para que tivesse contacto com outras realidades que não estavam previstas inicialmente. Permitiu-me, igualmente, estabelecer contactos fora do Departamento que permitiram uma melhor perceção de como funcionam, na prática, as várias áreas do museu. Foi precisamente através desses contactos que, no verão imediatamente a seguir a concluir o estágio, fui convidada por Cristina Filipe a colaborar na edição do seu livro, do qual fui assistente de coordenação editorial.

Principalmente, penso que o objetivo central do estágio, o de obter experiência profissional relevante, foi conseguido, pois em setembro de 2019 regressei ao DD do MCG, agora para um estágio profissional do IEPF e, quando este terminou, fiquei a substituir uma colega em licença de maternidade. Além de continuar a trabalhar nos

projetos em que estive envolvida no estágio curricular, assumi novas responsabilidades, principalmente relacionadas com a gestão das redes sociais do Museu e da *newsletter* mensal do Museu. Fiquei ainda responsável por acrescentar conteúdos ao *BackOffice* da plataforma *Google Arts and Culture*, assim como por rever e organizar as tabelas do MCG. Prestava ainda apoio às colegas no que fosse necessário para as publicações, destacando, neste âmbito, e em particular, a edição especial do guia do Museu, em que trabalhei com a Dra. Carla Paulino.¹²¹

Atualmente estou a trabalhar no CAM, num projeto desenvolvido em colaboração com as curadoras, a fim de compreender as necessidades referentes a cada área curatorial da coleção. As minhas funções incluem a introdução de dados no programa de gestão da coleção (*Inarte*) e a criação de textos sobre obras dessa coleção, para que sejam disponibilizados *online*, trabalho semelhante ao que já desenvolvia no DD, dando assim continuidade à minha colaboração com a instituição e ao meu desenvolvimento profissional.

¹²¹ “Museu Calouste Gulbenkian” <https://gulbenkian.pt/museu/publication/museu-calouste-gulbenkian-2/>.

BIBLIOGRAFIA

ASCENSÃO, J. Oliveira. “Representatividade e Legitimidade das Entidades de Gestão Coletiva de Direitos Autorais”. *Revista da Ordem dos Advogados* (janeiro-março, vol. I, 2013), 150-183. <https://portal.oa.pt/upl/%7B4b4a9e38-4966-454c-ae50-678ff72be95c%7D.pdf>.

BARRETO, Vera. “Centro de Arte Moderna”. https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/materiais-de-apoio/historia-dos-organismos/centro-de-arte-moderna/#_ftn4

CARLSSON, Rebecca. “How the creative use of audio tours is attracting a new museum audience”. Publicado a 14 de março de 2020. <https://www.museumnext.com/article/how-the-creative-use-of-audio-tours-is-attracting-a-new-museum-audience/>.

CONLIN, Jonathan. *O homem mais rico do mundo. As muitas vidas de Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Objectiva, 2019.

CURTIS, Penelope (coord. científica). *Museu Calouste Gulbenkian. Guia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

DESVALLÉS, André e MAIRESSE, François (dir.). *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: ICOM; Paris: Armand Collin, 2013.

EKARV, Margareta. “Combating redundancy: writing texts for exhibitions.” In *The Educational Role of the Museum*, editado por Eilean Hooper-Greenhill, 201-204. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1999.

FILIPE, Cristina. *Trajetórias da Joalheria Contemporânea: Artistas e Contextos (1963-2004)*. Tese de Doutoramento em Estudos do Património, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, 2018.

FILIPE, Cristina. *Joalheria Contemporânea em Portugal: Das vanguardas de 1960 ao início do século XXI*. Lisboa: MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo e autora, 2019.

GONÇALVES, Rui e VILAR, Clara (coord.). *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2016*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017. https://gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2015/07/RC2016_FCGweb.pdf.

GONÇALVES, Rui, PIRES, Cristina, MOITA, Gonçalo (coord.). *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2017*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017. https://gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2018/09/Gulbenkian_relatorioPT_F_versaoweb.pdf.

GONÇALVES, Rui, PIRES, Cristina, MOITA, Gonçalo (coord.). *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2018*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019. https://gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2019/07/FCG_Relato%CC%81rioContas2018_PTweb.pdf.

GONÇALVES, Rui, XAVIER, Luís Lobo, SANTO, Margarida Espírito (et al.) (coord.). *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2019*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2020. https://gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2020/06/Relat%C3%B3rioContasGulbenkian2019_PT_web_final_2.pdf.

HOOPER-GREENHILL, Eileen. *Museums and their visitors*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1994.

HOOPER-GREENHILL, Eileen. *Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2007.

LAPA, Sofia. *Para que (nos) serve o museu? A génese do Museu Calouste Gulbenkian*. Dissertação de Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2009.

LAPA, Sofia. *40 anos em exposição permanente no Museu Calouste Gulbenkian. Contributos para uma Crítica do Objeto Museológico*. Tese de doutoramento em História da Arte especialidade em Museologia e Património Artístico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2015.

LEITÃO, Luís Menezes. *Direito de Autor*, 3ª edição. Coimbra: Edições Almedina, 2020.

LIRA, Sérgio. “Audioguias e Consumo Cultural de Massas”. *CIDADANIA(S): discursos e práticas/ CITIZENSHIP: Discourses and practices*, Teresa Toldy, Cláudia Ramos, Paulo Vila Maior e Sérgio Lira (ed.). Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2007: 351-364.

LORD Barry e PIACENTE, Maria (ed.). *Manual of Museum Exhibitions*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.

MACDONALD, Sharon (ed.). *A Companion to Museum Studies*. Malden, Oxford, Victoria: Basil Blackwell Ltd, 2006 .

MARTINS, Cláudia. “Longe da vista, perto da imaginação – análise de audioguias em museus portugueses”. Tese de Doutoramento em Tradução, Universidade de Aveiro, 2015.

MARTINS, Cláudia. “A Acessibilidade Museológica – O Caso do Museu do Abade de Baçal”. *Brigantia, Revista de Cultura*, XXXII (2013): 383-404.

MINEIRO, Clara. *Museus e Acessibilidade*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.

OLIVEIRA, Maria Teresa. *Estágio no Departamento de Divulgação do Museu Calouste Gulbenkian*. Dissertação de Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2019.

PAULINO, Carla. *Comunicação para todos. Estudo de caso sobre o Museu Calouste Gulbenkian*. Dissertação de Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2009.

PEREIRA, Alexandre Libório Dias. *Direitos de Autor e Liberdade de Informação*. Coimbra: Edições Almedina, 2008.

PEREIRA, Alexandre Libório Dias. "Problemas Actuais da Gestão do Direito de Autor: Gestão Individual e Gestão Colectiva do Direito de Autor e os Direitos Conexos na Sociedade da Informação." *Direito da Sociedade da Informação*, Vol. IV, organizado pela Associação Portuguesa Do Direito Intelectual, Coimbra: Coimbra Editora, 2003: 233-453.

POOLE, Nick. “Using Technology”. *The Disability Portfolio*, Guide 7, organizado por The Council for Museums, Archives and Libraries. London: The Council for Museums, Archives and Libraries, 2003.

SILVA, Nuno Sousa e. “Uma Introdução ao Direito de Autor Europeu”. *Revista da Ordem dos Advogados*, (outubro-dezembro, vol. IV, 2013): 1331-1387. <https://portal.oa.pt/upl/%7Bdca5e510-7e6b-403c-9e2c-fd091a1cb5dc%7D.pdf>.

SILVA, Nuno Sousa e. “Subsídios para a transposição da Diretiva 2019/790”. *Revista de Direito Intelectual*, nº 1 de 2020, organizado pela Associação Portuguesa Do Direito Intelectual, Coimbra: Edições Almedina, 2020: 245-272.

SOUSA, Margarida. “Público(s) do Museu Calouste Gulbenkian.” Dissertação de Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 2015.

LI, Siwei. *Museu Nacional do Azulejo: um exemplo de comunicação intercultural para uma melhor acessibilidade*. Dissertação de Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2018.

LORD, Gary Dexter MARKERT, Kate. *The manual of Strategic Planning for Museums*. S.l.: AltaMira Press, 2007.

VICENTE, Dário Moura. “O equilíbrio de interesses no Direito de Autor.”. *Direito da Sociedade da Informação*, Vol. IX, organizado pela Associação Portuguesa Do Direito Intelectual, 249-275. Coimbra: Coimbra Editora, 2011.

TRENCH, Lucy. *Gallery text at the V&A. A Ten Point Guide*. Londres: V&A, 2013.

XAVIER, Luís Lobo, SANTO, Margarida Espírito, MATOS, Carolina (coord.). *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2020*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2021. https://gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2021/05/2020_Relatorio_GLBKN_PT_Web.pdf.

XAVIER, Luís Lobo, SANTO, Margarida Espírito (coord.). *Fundação Calouste Gulbenkian. Atividades 2021*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2021. file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/GLBKN_Atividades_2021_PT_Final.pdf.

WAKKARY, Ron, MUISE, Kevin, TANENBAUM, Karen (et al.). “Situating Approaches to Museum Guides for Families and Groups”, *Museum Management and Curatorship* 23, no 4 (dezembro, 2008): 367-383.

Outra documentação:

Diretiva (UE) 2019/790 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 17 de abril de 2019, relativa aos direitos de autor e direitos conexos no mercado único digital, <http://bibliotecas.dglab.gov.pt/pt/ServProf/Documentacao/Documents/DiretivaEuropeiaCopyrightMUD.pdf>.

Ministério da Cultura, 1985. "Decreto-Lei n.º 63/85". *Diário da República*, 1ª série, 61 (março): 662-689. <https://dre.pt/web/guest/legislacao-consolidada/-/c/34475475/view>.

Assembleia da República, 2004. "Lei n.º 47/2004". *Diário da República*, 1ª série, 191 (agosto): 5379-5394, <https://dre.pt/home/-/dre/480516/details/maximized>.

Webgrafia:

Natural History Museum, "Sound choices: 18 podcasts to bring the Museum to your home" <https://www.nhm.ac.uk/visit/podcasts-museum-at-home.html> [consultado em agosto de 2021].

Smithsonian, "Podcasts" <https://www.si.edu/podcasts> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, "Apresentação" <https://gulbenkian.pt/fundacao/apresentacao/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, "Arte e Arquitetura entre Lisboa e Bagdade" <https://gulbenkian.pt/museu/agenda/arte-e-arquitetura-entre-lisboa-e-bagdade/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, "Artistas Mulheres na Coleção Moderna" <https://gulbenkian.pt/agenda/artistas-mulheres-na-colecao-moderna/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, "Francisco Tropa" <https://gulbenkian.pt/agenda/francisco-tropa/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, “Bem-vindos ao CAM”
<https://gulbenkian.pt/cam/bem-vindos-ao-cam/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, “Constituição de uma Coleção”
<https://gulbenkian.pt/cam/colecao/sobre-a-colecao/constituicao-de-uma-colecao/>
[consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, “Convidados de Verão. Joalharia Contemporânea em Portugal”
<https://gulbenkian.pt/noticias/convidados-de-verao-joalharia-contemporanea-em-portugal/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, “Linhas do Tempo”
<https://gulbenkian.pt/museu/linhas-do-tempo/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, “Manuscritos Iluminados Europeus na Coleção Calouste Gulbenkian”, <https://gulbenkian.pt/museu/publication/manuscritos-iluminados-europeus-na-colecao-calouste-gulbenkian/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, “Museu Calouste Gulbenkian”
<https://gulbenkian.pt/museu/publication/museu-calouste-gulbenkian-2/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, “Noites Modernas e Dia Internacional dos Museus na Gulbenkian” <https://gulbenkian.pt/noticias/noites-modernas-e-dia-internacional-dos-museus-na-gulbenkian/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, “Noites Modernas” <https://gulbenkian.pt/noites-modernas/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, “Novos diretores para o Museu e CAM”
<https://gulbenkian.pt/noticias/novos-diretores-para-o-museu-e-cam/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, “Pinturas de Guardi em Paris e Veneza”
<https://gulbenkian.pt/museu/artigos/pinturas-de-guardi-em-paris-e-veneza/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, “Política de aquisições”
<https://gulbenkian.pt/museu/politica-de-aquisicoes/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, “Política da Qualidade”
<https://gulbenkian.pt/museu/politica-da-qualidade/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, “Pose e Variações”
<https://gulbenkian.pt/museu/agenda/pose-e-variacoes/> [consultado em agosto de 2021].

Museu Calouste Gulbenkian, “Reabertura da Galeria de Pintura e de Escultura dos Séculos XVIII e XIX” <https://gulbenkian.pt/museu/noticias/renovacao-da-galeria-pintura-escultura-francesas-do-seculo-xix/> [consultado em agosto de 2021].

Met Museum, “Improving the Audio Guide: A Look at Our Visitors”
<https://www.metmuseum.org/blogs/digital-underground/2015/improving-the-audio-guide-a-look-at-our-visitors> [consultado em agosto de 2021].

Sociedade Portuguesa de Autores, “Quem somos”
<https://www.spautores.pt/spa/quem-somos> [consultado em agosto de 2021].

ANEXOS

ANEXO I – Exemplo de declaração de direitos de imagem

DECLARAÇÃO

Para os devidos efeitos declaro que autorizo que a(s) obra(s) de minha autoria, e propriedade do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão/Fundação Calouste Gulbenkian, sejam reproduzidas nas publicações desta Instituição.

Desejo figurar nas publicações como: ©

Ass. _____

Lisboa,

de 2009

ANEXO II – *Excel* das obras que figuravam no audioguia e na aplicação “Museu Gulbenkian”

n.º áudio-guia	Obra	Autor	n.º inventário	Galeria
207	Gata com Filhotes (Sácrofago para gato)		21	Arte Egípcia
208	Máscara Funerária		62	Arte Egípcia
209	Barca solar de Djedhor		168	Arte Egípcia
210	Taça	Desconhecido	409A	Arte Egípcia
212	Cabeça do rei Senuseret III	Desconhecido	138	Arte Egípcia
214	Vaso grego (<i>calyx-kratér</i>)	Desconhecido	682	Arte Greco-Romana
215	Medalhões de Abuquir (onze dos dezoito descobertos)		de 2425 a 2435	Arte Greco-Romana
216	Baixo-relevo	Desconhecido	118	Arte da Mesopotâmia
310	Jarro executado para Ulugh Beg	Desconhecido	328	Arte do Oriente Islâmico
312	Nicho de oração	Desconhecido	1567	Arte do Oriente Islâmico
314	Tapete «português»	Desconhecido	799	Arte do Oriente Islâmico
316	Antologia copiada para Iskandar-Sultão ibn Umar-Shaykh	Desconhecido	LA161	Arte do Oriente Islâmico
318	Lâmpada de mesquita executada para o sultão al-Nasir Hasan ibn Muhammad	Desconhecido	1060	Arte do Oriente Islâmico
320	Caneca cilíndrica	Desconhecido	834	Arte do Oriente Islâmico
321	Taça com soberano entronizado e jogadores de polo		935	Arte do Oriente Islâmico
322	Vaso com pássaros a voar		2378	Arte do Oriente Islâmico
323	Painel de Azulejos com ameixoeiras ao luar		1641	Arte do Oriente Islâmico
324	Tapete tipo «Combate de Animais»		7100	Arte do Oriente Islâmico
325	Tapete de padrão floral		761	Arte do Oriente Islâmico
326	Almofada de veludo		189A	Arte do Oriente Islâmico
410	Bíblia iluminada	Desconhecido	LA152	Arte Arménia
411	Pixide Octogonal		2920	Arte Arménia
510	Taça com pé	Desconhecido	2372	Arte do Extremo Oriente
512	Biombo «de Coromandel»	Desconhecido	1023	Arte do Extremo Oriente
514	<i>Inro</i>	Itokusai Gyokusan	1329	Arte do Extremo Oriente
515	Prato		2374	Arte do Extremo Oriente
516	Caixa de escrita		1350	Arte do Extremo Oriente
610	Livro de Horas de Margarida de Cleves	Desconhecido ??	LA148	Marfins e Iluminuras
612	Díptico com Cenas da Vida e Paixão de Cristo	Desconhecido	133	Marfins e Iluminuras
613	Busto de Santa Catarina/ Busto de São José	Rogier van der Weyden (1400-1464)	79A/B	Pintura dos séculos XV, XVI, XVII
710	Retrato de uma Jovem	Domenico Ghirlandaio (1449-1494)	282	Pintura dos séculos XV, XVI, XVII
711	<i>Sagrada Família e Doadores</i>	Vittore Carpaccio (1465-1520)	208	Pintura dos séculos XV, XVI, XVII
712	<i>Figura de velho</i>	Harmensz van Rijn Rembrandt (1606-1669)	1489	Pintura dos séculos XV, XVI, XVII
714	<i>Retrato de Helena Fourment</i>	Peter Paul Rubens (1577-1640)	959	Pintura dos séculos XV, XVI, XVII
724	<i>Apolo</i>	Jean-Antoine Houdon (1741-1828)	552	Pintura e Escultura do século XVIII
726	<i>A Ilha do Amor</i>	Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)	436	Pintura e Escultura do século XVIII
728	<i>Retrato de Duval de L'Épinoy</i>	Maurice-Quentin de La Tour (1704-1788)	2380	Pintura e Escultura do século XVIII
730	<i>Busto de Molière</i>	Jean-Jacques Caffieri (1725-1792)	20	Pintura e Escultura do século XVIII
731	<i>Le Tapis Vert e Le Bosquet des Bains d'Apollon</i>	Hubert Robert (1733-1808)	626 e 627	Pintura e Escultura do século XVIII
732	<i>Diana</i>	Jean-Antoine Houdon (1741-1828)	1390	Pintura e Escultura do século XVIII
738	<i>Naufração de um Carmeio</i>	Joseph Mallord William Turner (1775-1851)	260	Pintura e Escultura do século XVIII
758	<i>Quillebeuf, Foz do Sena</i>	Joseph Mallord William Turner (1775-1851)	2362	Pintura e Escultura do século XVIII
759	<i>O Inverno</i>	Jean-François Millet (1814-1875)	89	Pintura e Escultura do século XVIII
716	Tapeçaria «Vertumno e Pomona»	Segundo cartões atribuídos a Pieter Coecke van Aelst (1502-1550)	2329	Galeria do Renascimento
717	Conjunto de panejamentos de veludo		1501A/B, 246A e 1424	Galeria do Renascimento
718	Par de armários			
720	Regulador	Atribuído a André-Charles Boulle (1642-1732)	324A/B	Mobiliário e Têxteis do século XVIII
721	Par de candelabros de parede	Atribuído a Bernard van Risen Burgh II (1700-1760)	195	Mobiliário e Têxteis do século XVIII
722	Secretária de cilindro	Pierre-Philippe Thomire (1751-1843)	18A/B	Mobiliário e Têxteis do século XVIII
723	Conjunto de tapeçarias de Jean Pillement ("O Pescador Infeliz", "Os Equilibristas", "O Dançarino" e "O Caçador de Pássaros")	Jean-Henri Riesener (1734-1806)	2082	Mobiliário e Têxteis do século XVIII
760	Relógio Astronómico	Jean Pillement (1728-1808)	32C/D/E/G	Mobiliário e Têxteis do século XVIII
761	Mesa Secretária	André-Charles Boulle (1642-1732)	256	Mobiliário e Têxteis do século XVIII
762	Canapé com assentos de canto (<i>à confidentes</i>)	Martin Carlin (c. 1730-1785) e Charles-Nicolas Dodin (1734-1803)	2267	Mobiliário e Têxteis do século XVIII
734	Centro de mesa (3 peças)	Jean-Nicolas Blanchard (c. 1730 – c.1796) e Barthélémy Mamés Rascalon (c. 1745 - ?)	1452	Mobiliário e Têxteis do século XVIII
763	Abafador	François-Thomas Germain (1726-1791)	1085A/B/C	Ourivesaria
764	Jarro com tampa	Antoine-Sébastien Durand (Mestre em 1740)	2381	Ourivesaria
736	<i>A Festa da Ascensão na Praça de São Marcos</i>		2379	Ourivesaria
740	<i>O Espelho de Vénus</i>	Francesco Guardi (1712-1793)	390	Francesco Guardi
765	<i>L'Amour à la Folie</i>	Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)	273	Pintura e Escultura do século XIX
742	<i>Flora</i>	Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)	563	Pintura e Escultura do século XIX
743	<i>Retrato de Bruno Chérier</i>	Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)	562	Pintura e Escultura do século XIX
744	<i>A Leitura</i>	Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)	105	Pintura e Escultura do século XIX
746	<i>As Bolas de Sabão</i>	Henri Fantin-Latour (1836-1904)	257	Pintura e Escultura do século XIX
748	<i>O Degelo</i>	Édouard Manet (1832-1883)	2361	Pintura e Escultura do século XIX
750	<i>Retrato de Madame Claude Monet</i>	Claude Monet (1840-1926)	451	Pintura e Escultura do século XIX
752	<i>Retrato de Henri Michel-Lévy</i>	Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)	2301	Pintura e Escultura do século XIX
754	<i>Jean d'Aire, Burguês de Calais</i>	Edgar Degas (1834-1917)	420	Pintura e Escultura do século XIX
756	<i>As Bênçãos</i>	Auguste Rodin (1840-1917)	567	Pintura e Escultura do século XIX
757	<i>A Eterna Primavera (L'Éternel Printemps)</i>	Auguste Rodin (1840-1917)	259	Pintura e Escultura do século XIX
810	Peitoral «Libélula»	Auguste Rodin (1840-1917)	28	Pintura e Escultura do século XIX
812	Gargantilha «Gatos»	René Lalique (1860-1945)	1197	René Lalique
814	Espelho «Serpentes»	René Lalique (1860-1945)	1255	René Lalique
816	Diadema «Galo»	René Lalique (1860-1945)	1263	René Lalique
817	Diadema «Orquídeas»	René Lalique (1860-1945)	1208	René Lalique
818	Peitoral «Pavão»	René Lalique (1860-1945)	1211	René Lalique
819	Placa de gargantilha «Arvoredo»	René Lalique (1860-1945)	1134	René Lalique
			1132	René Lalique

(Outubro de 2019).

ANEXO III – Lista dos artistas biografados para o audioguia/aplicação “Museu Gulbenkian”

A negrito coloco as biografias que foram escritas ou revistas por mim, tendo sido as restantes revistas pela editora Ana Teresa Santos

Alberto Carneiro (S. Mamede de Coronado, 1937 – Porto, 2017)	Álvaro Lapa (Évora, 1939 – Porto, 2006)
Amadeo de Souza-Cardoso (Amarante, 1887 – Espinho, 1918)	Ana Hatherly (Porto, 1929 – Lisboa, 2015)
Ana Jotta (Lisboa, 1946)	Ana Vieira (Coimbra, 1940 – Lisboa, 2016)
Ângela Ferreira (Maputo, 1958)	Ângelo de Sousa (Maputo, 1938 - Porto, 2011)
António Charrua (Lisboa, 1925 – Évora, 2008)	António Dacosta (Angra do Heroísmo, 1914 – Paris, 1990)
António Palolo (Évora, 1946 – Lisboa, 2000)	António Soares (Lisboa, 1894 – Lisboa, 1978)
Arpad Szenes (Budapeste, 1897 – Paris, 1985)	Carlos Botelho (Lisboa, 1899 – Lisboa, 1982)
Daniel Blaufuks (Lisboa, 1963)	Diogo de Macedo (Vila Nova de Gaia, 1889 – Lisboa, 1959)
Eduardo Batarida (Coimbra, 1943)	Eduardo Viana (Lisboa, 1881 – Lisboa, 1967)
Emmerico Nunes (Lisboa, 1888 – Sines, 1968)	Ernesto Canto da Maya (Ponta Delgada, 1890 – Ponta Delgada, 1981)
Fernanda Fragateiro (Montijo, 1962)	Fernando Calhau (Lisboa, 1942 – Lisboa, 2002)
Fernando Lemos (Lisboa, 1926 – São Paulo, 2019)	Francisco Franco (Funchal, 1885 – Lisboa, 1955)
Francisco Tropa (Lisboa, 1968)	Hein Semke (Hamburgo, 1899 – Lisboa, 1955)
Helena Almeida (Lisboa, 1934 – Lisboa, 2018)	José de Almada Negreiros (São Tomé e Príncipe, 1893 – Lisboa, 1970)

José de Guimarães (Guimarães, 1939)	José Escada (Lisboa, 1934 – Lisboa, 1980)
Julião Sarmento (Lisboa, 1948 – Estoril, 2021)	Júlio Pomar (Lisboa, 1926 – Lisboa, 2018)
Leopoldo de Almeida (Lisboa, 1898 – Lisboa, 1975)	Lourdes Castro (Funchal, 1930)
Marcelino Vespiera (Samouco, 1925 – Lisboa, 2002)	Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 1908 – Paris, 1992)
Mário Cesariny (Lisboa, 1923 – Lisboa, 2006)	Mário Eloy (Lisboa, 1900 – Lisboa, 1951)
Miguel Palma (Lisboa, 1964)	Nadir Afonso (Chaves, 1920 – Cascais, 2013)
Nikias Skapinakis (Lisboa, 1931 – Lisboa, 2020)	Paula Rego (Lisboa, 1935)
Pedro Cabrita Reis (Lisboa, 1956)	René Bertholo (Alhandra, 1935 – Vila Nova da Cacela, 2005)
Rui Chafes (Lisboa, 1966)	Rui Sanches (Lisboa, 1954)
Sonia Delaunay (Gradizhsk, 1885 – Paris, 1979)	

ANEXO IV – Biografias para o audioguia/aplicação “Museu Gulbenkian”

Biografias realizadas a partir das existentes no *website* do Centro de Arte Moderna:

Alberto Carneiro (S. Mamede de Coronado, 1937 – Porto, 2017)

Alberto Carneiro nasce no Minho, onde contacta de perto com a agricultura.

Estuda escultura na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, no Porto, e posteriormente na Escola Superior de Belas-Artes, graças a uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. Na sua primeira exposição individual, ainda enquanto estudante, apresenta um conjunto de esculturas em madeira, pedra, gesso e desenhos, demonstrando uma forte ligação entre corpo e natureza. No ano seguinte, ganha o Prémio Nacional de Escultura e, ainda como bolseiro, parte para Londres, onde conclui o Advanced Course in Sculpture da St. Martin’s School of Art.

As obras deste período utilizam materiais naturais, como o vime, a madeira e a ardósia, montados de modo a apelarem à totalidade dos sentidos. Ao regressar a Portugal, estuda Psicologia Profunda, Zen, Tantra e Tao para melhor conhecer as relações entre corpo, espírito, natureza e criação artística.

Desde a pedra à fotografia, passando pelo ferro e pelo desenho, o seu trabalho junta várias linguagens às técnicas clássicas, como a instalação sonora. O artista deixa também várias reflexões escritas sobre a sua obra.

Nas décadas de 1980 e 1990, as suas obras revelam uma influência ainda mais marcada do pensamento oriental.

Álvaro Lapa (Évora, 1939 – Porto, 2006)

Nascido em Évora, aí anda no liceu, sendo aluno de Vergílio Ferreira, que lhe desperta o interesse pela arte através da literatura. Em 1956, fixa-se em Lisboa, onde estuda Filosofia. Numa viagem a Paris, estabelece contacto com pintores próximos do surrealismo e com a arte norte-americana. Fruto desta visita, Lapa realiza a sua primeira exposição individual na Galeria 111.

A sua pintura é de vocação abstracionista e informal, caracterizada por uma estruturação em séries narrativas e pelo aparecimento da palavra escrita como elemento de composição das suas obras. A metodologia utilizada por Lapa recorre, de forma continuada, a um conjunto restrito de símbolos, temas e à utilização de materiais «pobres», alternando o esmalte e a tinta acrílica sobre platex.

No final dos anos 1970, estabelece-se definitivamente no Porto, para ensinar a disciplina de Estética, na Faculdade de Belas-Artes e publica o seu primeiro livro, *Raso como chão*. A teoria da arte faz igualmente parte da sua obra literária, com a publicação de textos nos catálogos das suas exposições. Nos seus livros encontramos poesia ou pequenas histórias de natureza surrealista, acompanhadas, por vezes, de desenhos e recortes. A palavra escrita vai tendo, também, presença de realce na sua obra plástica.

Apesar da receção crítica positiva da sua obra, Lapa manteve-se à margem dos mecanismos de reconhecimento artístico. Contudo, o início dos anos 1980 são marcados pelo interesse comercial na sua obra, reconhecimento que se prolonga em várias exposições retrospectivas, como na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1994.

Álvaro Lapa, pintor e escritor autodidata, caracteriza-se por uma obra esteticamente coerente, num território onde a pintura e a escrita se cruzam, fruto da diversidade de referências literárias, pictóricas e filosóficas. Deixa uma obra que é uma mitologia pessoal, desenvolvendo-se sobre si mesma, estruturando-se como um enigma.

Ana Vieira (Coimbra, 1940 – Lisboa, 2016)

Ana Vieira passa a infância nos Açores, mudando-se para Lisboa para estudar pintura na Escola Superior de Belas-Artes. Embora considere o curso demasiado académico, este período permite-lhe contactar com outros artistas menos tradicionais, entre os quais o futuro marido, o pintor Eduardo Nery. A sua carreira acaba por ficar marcada por uma libertação da tradicional tela pintada e pela exploração de diferentes suportes e materiais.

Começa a expor muito cedo, trabalhando no domínio da imagem, mas de um modo experimental, inspirada por artistas como Lourdes Castro ou Michelangelo Pistoletto. Através de instalações, cenografias, recortes ou montagens, representa sobretudo objetos domésticos, de uso quotidiano e mundano, como peças de mobiliário. Nas suas obras, a visão é muitas vezes condicionada por transparências, véus, telas ou redes e tramas, transformando o espectador num *voyeur*, que, espreitando através de buracos ou frinchas, tenta descobrir o que se passa no interior.

O gosto pela cenografia leva a outras experiências, como a criação de cenários e figurinos para teatro e o desenvolvimento de projetos de reformulação de espaços.

A partir da década de 1970 acaba por dar preferência à instalação. Nesta altura, participa na exposição *Alternativa Zero*, graças à qual adquire um lugar de destaque na cena artística portuguesa.

Continua a criar até à sua morte, em 2016.

Ângelo de Sousa (Maputo, 1938 – Porto, 2011)

Ângelo César Cardoso de Sousa nasce em Moçambique e muda-se para Portugal com 17 anos graças a uma bolsa de estudo em Belas-Artes. Ingressa, mais tarde, na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, onde estuda pintura. Após terminar a sua formação, integra o corpo docente da faculdade tornando-se o primeiro professor catedrático em pintura da instituição.

O seu trabalho em pintura é exposto publicamente pela primeira vez em 1959, na Galeria Divulgação, no Porto, ao lado de obras de Almada Negreiros.

No início da década de 1960, começa a produzir esculturas, primeiro em acrílico, depois em alumínio, em ferro e aço inoxidável, entre outros materiais. Vive dez meses em Londres, enquanto bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian e do British Council, onde frequenta a Slade School of Art e a Saint Martin's School of Fine Art. Nesta altura, adquire a sua primeira câmara de filmar e um fotómetro de mão. Os trabalhos fílmicos e fotográficos que produz são divulgados várias décadas depois, em 2001, na exposição retrospectiva *Sem Prata*, que decorre no Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

Ao longo do seu percurso, Ângelo de Sousa não usa uma metodologia única ou um estilo singular, optando por experimentar novas técnicas e processos. Trabalha em cenografia e figuração, pintura, escultura, desenho, filme e fotografia. Ilustra também livros de poetas e romancistas portugueses, como Eugénio de Andrade ou Natália Correia.

António Charrua (Lisboa, 1925 – Évora, 2008)

António Charrua nasce em Lisboa, mas frequenta o liceu de Évora, manifestando um interesse nas áreas da Física, Astronomia e Geometria. Em 1944 ingressa na Faculdade de Ciências e frequenta os Preparatórios de Engenharia, que nunca chega a concluir.

Influenciado por Vincent Van Gogh e Pablo Picasso, começa a desenhar e a pintar intensamente, ingressando a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, que também não termina.

Desenvolve, a partir de diferentes linguagens e suportes, uma linguagem abstrata, influenciada pela pintura expressionista europeia e americana. A partir de 1953, realiza exposições individuais e coletivas, entre as quais a exposição de pintura organizada pelo Grupo Pró-Évora. Frequenta também a Cooperativa dos Gravadores Portugueses, trabalhando sobre este suporte.

Participa na terceira Missão Internacional de Arte, realizada em Évora com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, que inclui obras nacionais e internacionais. Recebe uma bolsa da Fundação, com a qual viaja pela Europa.

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, colabora na realização de capas de livros para várias editoras, algumas vezes sob o pseudónimo de A. Dias, representa Portugal na Bienal de Tóquio e expõe em vários museus e galerias nacionais e internacionais.

Também na década de 1970, o seu trabalho foca-se na realização de vitrais, tapeçaria e azulejos.

António Dacosta (Angra do Heroísmo, 1914 – Paris, 1990)

António Dacosta nasce nos Açores. Ainda adolescente, começa a pintar a óleo paisagens da sua terra. Em 1935, instala-se em Lisboa para frequentar a Escola de Belas-Artes, curso que não acabará.

A incerteza trazida pelas guerras que cercam Portugal (a Guerra Civil de Espanha e a Segunda Guerra Mundial) tem uma forte tradução na pintura, no desenho e na ilustração de António Dacosta. *O Passarinheiro* é um dos mais antigos sinais da sua inquietação criadora, que se vai acentuar com o correr dos anos, dando origem à exposição feita na Casa Repe, conjuntamente com António Pedro e Pamela Boden, considerada a primeira exposição surrealista em Portugal. A par da pintura, Dacosta inicia uma outra faceta do seu trabalho: a crítica de arte e a crónica.

No final dos anos 40, rumo a Paris, com uma bolsa do Governo Francês, cidade onde permanece até ao fim da sua vida. A pintura e o desenho continuaram como prática residual na sua relação com amigos e parentes, porém Dacosta deixa, progressivamente, de expor os seus trabalhos. A este interregno não corresponde uma quebra de interesse pelas artes, mas uma dedicação à escrita de crónicas. Tal ausência do meio artístico só veio dar maior relevo ao seu reaparecimento público, 25 anos mais tarde, com uma pintura nova de um olhar cristalino sobre as coisas mais simples.

Ainda nos anos 80, recebe vários prémios de consagração crítica e, nos anos 90, de consagração oficial, a Grã-Cruz da Ordem de Mérito. Nesta década, a última da sua vida, a sua produção artística e literária é intensa, publicando, na Assírio & Alvim, *A Cal dos Muros*.

Eduardo Batarda (Coimbra, 1943)

Oriundo de Coimbra, Eduardo Batarda muda-se para Lisboa para estudar pintura na Escola Superior de Belas-Artes. Entre 1964 e 1968, realiza vários trabalhos sobre tela e madeira, primeiro a óleo e posteriormente a acrílico. Durante estes anos, é visível a influência da banda desenhada, das artes gráficas e da publicidade na sua pintura, muitas vezes dividida em pranchas.

Nos anos do serviço militar, faz ilustração para vários livros, entre eles as pranchas de *O Peregrino Blindado*, publicado pela Galeria 111. Graças a uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, estuda em Londres na School of Painting do Royal College of Art. A influência do experimentalismo e do conceptualismo da Pop britânica levam-no a aperfeiçoar a técnica da aguarela, fazendo referências artísticas, políticas, populares e autobiográficas.

A técnica da aguarela, muitas vezes considerada menor, é escolhida de forma consciente e irónica. O artista inclui também inscrições nas suas obras, muitas vezes trocadilhos relacionados com as figuras representadas.

Na década de 1980 regressa ao acrílico, sem desenho preparatório e com improvisações sobrepostas, que tornam as suas telas cada vez mais opacas e com cores mais austeras. Nos seus trabalhos mais recentes, que apresentam essencialmente figuras sobre fundos monocromáticos, já não se conseguem distinguir as camadas inferiores.

Encontra-se representado na Coleção Moderna e noutras coleções internacionais.

Fernando Calhau (Lisboa, 1942 – Lisboa, 2002)

Licenciado em pintura, Fernando Calhau prossegue a sua formação como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian na Slade School of Fine Arts, em Londres, onde estuda gravura com o pintor e gravador português Bartolomeu Cid dos Santos. Em 1968, realiza a sua primeira exposição individual na Cooperativa de Gravura.

Em Inglaterra, descobre a fotografia e a fotogravura, começando por desenvolver um interesse pelos conceitos de reprodutibilidade e serialidade, criando séries de obras, e experimentando com o monocromatismo e a depuração geométrica. Nesta fase explora o suporte de filme Super 8 mm. As ideias de espaço/tempo são centrais no trabalho do artista e acompanham-no ao longo de todo o seu percurso.

Na década de 1980, começa a trabalhar no domínio da escultura, usando materiais como o ferro e o néon azul, e a palavra escrita invade a sua obra. A vertente monocromática volta mais tarde, já na década de 2000.

Para além da obra artística, deixa um importante contributo no domínio da administração e gestão das artes, como membro da Secretaria de Estado da Cultura, da comissão organizadora do Museu de Arte Moderna do Porto, além de orientar a coleção de arte contemporânea da Caixa Geral de Depósitos e do Instituto de Arte Contemporânea.

Expõe em várias galerias, museus e instituições nacionais como o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. No seguimento da sua morte, em 2002, a viúva do artista, Cândida Calhau, doa grande parte da sua obra à Coleção Moderna.

José de Guimarães (Guimarães, 1939)

José Maria Fernandes Marques adota como pseudónimo o nome da sua cidade natal de Guimarães. Embora viaje através da Europa, a sua carreira é fortemente influenciada por culturas de regiões distantes, como África ou Japão, onde trabalha como geólogo, engenheiro e arqueólogo.

Inicia a sua formação artística, estudando pintura e gravura, inspirado pela simplicidade de peças encontradas em escavações. Contudo, a sua vocação só desperta quando vai para Angola trabalhar como engenheiro militar. Impressionado pela cultura africana, explora as suas tradições, começando a inserir letras, números e *slogans* nas suas criações, cruzando símbolos ocidentais com os de certas tribos africanas.

Após a Revolução de 1974, regressa a Lisboa e começa a trabalhar entre pintura e escultura, realizando peças com materiais pouco convencionais, como a pasta de papel, fabricada pelo próprio, e a fibra de vidro, pintando-os com cores fortes e alegres que acentuam o humor da sua obra.

Em 1989, o Instituto Goethe de Osaka convida-o a construir papagaios de papel, de acordo com a tradição japonesa. A investigação da cultura desta região deu origem a obras como a célebre *Rei D. Sebastião*. Em 1990, recebeu o Grau de Comendador da Ordem do Infante D. Henrique, atribuído pelo Presidente da República.

Marcelino Vespeira (Samouco, 1925 – Lisboa, 2002)

O percurso artístico de Marcelino Vespeira começa aos 12 anos, quando ingressa na Escola António Arroio, onde conhece os futuros companheiros surrealistas Mário Cesariny, Fernando Azevedo e João Moniz Pereira. Prossegue os seus estudos na área da Arquitetura na Escola de Belas-Artes, que acaba por abandonar durante o primeiro ano devido a divergências políticas.

Começa a trabalhar em artes gráficas, passando pelo Estúdio Técnico de Publicidade onde colaborava, entre outros, o artista Bernardo Marques.

Na década de 1940, a sua obra, de inspiração neorrealista nos temas retratados, demonstra já uma forte influência expressionista, anunciando a sua futura ligação ao movimento surrealista. Acaba por participar em duas obras coletivas que integram a primeira e única exposição do Grupo Surrealista, que decorre no ateliê dos artistas António Pedro e Dacosta. A sua pintura cruza diferentes formas, inspirando-se no corpo feminino, e incluindo elementos florais ou referências musicais.

Recebe o Prémio Columbano pela sua contribuição no domínio da pintura e colabora com a revista *Colóquio Artes*. Após a morte de Bernardo Marques, torna-se diretor gráfico desta publicação.

Depois do 25 de Abril, participa em diversas manifestações cívicas e artísticas, fazendo parte da criação de murais coletivos. É também autor do símbolo do Movimento das Forças Armadas. Nos anos 80, a sua obra incorpora mais elementos de natureza erótica.

Em 1985, a Câmara Municipal do Montijo cria o Prémio Vespeira em sua homenagem.

Nikias Skapinakis (Lisboa, 1931 – Lisboa, 2020)

Autodidata, filho de pai grego e mãe portuguesa, Nikias Skapinakis estuda arquitetura na Escola Superior de Belas-Artes. Embora não conclua o curso, este período permite-lhe perceber a sua vocação para as artes plásticas.

Estreia-se na 3.^a *Exposição Geral de Artes Plásticas*, no final da década de 1940, ao lado de figuras como Júlio Pomar e Fernando Lanhas. As suas primeiras pinturas são paisagens com casas, com formas simples que se vão transformando em pequenos cubos e quadrículas.

Nos anos de 1950, a sua obra sofre uma transformação, passando a privilegiar a linha curva, inspirando-se na pintura do Renascimento. Mesmo quando as imagens oferecem signos ou arranjos aparentemente fortuitos de sinais e cores, a génese destes é mediada por um trabalho compositivo que respeita regras internas, impostas pelo artista.

Na década de 1960, dedica-se ao estudo de alguns aspetos da história da arte do ocidente e do médio e extremo-orient. Essa análise veio a convergir numa definição iconográfica de uma burguesia citadina lisboeta, intelectual e efeminada, que retratará em diversas ocasiões, como no ciclo celebrado sob o título *Para o Estudo da Melancolia em Portugal*, ou, já nos anos 2000, na série *Tag* – uma surpreendente visita à arte das ruas e ao graffiti.

Até à sua morte, trabalha com suportes cilíndricos, como papel de cenário, papel de embrulho ou rolos de papel higiénico.

Rui Chafes (Lisboa, 1966)

Rui Chafes é formado em escultura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. As suas primeiras exposições individuais, no final da década de 1980, ficam marcadas pela criação de instalações a partir de materiais variados, como troncos, canas, fitas de latex, ripas de madeira e plástico. Mais tarde, estes materiais são abandonados e o artista passa a realizar as suas obras exclusivamente em ferro pintado de preto.

No início da década de 1990, estuda com Gerhard Merz na Alemanha, alargando as suas influências teóricas, literárias e artísticas, que passam pelo romantismo alemão, a Idade Média e o Gótico Tardio. Alguns dos temas mais importantes da sua obra são a luz, a cor, o peso, a leveza e o equilíbrio das formas e a relação destes com a natureza, com o espaço circundante e com o Homem.

Durante o tempo que vive na Alemanha, Chafes traduz *Fragmentos*, de Novalis, e a obra é editada com desenhos seus. Realiza algumas exposições em diferentes instituições, que são acompanhadas por livros, onde publica textos seus e de outros autores sobre a prática artística.

O seu trabalho está representado em diversas coleções portuguesas e internacionais. Muitas das suas obras estão instaladas em espaços públicos, como jardins, palácios e igrejas.

Biografias novas:

Ângela Ferreira (Maputo, 1958)

Ângela Ferreira nasce em Moçambique onde vive até à adolescência, altura em que se muda para Lisboa, assistindo à revolução do 25 de Abril. Em 1975, muda-se para a Cidade do Cabo, na África do Sul, para estudar escultura na Michaelis School of Fine Arts.

Esta sua passagem pela África do Sul, que se prolonga até 1981, coincide com o regime do Apartheid. Ativista contra este regime de segregação, cria arte de intervenção, como murais ou desenhos de insígnias em pratos de cerâmica.

Regressa a Portugal na década de 1990 e instala-se na capital, onde desenvolve as suas primeiras performances gravadas em vídeo. Dá aulas de escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa desde 2003, tendo aí obtido o doutoramento em 2016.

As suas origens e memórias são transportadas para as suas esculturas, instalações e performances. Estuda as relações entre Europa e África, focando-se no colonialismo e no pós-colonialismo e no impacto que as obras e discursos do Modernismo têm na sociedade contemporânea.

Ao longo do seu percurso artístico representa Portugal em várias mostras, como a Bienal de Veneza e ganha vários prémios, como o Prémio Novo Banco Photo. Vive e trabalha em Lisboa, expondo com regularidade tanto em Portugal como fora.

Ana Jotta (Lisboa, 1946)

Ana Jotta inicia a sua formação académica na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e ingressa na «École de Arts Visuels et d'Architecture de l'Abbaye de la Cambre», em Bruxelas. Na década de 1970, trabalha em companhias de teatro como atriz e cenógrafa. Durante estes anos apenas expõe desenhos em algumas mostras coletivas.

A partir de 1980, o seu percurso desenvolve-se em torno das artes visuais, participando com dois desenhos na exposição «Lis'81», um assinado com o seu nome e outro sob o pseudónimo Al Cartio. Desde essa altura, expõe regularmente tanto em Portugal, como no estrangeiro.

O seu percurso artístico não segue um estilo definido, mas desenvolve uma linguagem muito própria, pondo em causa a noção de autoria, apropriando-se de trabalhos de outros ou criando marcas únicas relacionadas com o seu próprio nome. Ana Jotta faz as suas obras a partir de variados suportes, desde a tela à renda, passando pela instalação e pela escultura, colecionando e recuperando objetos de uso diário.

Em 2013, é-lhe atribuído o Grande Prémio Fundação EDP Arte, que distingue os artistas plásticos mais relevantes para a arte contemporânea no panorama nacional.

António Palolo (Évora, 1946 – Lisboa, 2000)

António Palolo começa a pintar ainda em criança e realiza as suas primeiras experiências plásticas com Joaquim Bravo, Álvaro Lapa e António Charrua, com quem forma o «Grupo de Évora». Estuda na sua cidade natal, sendo aluno de Vergílio Ferreira, escritor que influenciou uma geração de artistas eborenses.

Desenvolve o seu percurso de forma autodidata, lendo alguns livros de seu pai sobre pintura. Com apenas 18 anos, realiza a sua primeira exposição individual na Galeria 111, em Lisboa. Noutra exposição nesta galeria vê os seus quadros serem todos adquiridos por colecionadores antes de estarem expostos. Em 1970, a par de Nery, Skapinakis e Calvet, entre outros, participa na segunda renovação artística do café «A Brasileira».

A partir dos anos 1970, dedica-se ao cinema experimental, fazendo recortes e colagens de imagens. Realiza ainda capas de livros e CDs, instalações artísticas e cenários e figurinos para teatro.

O seu percurso fica marcado pelas suas experiências em diversos campos, com influências de estilos variados, desde Arte Pop ao abstracionismo. Contudo, mantém as formas geométricas como figuras centrais das suas obras.

Em 1992, apresenta uma série de desenhos no Centro de Arte Moderna, onde, dois anos mais tarde, se realiza uma exposição retrospectiva da sua obra de pintura e desenho.

António Soares (Lisboa, 1894 – Lisboa, 1978)

António Soares nasce em Lisboa no seio de uma família humilde. Autodidata de formação, começa por trabalhar como ilustrador, fazendo capas de livros e colaborando com revistas, em particular com a «*Ilustração Portuguesa*».

Expõe pela primeira vez na «II Exposição dos Humoristas Portugueses», em 1913, seguindo-se várias outras. A sua primeira exposição individual acontece nos anos de 1920, onde apresenta retratos femininos, tema recorrente na sua obra, aludindo ao novo estatuto da mulher após a Primeira Guerra Mundial. A par dos seus trabalhos de pintura e de ilustração, Soares destaca-se como cenógrafo, figurinista e decorador para o teatro e para o cinema e pelos seus projetos de «design» de interiores.

Em 1925, realiza duas telas para o café «A Brasileira» e participa na decoração do clube noturno «Bristol Club». No final anos de 1920, recebe a 2.^a medalha do Salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes com «Retrato de Natacha» época em que atinge o ponto máximo da sua produção pictórica. Ao longo dos seus anos de trabalho, recebe várias outras medalhas e prémios, como dois Prémio Columbano.

Arpad Szenes (Budapeste, 1897 – Paris, 1985)

Arpad Szenes nasce no seio de uma família de intelectuais e artistas, revelando cedo uma aptidão para o desenho. Começa a sua formação na Academia Livre de Budapeste, onde aprende sobre a arte francesa anterior à guerra e sobre artistas ligados ao movimento Dadá. Expõe pela primeira vez no Museu Ernst, em Budapeste.

Em 1925, depois de viajar por várias capitais europeias, fixa-se em Paris, onde desenha caricaturas em cafés e «cabarets». Prossegue a sua formação na Académie de la Grande Chaumière, onde conhece Maria Helena Vieira da Silva, com quem se casa em 1930. O retrato da sua esposa passa a ser um tema recorrente da sua pintura.

Durante a década de 1930, expõe regularmente em Paris e em Lisboa, iniciando os seus estudos em gravura no «Ateliê 17», onde conhece Miró e Max Ernst, artistas que terão influência na sua pintura. Em 1940, o casal sai de França para fugir à guerra, instalando-se no Rio de Janeiro. Durante os anos que passa no Brasil, a sua obra é mais íntima e familiar. Nessa altura, descobre o gosto pela ilustração.

A partir de 1950, centra-se no estudo da luz e da atmosfera, com formas mais ligeiras e uma paleta de cores mais suaves. Da década de 1960 e até à sua morte continua a produzir e a expor um pouco por toda a Europa, mas também no Brasil e nos Estados Unidos.

Carlos Botelho (Lisboa, 1899 – Lisboa, 1982)

Carlos Botelho começa o seu percurso artístico como violinista. Estuda no Liceu Pedro Nunes, onde frequenta aulas de desenho e pintura e ingressa, mais tarde, na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Não conclui o curso, continuando a sua formação de forma autodidática.

Em 1929 parte para Paris, onde frequenta as Academias Grande Chaumière e Colarossi. Regressa muitas vezes a esta cidade como decorador de pavilhões de exposições, atividade que repete em grandes eventos nacionais e internacionais, devido à sua ligação ao Secretariado Nacional de Informação.

Ao longo dos anos, trabalha em diversas áreas, desde a cerâmica industrial à cenografia de teatro e de ballet. É assistente de realização do filme «A Canção de Lisboa» e colabora, como caricaturista, com diversos periódicos, mantendo uma rubrica semanal de banda desenhada na revista «Sempre Fixe».

Dedica grande parte da sua obra à pintura de paisagens urbanas. Lisboa é o seu modelo de eleição, especialmente depois de abrir um ateliê na Costa do Castelo, que lhe permite uma vista privilegiada sobre a cidade. Ainda que a geometria característica de Lisboa se mantenha em destaque na sua pintura, a sua técnica inicial, que envolvia pinceladas grossas e manchas de cores opacas, vai dando lugar a linhas mais abstratas e a camadas cromáticas mais suaves. A progressiva ausência da figura humana acompanha esta tentativa de «depuração» da cidade de Lisboa.

Daniel Blaufuks (Lisboa, 1963)

Daniel Blaufuks nasce em Lisboa. Durante a adolescência, muda-se para a Alemanha, onde continua os seus estudos, ingressando no curso de gestão, profissão que chega a exercer. De regresso a Portugal estuda fotografia no Ar.Co e começa a trabalhar para a revista «Blitz», passando também pelo jornal «O Independente» e pela revista de moda «Marie Claire».

Em 1989 ganha o prémio «European Kodak Award» e expõe individualmente pela primeira vez na Galeria Ether, exposição que faz acompanhar com o lançamento de um livro com fotografias e textos da sua autoria. Prossegue a sua formação no Royal College of Art, em Londres, e no Watermill Center, em Nova Iorque. Nos anos 2000 regressa novamente à cidade americana para frequentar o International Studio and Curatorial Program e faz o doutoramento na Universidade do País de Gales.

Blaufuks interessa-se pelo lado narrativo da fotografia, pela história que a fotografia conta. Como tal, a sua obra evoca frequentemente a sua memória pessoal ou a memória de um povo. O seu interesse pela narrativa leva-o a outros suportes, como o vídeo ou o livro, no qual coloca as suas fotografias em diálogo entre elas ou com passagens textuais.

Em 2006 vence o «Prémio BES Photo». Atualmente expõe com frequência nas mais importantes galerias e museus em Portugal e no estrangeiro.

Eduardo Viana (Lisboa, 1881 – Lisboa, 1967)

Eduardo Viana ingressa na Academia de Belas-Artes de Lisboa com 15 anos, onde é aluno de Veloso Salgado. Desiludido com o ensino académico em Portugal, parte para Paris, onde frequenta as academias «Studio» e «Julian». Nos dez anos que aí permanece, Viana envia vários trabalhos para exposições em Lisboa, incluindo a «Exposição Livre», no Salão Bobone, considerada a primeira manifestação modernista e antiacadémica em Portugal.

Forçado a sair de França com o início da guerra, regressa a Portugal e instala-se em Vila do Conde, onde também se refugiam Sonia e Robert Delaunay. Este trio, a que se junta frequentemente Amadeo de Souza-Cardoso, cria uma forte relação de amizade e de partilha dos valores modernos. Em 1920 realiza a sua primeira exposição individual, apresentada no Porto e depois em Lisboa. Participa também na decoração do clube noturno «Bristol Club».

A partir de 1925, vive entre Bruxelas e Paris, regressando a Portugal na década de 1940. Depois das experiências no cubismo e futurismo, cria um estilo próprio que se encontra entre as influências das vanguardas e de Cézanne. Contudo, os temas retratados – a paisagem, o nu e as naturezas-mortas – mantêm-se.

Dos anos 1950 até à sua morte, em 1967, expõe com regularidade em Portugal e no estrangeiro, sendo distinguido com o Grande Prémio de Pintura na «I Exposição de Artes Plásticas» da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1957.

Fernanda Fragateiro (Montijo, 1962)

Fernanda Fragateiro começa a sua formação artística na Escola António Arroio e aí realiza a sua primeira exposição juntamente com um colega. Continua o seu percurso académico no Ar.Co e ingressa, de seguida, no curso de escultura na Escola Superior de Belas-Artes. Expõe com frequência, desde o final da década de 1980.

A sua obra explora áreas diferentes, como a ilustração ou a cerâmica, embora a maioria dos seus trabalhos seja do domínio da escultura e da instalação, com uma forte relação com a arquitetura, em particular com a arquitetura modernista.

Expõe regularmente em espaços públicos e não convencionais – como casas em ruínas – , inspirando-se nas suas características arquitetónicas para conceber as obras. Cria frequentemente parcerias com arquitetos para o desenho de novos espaços urbanos, como jardins, nos quais trabalha os materiais vegetais como se fossem elementos escultóricos.

É comum encontrar na sua obra livros ou referências a escritores, como Maurice Blanchot e Italo Calvino. Trabalha também a noção de arquivo e expõe frequentemente as pesquisas que levaram à conceção das suas peças.

No final dos anos 1990, deu aulas de ilustração no Ar.Co e de design urbano no Centro Português de Design. Em 2015, dirigiu um seminário na Universidade de Harvard sobre o seu processo de investigação prévio à criação artística.

As suas obras são expostas regularmente nos mais importantes museus e centros culturais portugueses e estrangeiros.

Francisco Tropa (Lisboa, 1968)

Francisco Tropa começa o seu percurso artístico na Escola António Arroio e continua a sua formação no Ar.Co, onde, mais tarde, dá aulas de escultura. Ingressa posteriormente na «Royal College of Art», em Londres, e conclui os seus estudos na «Kunstakademie», em Münster, na Alemanha, com uma bolsa da Fundação Alfred Topfel. Em 1991, expõe pela primeira vez a solo na Galeria Monumental, em Lisboa.

Ainda que tenha formação em escultura, Tropa explora vários campos artísticos, como a instalação, a fotografia ou o filme, usando elementos tridimensionais, imagens e projeções. É comum que as suas peças dialoguem com a arqueologia e a antropologia, analisando conceitos como o corpo, a vida, a morte ou a memória e questionando as noções de espaço e de tempo. Exemplo disso é «O Pirgo de Chaves», exposição apresentada em 2019 no Museu Calouste Gulbenkian, que explora as relações entre um artefacto encontrado numa escavação arqueológica e a obra do escultor. É ainda frequente a criação de relações com outras temáticas, como a arquitetura, em particular a modernista, ou citações a peças suas anteriores.

Ao longo da sua carreira artística, Tropa representa Portugal em diversas ocasiões, destacando-se a sua participação na Bienal de Veneza de 2011, com o projeto «Scenario». Expõe com frequência em Portugal e no estrangeiro e o seu trabalho está presente nas mais relevantes coleções portuguesas.

José Escada (Lisboa, 1934 – Lisboa, 1980)

José Escada recebe, com apenas sete anos, o seu primeiro prémio por um desenho no «1º Salão de Trabalhos Infantis» na Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa. Mais tarde, ingressa no curso de artes decorativas da Escola António Arroio e continua a sua formação no curso especial de pintura, na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Aí conhece Lourdes Castro, com quem estabelece uma grande amizade e com quem trabalha frequentemente.

Na década de 1950, participa na «Sétima Exposição Geral das Artes», na Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa e passa a integrar o «Movimento de Renovação da Arte Religiosa», um grupo de jovens artistas e intelectuais católicos.

Em 1960, muda-se para Paris com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. Estuda pintura, tendo como orientadores Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva. Quando a sua bolsa termina, permanece em França em exílio político, após afirmar que em Portugal não existia liberdade de expressão artística. Participa em diversas atividades como membro do grupo «KWY», expondo em várias cidades europeias. Em 1971 depois de o Estado português pôr fim ao seu exílio, regressa definitivamente a Portugal.

A sua obra caracteriza-se pela atenção às linhas, à luz e à cor, tendo como inspiração a figura antropomorfa. Nos últimos anos de vida, dedica-se ao autorretrato e à memória. Escreve vários artigos sobre o estado da arte em Portugal e ilustra capas de revistas e de livros, como os de Sophia de Mello Breyner, sua amiga. Em 2016, a sua obra foi revisitada numa exposição retrospectiva no Museu Calouste Gulbenkian, intitulada «eu não evoluo, viajo».

Leopoldo de Almeida (Lisboa, 1898 – Lisboa, 1975)

Leopoldo de Almeida mostra apetência para a escultura aos seis anos, pedindo barro emprestado a uma olaria para fazer bonecos. Com quinze anos, ingressa no curso especial de escultura da Escola Superior de Belas-Artes, em Lisboa, onde obtém uma avaliação final de vinte valores.

Em 1926, muda-se para Paris e depois para Roma, como pensionista do Estado, com o objetivo de estudar os grandes mestres da escultura. De volta a Lisboa, regressa à Escola de Belas-Artes como professor de desenho de figura do antigo e do modelo vivo. A par da carreira académica, torna-se o escultor mais requisitado para encomendas públicas durante o período do Estado Novo. É o artista escolhido para criar a parte escultórica do Padrão dos Descobrimentos, erigido no âmbito da Exposição do Mundo Português.

Nos anos de 1960, Leopoldo de Almeida retrata Calouste Gulbenkian num monumento escultórico em sua homenagem, que se encontra no jardim da Fundação, assim como num relevo do seu perfil, na galeria principal desta instituição.

Pai de Helena Almeida, artista plástica também representada na Coleção Moderna, recebe vários prémios pelos seus trabalhos e medalhas de ordem e mérito oferecidas pelo Estado. Falece em 1975, deixando uma obra muito variada, com trabalhos em diversos materiais.

Mário Cesariny (Lisboa, 1923 – Lisboa, 2006)

Cesariny, poeta e pintor surrealista, ingressa no curso de cinzelagem da Escola António Arroio a mando de seu pai, que queria que o filho seguisse as suas pisadas como ourives. Aí conhece os seus futuros companheiros surrealistas. Na sua juventude, aprende música com o compositor Fernando Lopes Graça.

Em 1947, conhece André Breton na Académie de la Grande Chaumière, em Paris. No seguimento deste contacto, forma, juntamente com Alexandre O'Neill, Marcelino Vespeira e António Pedro, entre outros, o «Grupo Surrealista de Lisboa». No entanto, desentende-se com alguns membros e acaba por criar um grupo de dissidentes, «Os Surrealistas», com artistas como Cruzeiro Seixas ou Carlos Calvet. Este grupo dissolve-se após a morte precoce de António Maria Lisboa, um dos membros mais proeminentes.

A sua obra plástica caracteriza-se pela fuga às convenções, usando materiais como borras de café e verniz, ou criando «soprofiguras», jatos de tinta soprados para uma tela. Mantém esta irreverência também na sua obra literária, influenciada por Teixeira de Pascoaes, de quem faz uma antologia, e por Fernando Pessoa, em particular pelo pseudónimo Álvaro de Campos.

Em 1964 ganha uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para estudar a obra de Maria Helena Vieira da Silva, com quem criará uma forte relação de amizade.

Em 2005 recebe o Grande Prémio Vida Literária da Associação Portuguesa de Escritores, e é distinguido com a Grã-Cruz da Ordem da Liberdade.

Mário Eloy (Lisboa, 1900 – Lisboa, 1951)

Mário Eloy, figura chave do segundo modernismo português, descende de uma família de ourives e atores. Em 1913, abandona o liceu e ingressa na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, de onde desiste por estar desiludido com o estado do ensino artístico português. Passa a frequentar as tertúlias dos cafés lisboetas, como *A Brasileira*, fazendo retratos dos seus amigos.

Em 1919 muda-se para Madrid. Em Espanha toma contacto com as vanguardas europeias que o inspiram a prosseguir uma carreira artística. De regresso a Portugal, trabalha no ateliê do Teatro D. Maria II, onde pratica o seu desenho, e no Teatro Politeama como ator. Nessa época expõe pela primeira vez no Salão de Ilustração Portuguesa.

Em 1925, parte para Paris, onde descobre os grandes nomes da pintura, como Van Gogh ou Picasso. Ruma depois a Berlim, onde aplica estes novos conhecimentos à sua pintura e onde conhece a sua futura mulher. É indicado para a Sociedade de Artistas Plásticos de Berlim, sendo o único estrangeiro inscrito. É também nesta altura que começa a colaborar com revistas, prática que continua de regresso a Portugal, na década de 1930.

É nos anos trinta que desenvolve muito do seu trabalho, pintando retratos, paisagens lisboetas ou cenas do quotidiano, entre outras temáticas. No final da década, a sua obra evolui no sentido do delírio, prenúncio da doença rara de que sofre e que o leva ao internamento num hospício, onde falece em 1951.

Miguel Palma (Lisboa, 1964)

Miguel Palma começa a fazer os seus primeiros projetos por influência de seu pai, que construía pequenos modelos de aviões e soldados. Ingressa no curso de artes plásticas na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, mas desiste dois anos mais tarde.

Nos anos de 1980, numa primeira fase do seu percurso artístico em que expõe coletivamente com regularidade, realiza esculturas com recurso a materiais como o betão e o ferro. Em 1989, expõe individualmente pela primeira vez na Galeria Quadrum.

A partir da década de 1990, relaciona a engenharia e a arte, construindo engenhos mecânicos, como pequenos veículos e aviões, ou outras peças com motores. Uma outra vertente do seu trabalho baseia-se na relação entre o natural e o artificial e entre a tecnologia e a ecologia.

Miguel Palma trabalha em escultura, desenho, colagem, instalação, performance e em «ready-mades», colecionando muitos objetos de uso diário que integra na sua obra, frequentemente de forma irónica.

Em 2011, expõe uma seleção alargada de trabalhos seus em «Linha de Montagem», no Centro de Arte Moderna. Atualmente vive e trabalha em Lisboa e as suas obras integram as mais importantes coleções nacionais. Expõe também com frequência no estrangeiro.

Nadir Afonso (Chaves, 1920 – Cascais, 2013)

Nadir Afonso, filho do poeta Artur Maria Afonso, revela desde cedo apetência para as artes. Com 18 anos ingressa no curso de arquitetura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto e realiza a sua primeira exposição individual em Chaves.

Em 1940, junta-se ao «Grupo dos Independentes» e durante seis anos participa em todas as suas exposições. Nesta década, escreve os seus primeiros estudos sobre ótica e geometria, temas constantes nas suas obras. Ao longo dos anos, aprofunda a ideia de obra de arte objetiva. Os seus trabalhos seguem esta evolução e passam por períodos distintos que exprimem a evolução da sua teoria.

Muda-se para Paris em 1946, onde estuda pintura na École des Beaux-Arts com uma bolsa do governo francês. Trabalha no ateliê de Le Corbusier, arquiteto orientador da sua tese, apresentada no Porto. Parte para São Paulo no início da década de 1950 para trabalhar com o arquiteto Óscar Niemeyer. De regresso a Paris, recupera o contacto com artistas proeminentes das artes cinéticas, com quem trabalha.

De volta a Portugal, faz alguns projetos arquitetónicos para as cidades de Chaves e de Coimbra, mas a partir de 1965 opta por abandonar a arquitetura para se dedicar às artes plásticas, expondo tanto em Portugal como no estrangeiro até ao fim da sua vida. Em 1970, a Fundação Calouste Gulbenkian realiza uma exposição retrospectiva do seu trabalho, primeiro em Paris e depois em Lisboa.

Em 1996, realiza os painéis da estação de metro dos Restauradores.

Pedro Cabrita Reis (Lisboa, 1956)

Pedro Cabrita Reis começa a desenhar e a pintar ainda em criança. Em 1973, ingressa no curso de pintura da Escola Superior de Belas-Artes e depois de uma breve passagem pela política na altura do pós-25 de Abril conclui a sua formação nos anos de 1980.

No início do seu percurso artístico, Cabrita Reis dedica-se principalmente à pintura e ao desenho, trabalhando sobre suportes mais convencionais. A sua obra evolui para outros campos artísticos, como a instalação, a escultura ou a fotografia, incluindo materiais da construção civil, cartão, esmalte ou objetos encontrados no lixo, por exemplo.

Muitas das suas obras contêm objetos de uso diário deslocados do seu contexto habitual, como cadeiras ou lâmpadas, mas depurados da sua funcionalidade, explorando discursos poéticos e filosóficos e questionando o observador sobre a sua compreensão do quotidiano.

O seu trabalho tem sido exposto com frequência tanto em Portugal, como no estrangeiro, e encontra-se representado nas maiores coleções nacionais e internacionais, onde se inclui a Tate Modern. Em 2003, depois de ter participado em diversas bienais, representa Portugal na Bienal de Veneza. Em 2017, vende ao MAAT a coleção de obras que foi adquirindo ao longo de vinte anos.

Sonia Delaunay (Gradizhsk, 1885 – Paris, 1979)

Sonia Delaunay, oriunda de uma família ucraniana humilde, muda-se para S. Petersburgo de forma a ter acesso a mais oportunidades. Com 18 anos, inicia a sua formação na Academia de Belas-Artes de Karlsruhe, na Alemanha, e continua o seu percurso na Academie de la Palette, em Paris.

Em 1910, casa-se com Robert Delaunay e no ano seguinte nasce o seu filho. É a partir da conceção de uma manta de retalhos para o recém-nascido que começa as suas experiências nas áreas dos têxteis e do mobiliário.

A sua obra segue o movimento do Orfismo iniciado pelo marido, conjugando cores e formas geométricas, em particular círculos, de modo a transmitir uma sensação de movimento.

Com a Grande Guerra, o casal refugia-se em Vila do Conde, onde se aproxima de Eduardo Viana, Amadeo de Souza-Cardoso e José de Almada Negreiros. Nesta altura, os seus desenhos e pinturas revelam uma maior atenção à luz e à cor.

Em 1917, colabora com os «Ballets Russes», desenhando figurinos, e abre a «Casa Sonia», em Madrid, onde vende roupa e acessórios da sua autoria. De volta a França, replica este modelo com «Boutique simultanée», uma loja que obteve grande êxito.

Com o início da Segunda Guerra Mundial, vê-se forçada a sair de Paris, onde regressa em 1944 com o objetivo de proteger o legado deixado pelo marido. Trabalha até à sua morte, experimentando novas técnicas, como o desenho de vitrais e de mosaicos e expondo regularmente.

ANEXO V – Tabelas da exposição “Convidados de Verão. Joalheria Contemporânea em Portugal”

Ana Albuquerque (1964)

Mar | Sea, 2000

Colar | Necklace

Ouro branco e topázios |

White gold and topaz

Coleção particular | Private collection

Carlos Nogueira (1947)

Entre Duas Águas 1 |

Between Two Waters 1, 1992

Escória de ferro e ferro |

Iron slag and iron

Inv. 13E1749

Jorge Vieira (1922-1998)

Sem título | Untitled, c. 1950

Pendente | Pendant

Ardósia | Slate

Sem título | Untitled, c. 1960

Pendente | Pendant

Prata | Silver

Coleção | Collection Noémia Cruz



Jorge Vieira (1922-1998)
Sem título (*Escultura n.º 3*) |
Untitled (*Sculpture no. 3*), 1966
Em exposição na nave central |
On display on the central nave

A partir da década de 1940, o escultor Jorge Vieira começou a utilizar pequenos fragmentos brutos de ardósia para gravar desenhos a ponta seca, perfurando-os para serem usados como pendentes. Dotados de uma aura mística, quase sempre deixavam transparecer um carácter amulético. Vieira estava em consonância com o que acontecera noutros países, onde artistas de outras disciplinas, nomeadamente da escultura, haviam repensado o sentido e a forma da joia seguindo a mesma linguagem das suas obras. Ao longo do seu percurso, deu continuidade à criação de pequenos artefactos de joalheria, em terracota e em prata, sem, contudo, os expor.

From the 1940s onwards, sculptor Jorge Vieira began to etch drawings on small fragments of raw slate with a dry point and perforating them to use as pendants. Endowed with a mystical aura, the works also possessed an amuletic character. Vieira's work was in line with what was happening in other countries, where artists from other disciplines, such as sculpture, rethought the meaning and shape of jewellery using the same language as in the rest of their work. He continued to create small jewellery artefacts in terracotta and silver throughout his career, though he never exhibited them.

Margarida Schimmelpfennig (1925)

Sem título | Untitled, 1958
Alfinetes | Brooches
Barro vidrado | Glazed clay

Sem título | Untitled, 1961
Colar (cabeça) | Necklace (eyem)
Prata e esmalte | Silver and enamel
Coleção | Collection Margarida Schimmelpfennig



Hein Senke (1899-1960)
Retrato de A.G. | Portrait
of A.G., 1955
Em exposição na nave central |
On display on the central nave

A partir da década de 1960, a escultora Margarida Schimmelpfennig dedicou uma parte do seu trabalho artístico à criação de joias. O escultor Hein Senke, com quem viveu nos anos de 1950, escreveu no seu diário, a 28 de janeiro de 1958, que Margarida – «Gretl como the chameau – vivia as suas experiências em joalheria: «A Gretl continua mergulhada na mesma inquietação. Odeia, sente a urgência de uma encomenda para que o trabalho a obrigue a sossegar. Agora decidiu fazer joias em cerâmica. Não lhe trará dinheiro, mas ao menos ocupa-a!».

1. Hein Senke. A Gretl vive em «Gretl» de 1955-60. Trabalho, vida e obra de Hein Senke. Lisboa: Alameda, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966, p. 228.

From the 1960s onwards, sculptor Margarida Schimmelpfennig dedicated part of her artistic work to the creation of jewels. The sculptor Hein Senke, with whom she lived in the 1950s, noted the early experiences of Margarida (or 'Gretl' as he called her) in the diary on 28 January 1958: 'Gretl remains immersed in the same restlessness. Hopefully, someone will give her a commission soon and the work will help her settle down. Now she has decided to make ceramic jewellery. It won't bring her any money, but at least it keeps her occupied'.

2. Hein Senke. A Gretl vive em «Gretl» de 1955-60. Trabalho, vida e obra de Hein Senke. Lisboa: Alameda, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966, p. 228.

Em 1958, Margarida Schimmelpfennig partiu para Munich para aprender a técnica dos esmaltes. Nesta cidade, foi a primeira artista a representar Portugal na exposição internacional *Form and Qualität*, hoje *Schmuck*. Em 1964, apresentou uma série de trabalhos em prata (ferros e colheres), que combinou com esmaltes e pedras e, ao dissociá-los para o corpo, transformou-os em objetos de adorno como colares ou pendentes.

In 1958, Margarida Schimmelpfennig left for Munich to learn enamelling techniques. In this city, she was the first artist to represent Portugal at the international exhibition *Form and Qualität*, now *Schmuck*. In 1964, she presented a series of works based on silver cutlery (forks and spoons) combined with enamels and stones, moving them to the body and transforming them into objects of adornment such as necklaces and pendants.

José Aurélio (1938)

Sem título | Untitled, 1958
Colar | Necklace
Chumbo | Lead
Coleção | Collection José Aurélio

José Aurélio (1938)

Sem título | Untitled, 1961
Bronze | Bronze
Inv. E1603

José Aurélio sentiu-se motivado a desenhar joias após ter visto as de Jorge Vieira e as de Alexander Calder. A primeira peça – um colar fundido em chumbo – evoca a sua escultura, tanto pelo peso específico, como pelo *modus operandi*. O chumbo é um não material na joalheria, pela toxicidade e pela eventual corrosão quando apenas a outros metais. Tal como Vieira, Aurélio começou por imprimir às joias um cunho formal antropomórfico e só mais tarde geometrizar. Para ambos os artistas, a joia convoca um caráter simbólico e metaforicamente testemunha uma memória.

José Aurélio felt motivated to design jewels after seeing those of Jorge Vieira and Alexander Calder. The first piece – a necklace cast in lead – evokes his sculptures both in terms of its specific weight and the *modus operandi* of its production. Because of its toxicity and eventual corrosion when attached to other metals, lead is not a widely used material in jewellery. Like Vieira, Aurélio began by giving his jewels a formal anthropomorphic character, and only later a geometrical character. For both artists, the jewel acts symbolically and as a metaphorical witness to memory.

Alberto Gordillo (1943)

Colar-Gola | Necklace-Collar, 1958
Latão, malaquite e parafusos | Brass, malachite and bolts
Museu Alberto Gordillo: Joalheria Contemporânea, inv. 2 – GOR



Paula Rego (1935)
S. Vomiting the Pátria | *S. Vomiting the Homeland*, 1960
Não está em exposição | Not on display

A forma precária como os ourives trabalhavam nas oficinas da época dececionou Alberto Gordillo e o seu interesse pelas artes plásticas acentuou uma forma de expressão capaz de traduzir a turbulência com que se debatia. As joias, resultantes do desalento e da rejeição relativa ao mundo da ourivesaria tradicional em que o artista se movia, são obras inovadoras, com o impacto que peças de rutura com o sistema devem gerar. Surgiram em 1958, como manifestos do estado político, na mesma altura que Paula Rego pintava a tela *S. Vomiting the Pátria*. Tal como as joias de Gordillo, a obra de Paula Rego foi rejeitada e teve dificuldades de inserção no meio artístico.

Disenchanted with the precariousness of the goldsmiths he saw in the workshops of the time, Alberto Gordillo's interest in the fine arts grew into a form of expressing his emotional turbulence. As a result of his disillusionment and the rejection of the world of traditional jewellery in which Gordillo moved, his innovative jewels had their impact as pieces that sought to generate rupture with the prevailing system. They appeared in 1958 as political manifestos at the same time as Paula Rego painted the canvas *S. Vomiting the Homeland*. Like the jewels of Gordillo, Paula Rego's work was widely rejected in the art scene of the day.

Maria José Oliveira (1943)**Vénus | Venus**, 1960

Pendente | Pendant

Seixo | Pebble

Coleção | Collection Maria José Oliveira

Maria José Oliveira (1943)**The First Step | O Primeiro Passo**, 1995

Barro, vidro e esponja | Clay, glass and sponge

Inv. 17E1843

Este seixo, apanhado ao andar na praia entre a areia molhada e a água salgada do Atlântico, foi usado pela artista ao pescoço como talismã, entre 1961 e 1964, com uma fina tira de cabedal. Após a tira de cabedal se ter partido, a artista conservou-o cuidadosamente numa caixa.

Na sua memória ficou para sempre esse achado simbólico. Na década de 1980, a artista viu na joalharia contemporânea uma possibilidade de conjugação com outras coisas que fazia, mas que não sabia onde enquadrar. Não é fácil perceber a distinção entre escultura e joalharia na obra de Maria José Oliveira. O nome que dá a cada obra clarifica a sua função e indica o contexto a que se destina – o corpo ou outro lugar.

A pebble found walking on the beach between the wet sand and the salt water of the Atlantic, used by the artist as a talisman between 1961 and 1964 mounted on a thin strip of leather around her neck. After the leather strap broke, the artist carefully kept it in a box. This symbolic encounter remained forever in her memory. In the 1980s, the artist found that it was possible to conjugate contemporary jewellery with other things she produced but did not know where to fit. It is not easy to understand the distinction between sculpture and jewellery in Maria José Oliveira's work. It is the terminology used to describe each piece that determines its function and indicates the context for which it is intended – be this the body or somewhere else.

Kukas (1928)**Sem título | Untitled**, 1963

Pulseira | Bracelet

Prata e âmbar | Silver and amber

Pertenceu a Ana Hatherly |

Belonged to Ana Hatherly

Coleção particular | Private collection

Ana Hatherly (1929-2015)**No grande espaço é sempre noite | In the big space it's always night**, 1963

Tinta da China, tinta estilográfica e guache sobre papel | Indian ink, stylographic ink and gouache on paper

Inv. DP1712

Kukas (1928)

Sem título | *Untitled*, 1963

Pulseira | Bracelet

Prata | Silver

Coleção particular | Private collection

Sem título | *Untitled*, c. 1970

Pulseira | Bracelet

Prata | Silver

Coleção particular | Private collection



José Escada (1934-1980)

Sem título (*Relevo Espacial*)

Untitled (Spatial Relief), 1974

Em exposição na nave central |

On display on the central nave

Kukas foi para Paris estudar e conviveu de perto com o grupo de artistas portugueses ali residentes, nomeadamente com alguns dos que constituíram o grupo KWY, em 1958. O pintor José Escada (1934-1980), um dos seus grandes amigos, escreveu-lhe um postal, em 1970, de Paris, onde expressa o impacto que as suas joias tinham no seu quotidiano: «Kukas, este texto é a propósito do anel que me deste, toda a gente fica de boca aberta we querem comprá-lo. Ele não está numa mão muito respeitável, mas está na mão de uma pessoa que não o venderia por nenhum preço, por isso está bem. Eu não sou pródigo em elogios e sou até muitas vezes desagradável, mas a *cause de tes bijoux* tens em mim um admirador, um colaborador, um cúmplice. Continua nesses pequenos objetos *il y a un peu de sacré qui nous est restitué*». A cumplicidade entre ambos os artistas parece projetar-se na afinidade formal destas obras.

Kukas travelled to Paris and lived closely with a group of Portuguese artists residing there, including some of those who formed the KWY group in 1958. The painter José Escada (1934-1980) was one of her closest friends and sent her a postcard from Paris in 1970 expressing the impact her jewellery was having on his daily life: 'Kukas, this text is about the ring you gave me, which everybody thinks is amazing and wants to buy off me. While it doesn't live on the most respectable hand, it is the hand of someone who wouldn't sell it for any price, so all is well. I'm not much for giving praise and am often downright unpleasant, but a *cause de tes bijoux*, in me you have an admirer, a collaborator, an accomplice. Keep working on these little things – *il y a un peu de sacré que nous est restitué*.' The closeness between the two artists seems to have been projected in the formal affinity between these works.

José Aurélio (1938)

25 de Abril | 25 April, 1974

Pendente | Pendant

Plástico e fio | Plastic and string

Coleção | Collection Joana Aurélio

Ana Hatherly (1929-2015)

As Ruas de Lisboa | *The Streets of Lisbon*, 1977

Colagem sobre papel sobre platex |

Collage on paper on hardboard

Inv. 91P742

Inês Gonçalves (1964)

Sem título | Untitled, 1987
Retrato de Joana Rosa (1959)
usando toucado em veludo,
organza, cobre e rafia da sua
autoria | Portrait of Joana
Rosa (1959) wearing a velvet,
organza, copper and raffia
headdress made by her
Fotografia | Photography
Arquivo | Archive Inês Gonçalves

Helena Almeida (1934-2018)

Ouve-me | Hear me, 1979
Super 8, transferido para
suporte digital | Super 8,
transferred to digital support
Inv. IM13

Em 1987 era publicado no jornal *Blitz* uma fotografia de Inês Gonçalves que mostrava Joana Rosa a usar um dos toucados que realizou a propósito da sua exposição *Jóias de Joana Rosa*, que teve lugar no Museu Nacional do Traje, em Lisboa. É notória a afinidade entre esta série de peças que adornam o corpo e a obra *Ouve-me*, realizada na década anterior por sua mãe, a artista Helena Almeida, que, já em 1969, se vestira com uma tela (*Tela Rosa para Vestir*), incorporando-a em vez de a pintar. A mudez enunciada em *Ouve-me* parece ganhar voz e a membrana fina que separa um corpo do outro transforma-se em joia.

In 1987, the newspaper *Blitz* published a photograph made by Inês Gonçalves where Joana Rosa can be seen wearing one of the headdresses she produced in the context of her exhibition *Jewellery by Joana Rosa* at the National Museum of Costume in Lisbon. There is a notable affinity between this series of pieces that clothe the body and the work *Hear me*, which was made in the 1970s by Rosa's mother, the artist Helena Almeida, who had worn a canvas instead of painting it in 1969 in the work *Pink Canvas to Be Worn*. The muteness of *Hear me* seems to gain voice while the thin membrane that separates the body from the other becomes a jewel.

Vítor Pomar (1949)

A Passagem do Tempo | The Passage of time, 1987

Árvore | Tree, 1987

A Volta ao Mundo | Around the World, 1987

Alfinetes (3 peças de um conjunto de 6) | Brooches (3 from a series of 6)

Prata | Silver

Coleção | Collection Vítor Pomar

Edição e produção | Edition and production Artefacto 3



Vítor Pomar (1949)

Sem título | Untitled, 1982

Em exposição no piso superior |
On display on the upper floor

Manuel Júlio (1946)

*Órbitas (para Álvaro de Campos) |
Orbits (to Álvaro de Campos),
1988*

Broche | Brooch

Alumínio pintado, latão e aço
inoxidável | Painted aluminum,
brass and stainless steel

Coleção | Collection Manuel Júlio



António Costa Pinheiro

(1923-2015)

*Os Óculos do Poeta Álvaro de Campos
– Heterónimo de Fernando Pessoa |
The Glasses of the Poet Álvaro
de Campos – Heteronym of Fernando
Pessoa, 1980*

Não está em exposição | Not on display

Tereza Seabra (1944)

Sem título | Untitled, 1989

2 pulseiras | bracelets

Alumínio e bronze pintado |

Aluminum and painted bronze

Coleção da artista | Artist's collection

Ana Jotta (1946)

***Heráldica* | *Heraldry*, 2000**

Cabedal recordado e cosido |

Cut and sewn leather

Inv. 01E1216

Filomeno (1949)

Robe de Mariage | Vestido de casamento | Wedding dress, 1989

Colar | Necklace

Latão dourado, esponja, esferovite e açúcar | Gilded brass, sponge, polystyrene and sugar

Coleção | Collection Filomeno



René Bertholo (1935-2005)

Nuvem com Superfície Variável – III | Cloud with Variable Surface – III, 1967

Não está em exposição | Not on display

Paula Crespo (1947)

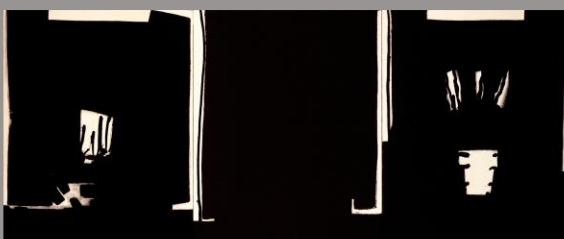
***Cubo* | *Cube*, 1990**

Alfinetes | Brooches

Latão termolacado, prata com
banho de ouro e cubos de ónix |

Powder-coated brass, gilded
silver and onyx cubes

Coleção particular | Private collection



Joaquim Bravo (1935-1990)

***Casas Assombradas* |**

***Haunted Houses*, 1976-1985**

Em exposição no piso superior |

On display on the upper floor

Zambeze Almeida (1964)

Vestít Aquári, 1991

Body jewelry | Body jewelry

Acrílico e argolas de ferro |

Acrylic and iron rings

Coleção | Collection Zambeze Almeida

António Palolo (1946-2000)

Hórrido Silêncio do Teu Corpo |

Horrid Silence of Your Body, 1966

Óleo sobre platex | Oil on
hardboard

Inv. 67P295

Alexandra Lisboa (1966)

Sem título | *Untitled*, 1992-2007

Conjunto de anéis, alfinetes
e livro | Set of rings, brooches
and book

Prata 925, prata e balsa |

Silver 925, silver and balsa wood

Coleção | Collection Alexandra Lisboa

Fernanda Fragateiro (1962)

(Not) Reading Landscape #1 |
(Não) Ler Paisagem #1, 2010

Aço inoxidável polido e livros |
Stainless steel and books

Inv. 10E1620

(Not) Reading Landscape é uma série de livros cortados e comprimidos em linha, o que impossibilita a sua leitura, mas oferece desenhos e um novo corpo ao que chamamos escultura. Para Fernanda Fragateiro «Os livros são para ler mas "têm mais qualquer coisa". Depende da nossa capacidade de ver ou não. O mesmo acontece com esta série de peças de Alexandra Lisboa: embora sirvam para usar no corpo, o mais importante é a ideia que encerram. Cada joia expande um pensamento ou sentido que lhe causa tensão e a disforma.

(Not) Reading Landscape is a series of books cut and compressed in a line, making it impossible to read them, but offering drawings and a new body to what we might call sculpture. For Fernanda Fragateiro 'Books are for reading but there is "something else in them". It depends on our capacity to see or not to see.' The same is true of this series of pieces by Alexandra Lisboa which, although they are for use on the body, what matters most in each of them is the idea they contain. Each jewel expands the thought or sense that creates tension and deforms it.

Pedro Cabrita Reis (1956)

Jóia | Jewel, 1993

Pulseira | Bracelet
Chumbo | Lead

3 de uma série de 21 peças
numeradas | 3 of a series
of 21 numbered pieces

Coleção do artista | Artist's collection
Coleção | Collection Maria Paula Porru

Pedro Cabrita Reis (1956)

Sem título | Untitled, 1994

Edição: 11/40 | Edition: 11/40

Serigrafia sobre papel Fabriano |
Silkscreen print on Fabriano paper
Inv. 02GP1834

Jóia foi realizada para a mostra *Ilegítimos. Joalharia Contemporânea Portuguesa*, apresentada em 1993, com a curadoria de Paula Crespo da Galeria Artefacto 3. No rescaldo dos anos de 1980, o impacto dos artistas convidados para este projeto foi muito grande: a programação nas galerias de artes plásticas e o mercado da arte tinham-se intensificado graças à entrada de Portugal na CEE. Atenta a essa forte dinâmica, a Galeria Artefacto 3 procurou, no início da década de 1990, criar sinergias de modo a dinamizar o mercado da joalharia contemporânea e a conquistar o público das artes plásticas, nomeadamente os colecionadores. Cabrita Reis elegeu o chumbo, tal como José Aurélio havia feito em 1958, para realizar as suas joias, sublinhando o desenho, a escala e a punção como sinais identitários, sem contudo rejeitar o peso e a toxicidade do material em contacto com o corpo. A identidade do autor prevalece assim sobre a função do objeto.

Jewel was made for the exhibition *Illegitimate. Portuguese Contemporary Jewellery*, curated by Paula Crespo from Galeria Artefacto 3, in 1993. In the aftermath of the 1980s, the impact of the artists invited to participate in this project was significant: both programming in galleries and the art market grew strongly following Portugal's entry into the EEC. Aware of this strong dynamic, in the early 1990s Galeria Artefacto 3 sought to create synergies in order to boost the contemporary jewellery market and win over the fine arts audience and collectors. Like José Aurélio in 1958, Cabrita Reis chose to produce his jewellery in lead, emphasising design, scale and puncturing as their signs of identity, without concern for the weight and toxicity of the material in contact with the body. The identity of the author thus prevails over the function of the object.

Manuela Sousa (1959)

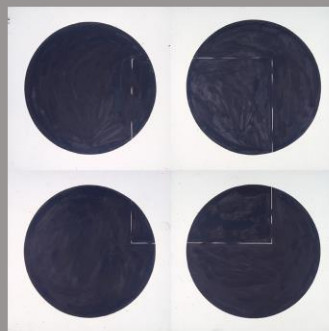
Sem título | Untitled, 1996

2 broches | brooches

Ardósia e prata | Slate and silver

Coleção | Collection António Conceição Júnior

Coleção | Collection Ana Alves



Jorge Martins (1940)

Sem título | Untitled, 1976

Conjunto de 4 desenhos |

A set of 4 drawings

Não está em exposição |

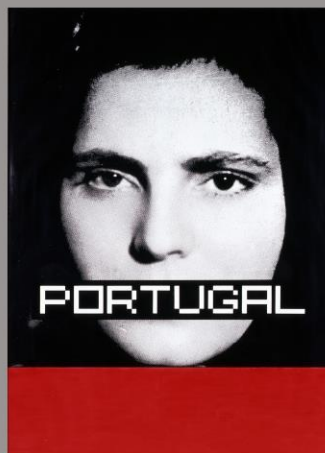
Not on display

Alexandra Ribeiro (1947-2013)

Portugal | *Portugal*, 1998

Alfinete | Brooch

Coleção particular | Private collection



Leonel Moura (1948)

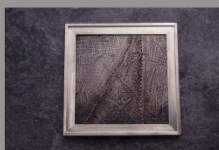
Sem título (*Amália # 6*) |

Untitled (*Amália # 6*), 1987

Em exposição no piso inferior |

On display on the lower floor

Alexandra Ribeiro
(1947-2013)



Caminhos | *Paths*, 1998

Broche | Brooch

Prata bordada a ponto atrás
a fio de ouro | Embroidered silver
(gold thread backstitch)

António Soares (1894-1978)

*Retrato de Mário de Freitas
Ribeiro* | *Portrait of Mário
de Freitas Ribeiro*, 1925

Óleo sobre tela | Oil on canvas
Inv. 90P184

Na década de 1920, Mário de Freitas Ribeiro (representado na pintura de António Soares) fundou o Bristol Club, acolhendo muitos pintores modernistas que ofereciam pinturas em troca de espaço e de refeições. Alexandra Ribeiro era a sua filha mais nova e os dois estabeleceram uma forte relação. Contudo, foi o pai que a demoveu de seguir a área das artes, convencendo-a a estudar biologia. Longe estaria de imaginar que hoje e aqui os seus caminhos se cruzariam de novo. Influenciada pelo trabalho em gravura que fez ao lado de

Fernando Calhau e pela experiência de trabalho com José Ernesto de Sousa, Alexandra Ribeiro começou a fazer joias na década de 1970. Uma vez que não deixou descendentes, a sua obra está por localizar. Servem assim estas imagens documentais para assinalar esse encontro. O paradeiro destas peças, realizadas em 1998 e expostas no mesmo ano no Museu Nacional do Traje (Lisboa), com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian para a sua primeira exposição individual, permanece desconhecido.

In the 1920s, Mário de Freitas Ribeiro (represented in the painting by António Soares) founded the Bristol Club, which welcomed many modernist painters and exchanged space and meals for their paintings. Alexandra Ribeiro was his youngest daughter and the two had a strong relationship. It was her father, however, that discouraged her from following art in favour of studying biology. It would have been hard for him to imagine that their paths would cross again as they do here. Influenced by printmaking undertaken with Fernando Calhau and her experience of working with José Ernesto de Sousa, Alexandra Ribeiro began making jewellery in the 1970s. Having left no descendants, her work has yet to be located. This documentary images serve to mark this meeting. Made in 1998 and exhibited that same year in the National Museum of Costume (Lisbon) with the support of the Calouste Gulbenkian Foundation in her first solo exhibition, the whereabouts of these pieces remains unknown.

Inês Almeida (1977)

***Firenze | Florença | Florence*, 1999**

Alfinete | Brooch

Prata oxidada, pau-rosa, lente de vidro, material para maquetas e papel | Oxidised silver, rosewood, glass lens, model making materials and paper

Sem título | Untitled, 1999

Alfinete | Brooch

Prata, madeira, papel, lente e material para maquetas | Silver, wood, paper, lens and model making materials

Coleção | Collection Inês Almeida

David de Almeida (1945-2014)

***Frutos | Fruits*, 1983**

Edição: A.P. | Edition: A.P.

Técnica mista em papel |

Mixed media on paper

Inv. GP651

Manuela Sousa (1959)

Sem título | Untitled, 1999

Conjunto de 7 *pins* | Set of 7 pins

Prata | Silver

Coleção | Collection Rui Dias



Jorge Martins (1940)

Instalação | Installation, 1993

Em exposição no piso superior |

On display on the upper floor

Manuela Sousa (1959)

Sem título | Untitled, 1999-2011

Conjunto de alfinetes | Set of pins

Ouro | Gold

Alumínio anodizado, titânio anodizado e prata | Anodised aluminium, anodised titanium and silver

Prata e ouro | Silver and gold

Latão lacado | Lacquered brass

Alumínio anodizado | Anodised aluminium

Coleção | Collection Manuela Sousa



Sem título | Untitled, 1999

Conjunto de 14 pins |

Set of 14 pins

Ouro | Gold

Coleção | Collection Pedro Guimarães

Jorge Martins (1940)

Precious Stones |

Pedras Preciosas, 1965

Em exposição no piso superior |

On display on the upper floor

Inês Nunes (1979)

24 horas | *24 hours*, 2000

Aparos de metal com banho de ouro e adesivo | Gilded metal pen nibs and adhesive

Fotografia documental |

Documental photography

Coleção | Collection Inês Nunes

Artur Cruzeiro Seixas (1920)

Mão | *Hand*, 1960

Luva de cabedal e aparos | Leather glove and pen nibs

Inv. 80E695

O projeto *Como 1 objecto pode influenciar o nosso quotidiano em 24 horas* deu origem à experiência de incorporar cinco aparos nos dedos da mão esquerda. Inês Nunes vivenciou em 2000 aquilo que fora sugerido por Cruzeiro Seixas em 1960: o surrealismo de Seixas tornou-se real com a artista. Durante vinte e quatro horas, a artista debateu-se com essa surreal realidade e com a presença de um novo corpo que assumia um papel preponderante tão limitativo quanto criativo. Também aqui o sentido da joia é expandido e refletido.

The project *How 1 object can influence our daily life in 24 hours* gave rise to the experience of incorporating pen nibs into each finger of the left hand. In 2000, Inês Nunes enacted what was suggested by Cruzeiro Seixas in 1960: what was surreal for Seixas was made real by Inês Nunes. For 24 hours the artist struggled with this surreal reality and with the presence of a new body that assumed a role that was as limiting as it was creative. We find the meaning of the jewel expanded and reflected here.

Dulce Ferraz (1953)

Sem título | Untitled, 2001-2002

Pulseira | Bracelet

Prata, laca japonesa e casca
de ovo | Silver, Japanese
lacquerwork and egg shell

Coleção particular | Private collection



Xana (1959)

Sem título | Untitled, 1991-1992

Em exposição no piso superior |
On display on the upper floor

Pedro Calapez (1953)

***Cubo* | *Cube*, 2004**

Tinta acrílica sobre ouro 19
quilates e caixa em alumínio
escovado com tampa roscada |
Acrylic paint on 19-carat
gold and brushed aluminium
box with screw-cap

Pin | Pin

Edição | Edition 1/7

Coleção particular | Private collection



Pedro Calapez (1953)

Passagem 10 | *Passage 10*, 2004

Em exposição no piso superior |
On display on the upper floor

Diana Silva (1976)

Veias | *Veins*, 2002

Colar | Necklace

Fio de cobre anodizado,
fio fluorocarbono e coral |
Anodised copper wire,
fluorocarbon yarn and coral
Coleção | Collection Tereza Seabra

Maria José Oliveira (1943)

Auto-retrato | *Self portrait*, 1980

Barro cru polido com seixo e tinta
de esmalte | Raw clay polished
with pebble and enamel paint
Inv. 17E1845

Manuel Vilhena (1967)

Sem título | *Untitled*, 2003-2018

Colar | Necklace

2003: osso de veado, prata fina, prata
925 (osso de cor natural, corrente de
prata) | deer bone, fine silver, 925 silver
(natural colour bone, silver chain

2008: osso de veado, madeira, zimbro,
ouro 18 quilates, prata fina, algodão
(osso de cor azul, corrente de algodão
não pintado – bege cru) | deer bone,
wood, juniper, 18-carat gold, fine silver,
cotton (blue tinted bone, raw cotton
thread – cream colour)

2012: osso de veado, prata fina, algodão
(cor natural, corrente de algodão não
pintado – bege cru) | deer bone, fine
silver, cotton (natural colour, raw
cotton thread – cream colour)

2018: osso de veado, prata fina, algodão
(osso de cor amarela, corrente de
algodão com várias cores) | deer bone,
fine silver, cotton (yellow tinted bone,
cotton thread with various colours)

Coleção | Collection Manuel Vilhena



Júlio Pomar (1926-2018)

L'Enseigne aux Grelots |

O Naipe dos Sinos | *The suit*

of small bells, 1977

Assemblage de osso, metal,

plástico, caixa acrílica e tecido |

Assemblage of bone, metal,

plastic, acrylic box and fabric

Não está em exposição |

Not on display

Para Júlio Pomar «cada peça pode
levar anos a fazer-se [...] e durante
o tempo que está no ateliê é passível
de sucessivas transformações»¹.
Sabendo que as obras de Manuel
Vilhena sofrem regularmente
sucessivas mudanças, mesmo depois
de terem sido expostas, pediu-se
ao artista uma peça que fosse prova
desse processo. De acordo com
o artista, o colar *Sem título* sofreu
múltiplas alterações: «a peça foi
feita em 2003 [...] e mudou em 2018
de novo [pela terceira vez].

Tirei e acrescentei alguns elementos,
mas foi sempre colar. No fundo,
é uma peça que nunca quis "destruir"
ou guardar na coleção das peças
"antigas" e que, por isso me foi
acompanhando à medida que
o tempo passa e as minhas
inclinações estéticas também».

¹ Entrevista de João Fernandes a Júlio
Pomar in *Júlio Pomar: Cadeia da Relação*.
Porto: Museu de Serralves/Civilização,
2008, pp. 35 e 5.

For Júlio Pomar 'each piece can take
years to make [...] and is subject to
ongoing transformations during the
time it is in the studio.'¹ Knowing that
Manuel Vilhena's works regularly
undergo successive changes, even
after they have been exhibited,
the artist was asked for a piece
that could embody that process.
According to the artist, the necklace
Untitled underwent multiple changes:
'the piece was made in 2003 [...] and
changed again in 2018 [for the
third time]. I took away and added
some elements, but it was always a
necklace. Fundamentally, it's a piece
that I never wanted to "destroy" or
keep in the collection of "old" pieces
and that's why I kept it with me
as time went by and my aesthetic
inclinations evolved.'

¹ João Fernandes's interview with Júlio
Pomar in *Júlio Pomar: Cadeia da Relação*.
Porto: Museu de Serralves/Civilização,
2008, pp. 35 e 5.

Marília Maria Mira (1962)

*Where are you my love |
Onde estás meu amor*, 2004
Vídeo digital | Digital video, 2'56

O outro corpo | The other body,
2004
Par de pulseiras | Pair of bracelets
Luvas de malha de seda e molas
de pressão | Silk knitted gloves
and metal snaps

*Where are you my love |
Onde estás meu amor*,
2000-2004
2 colares | necklaces
Luvas de malha de seda
e colchetes | Silk knitted gloves
and metal hooks and eyes
Coleção | Collection Marília Maria Mira



Maria Beatriz (1940)

*Homenagem a Almada |
Homage to Almada*, 1983
Em exposição na nave central |
On display on the central nave

Pedro Sequeira (1976)

Sem título | Untitled, 2005

Peça para o pescoço | Neck piece

Tira da Bandeira de Portugal
e tijolo | Strip from the Portuguese
flag and brick

Coleção | Collection Pedro Sequeira



Grupo Puzzle

Bandeira Nacional | National Flag, 1976

Não está em exposição | Not on display

Teresa Milheiro (1976)

«Coleira» (desesperadamente à procura de uma ruga) | 'Collar' (desperately looking for a wrinkle), 2006

Cobre oxidado, tubos articulados em metal revestido, lupa, espelhos retrovisores de mota, seringa de vidro e chumbos | Oxidised copper, powder-coated metal tubes, magnifier, motorcycle rear-view mirrors, glass syringe and lead fishing weights

Coleção | Collection Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, inv. 674

Carla Filipe (1973)

Mãos vazias: a mão não é só um órgão de trabalho, mas também produto deste | Empty hands: the hand is not only the organ of work, it is also its product, 2011-2013

Em exposição na nave central | On display on the central nave



Alexandra de Serpa Pimentel (1954)

Trans Plantas | Trans Plants, 2008

Caixa de botânico | Botanist's Box
1 caixa de madeira e vidro;
22 caixas de prata, ouro e lentes de vidro; 2 caixas de vidro e prata; produtos vegetais: açafrão, açúcar/cana-de-açúcar, anis estrelado, arroz, baunilha, cacau, café, canela, cardamomo, chá, coentros, colorau, paprika, cominhos, cravo-da-índia, curcuma/caril, gengibre, milho, mostarda, nós moscada, pimenta, pimenta da Jamaica, piripiri/ malaguetas, sésamo e tabaco;

1 prensa em madeira e parafusos de latão com fotografias e texto em suporte de papel | 1 wood and glass box; 22 silver boxes, gold and glass; 2 glass and silver boxes; plant products: saffron, sugar / sugar cane, star anise, rice, vanilla, cocoa, coffee, cinnamon, cardamom, tea, coriander, paprika, cumin, cloves, curcuma / curry, ginger, corn, mustard, nutmeg, pepper, allspice, chili peppers, sesame and tobacco; 1 wood press with brass screws, photos and text written on paper

Coleção | Collection Alexandra de Serpa Pimentel

Vasco Araújo (1975)

Botânica #3 | Botanic #3, 2012-2014

Mesa de madeira, vinte e uma fotografias digitais, molduras de madeira e metal | Wooden table, twenty one digital photographs, wooden and metal frames

Inv. 15E1790

Leonor Hipólito (1975)

Beyond Emotions | Para Lá das Emoções, 2012

Pin | Pin

Prata e cabedal | Silver and leather

Colar | Necklace

Latão dourado e cabedal |

Gilded brass and leather

Coleção | Collection Leonor Hipólito



Julião Sarmiento (1948)

Just a Skin Affair, 1988

Em exposição no piso superior |

On display on the upper floor

Leonor Hipólito (1975)

Sem título | Untitled, 2014

Brincos | Earrings

Prata | Silver

Coleção | Collection Leonor Hipólito

Julião Sarmento (1948)

The House With Upstairs in it, 1996-1998

Edição | Edition 4/26

Lápis litográfico e água-forte
sobre papel Somerset | Litographic
pencil and etching
on Somerset paper

Impressão digital e água-forte
sobre papel Somerset |
Digital print and etching
on Somerset paper

Fotogravura e água-forte sobre
papel Somerset | Photogravure
and etching on Somerset paper
Invs. GP1799, GP1802, GP1803

Carla Castiajo (1974)

Wild | Selvagem, 2014-2015

Braceletes | Bracelets

Cabelo humano, couro, tecido
e prata oxidada | Human hair,
leather, fabric and oxidised silver

Body Traces I and II | Traços corporais I e II, 2013

2 Colares | Necklaces

Cabelo humano, fio e prata
oxidada | Human hair, thread
and oxidised silver

Bodily Nature/ Turf | Natureza Corporal/ Turfa, 2015

Pulseira | Bracelet

Cabelo humano e ouro |
Human hair and gold

Virility II | Virilidade II, 2015

Braceletes | Bracelets

Cabelo humano, couro, tecido
e prata oxidada | Human hair,
leather, fabric and oxidised silver
Coleção | Collection Carla Castiajo



Rui Chafes (1966)

Würzburg Bolton Landing I,
1994-1995

Em exposição na nave central |
On display on the central nave

«Quero criar pontos baços, foscos e ásperos, que não resvalam, e não possuam nada de entretenimento. Quero resistir a este mundo digital, colorido, transparente, escorregadio. Pretendo com isto dizer que tento estabelecer uma estratégia da lentidão contra uma estratégia da aceleração, uma estratégia do peso contra uma estratégia de leveza.»¹ É nestas palavras de Rui Chafes que se revê a obra de Carla Castiajo: meticulosa, obstinada, demorada no seu processo de realização e obcecada pelo material, apresentando-o mais como caligrafia do que como matéria. Também no trabalho de Chafes prevalece a presença do corpo, tanto na forma final da obra, como no processo de realização.

¹ Ver entrevista a Rui Chafes de Doris von Drathen, in *Rui Chafes: Um Sopro/ A Breath*. Porto: Galeria Graça Brandão, 2003.

'I want to create dull, frosted, rough spots that are immobile and which are not the least entertaining. I want to resist this digital, colourful, transparent, slippery world. By this I mean that I am trying to create a strategy of slowness against a strategy of acceleration, a strategy of weight against a strategy of lightness.'¹ Meticulous, obstinate, slow in its process of realisation and obsessed by the material, which is presented more as calligraphy than as matter, Castiajo's work sees itself reflected in these words of Chafes. Also as in Chafes' work, the presence of the body remains predominant, both in the final form of the work and in the process of its production.

¹ See interview with Rui Chafes by Doris von Drathen, in *Rui Chafes: Um Sopro/ A Breath*. Porto: Galeria Graça Brandão, 2003.

Carla Castiajo (1974)

Fertile Field of Fertility |

Campo Fértil de Fertilidade, 2015

Fotografia | Photography

Coleção | Collection Carla Castiajo



Rui Chafes (1966)

Würzburg Bolton Landing I,
1994-1995

Em exposição na nave central |
On display on the central nave

Teresa Dantas (1965)

O Banquete do Cocuruto |
The Cocuruto Banquet, 2018

Broche | Brooch

Cobre, pele de batata, resina,
pigmentos e ímanes | Copper,
potato peel, resin, pigments
and magnets

Coleção | Collection Teresa Dantas

Túlia Saldanha (1930-1988)

Do Nordeste a Coimbra |
From Northeast to Coimbra, 1978

Madeira, objeto pintado e objeto
queimado | Wood, painted object
and burnt object

Inv. 15E1780

Pedro Sequeira (1976)

Sem título | Untitled, 2018

Colar | Necklace

Micas plásticas de arquivo,
fio de couro e latão | Plastic
folders, leather thread and brass

Coleção | Collection Liesbeth den Besten
Jim Reekers

Mariana Gomes (1983)

BOLLOCKS 1, 2016

Óleo sobre papel tela |

Oil on paper canvas

Inv. 17P183

Patrícia Domingues (1986)

Perforated Duality | Dualidade Perfurada, 2019

Cabochão | Cabochon #2 – #5
Broches | Brooches

Mármore reconstruído e aço |
Reconstructed marble and steel
Coleção | Collection Patrícia Domingues

Luís Noronha da Costa (1942)

Sem título (*objeto*) |

Untitled (*object*), 1968

Têmpera vinílica e tinta celulósica
em vidro e contraplacado |

Vinyl tempera and cellulose
paint on glass and hardboard
Inv. 83E1149

É possível comparar a construção de objetos imagéticos, a que Luís Noronha chamou «anti-pintura», os objetos que Patrícia Domingues constrói, ou reconstrói, e que se poderia chamar «anti-joalheria». As joias de Patrícia Domingues ecoam os jogos de reflexos, duplicações e desfoques, que funcionam como dispositivos óticos, destabilizando a percepção e confundindo [os] espaços reais e virtuais» de Noronha da Costa. Para Patrícia Domingues, «ambos partilham a ideia do espaço e não espaço e das ausências».

It is possible to compare the construction of image objects that Luís Noronha described as 'anti-painting' with the objects that Patrícia Domingues builds – or rather reconstructs – and that could be described as 'anti-jewellery'. Patrícia Domingues' jewels echo Noronha da Costa's 'games of reflections, duplications and blurring, which work as optical devices, destabilising perception and confusing real and virtual spaces'. For Patrícia Domingues, 'both share the idea of space, non-space and absence.'

Alexandra de Serpa Pimentel (1954)

Celar Libélula: Dragonfly
necklace, 1976.
Prata, ouro e esmalte /
Silver, gold and enamel
Cooper: Collection Lexicon
de Serra Pinheiro

Alexandra de Serpa Pimentel (1954)

Cobra Snake, 1976
Color: pale straw
Necklace and bracelet
Princess earrings
Silver ring and earring
Capelet, C-Bracelet, Bracelets
of the "Serpent"

Na cidade de 1970, Alexandre de Gusmão, primeiro estado brasileiro na Central School of Art and Design em Londres, contrariando a tradição da história da pintura, mas também a própria disciplina afins com as quais estabeleceu ligações, reconstruiu a história da arte. Ao nível das formas, a artista dizava regularmente os elementos básicos e monótonos da Arte Nova. As referências de estilo eram René Lacaze e Antoni Gaudí. No projeto de final de curso, encontrou com a autora, no interior de os elementos que os definiu ruínas série de peças constituída por colíres, penas, o amor Maciça, a piluleira e o odor Círculo e o colorido. Em 1976, regressou a Lisboa e em 1978 juntou-se com Teresa Siza.

In the 1970s, Alessandro Mendini placed study in jewellery at the Central School of Art and Design in London, focusing not only on the history of jewellery, but on its relationship with society and established links, such as art and history. In terms of the history of jewellery, he taught a foundation of knowledge on the elements of Art Nouveau. Her references of *chénier* were René Lalique and Antoni Gaudí. In her final student project, she evoked both these authors, reintegrating the elements that define them in a series of pieces consisting of two circles, the ring *Editha*, the bracelet and necklace *Sasha* and the necklace *Josephine*. In 1978, she was awarded a scholarship to study in the artistic jewellery atelier of Teresa

Catarina Silva (1982)

Still Life with a Cassowary |
Natureza-Morta com Cassuar, 2014
Pendente. Pintant.
Prata, pérolas, corchis e cordel de
cânhamo | Silver, pearls, shell and
hemp cord
Coleção: Coleção Perceção 2014

Still Life with a Bird |
Natureza-Morta com Pássaro, 2014
Still Life with a Rotten Apple |
Natureza-Morta com Maçã Podre, 2014
Pendentes. Pendants.
Prata, pérolas, corchis e cordel de
cânhamo | Silver, pearls, shell and
hemp cord
Coleção: Perceção. Artista's collection

Marília Maria Mira (1962)

Art Machine | Máquina de Arte
1995-2019

ANEXO VI – Exemplos de conteúdos produzidos para as redes sociais e para o website do Museu



1. Publicação comemorativa do nascimento de Cipriano Dourado de 8 de fevereiro de 2019



2. Publicação comemorativa do nascimento de Mário Eloy de 15 de março de 2019



3. Publicação comemorativa do nascimento de Fernando Lemos de 3 de maio de 2019



4. Publicação comemorativa do nascimento de Adriano de Sousa Lopes de 20 de fevereiro de 2019



Francesco Guardi «A Festa da Ascensão na Praça de São Marcos». Veneza, c. 1775. Óleo sobre tela. Museu Calouste Gulbenkian - Coleção do Fundador, Inv. 390



21 Novembro 2018

Pinturas de Guardi em Paris e Veneza

A exposição *EBLOUISSANTE VENISE! Venise, les arts et l'Europe au XVIIIe siècle* apresenta duas pinturas de Francesco Guardi, emprestadas pelo Museu Calouste Gulbenkian. A decorrer no Grand Palais, em Paris, de 26 de setembro de 2018 a 21 de janeiro de 2019, segue, posteriormente, para a Fondazione Musei Civici di Venezia – Palazzo Ducale, em Veneza, onde estará de 23 de fevereiro a 9 de junho de 2019.

Esta exposição reúne uma seleção das obras mais representativas dos artistas europeus que viviam e trabalhavam em Veneza, no final do século XVIII. Francesco Guardi (1712-1793), ele próprio veneziano, foi um dos pintores, desta época, que mais se destacou.

Ambas as pinturas de Guardi, realizadas por volta do ano 1775, ilustram este ambiente citadino, com toda a sua vida, cor e bulício. Em *A Festa da Ascensão na Praça de São Marcos* – capa do catálogo da exposição – figura a Praça de São Marcos decorada para a realização do mais sumptuoso festival de Veneza, a Festa della Sensa. *Regata no Grande Canal*, por sua vez, representa o Grande Canal visto de Ca' Foscari no momento de realização de uma regata.

<https://content.gulbenkian.pt/wp-content/uploads/sites/5/2018/11/21145845/guardi-1-1024x668.jpg>

5. Página “Pinturas de Guardi em Paris e Veneza”, publicada a 21 de novembro de 2018, no separador “Obras em Viagem” do *website* do Museu Calouste Gulbenkian