O passado no presente: o "outro" ou os "outros" no Museu do Oriente

Ana Margarida Sampaio

Dissertação de Mestrado em Museologia

Orientação Professora Alexandra Curvelo e coorientação

Professora Filipa Lowndes Vicente

Lisboa, Novembro 2023

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia, realizada sob a orientação científica da Professora Alexandra Curvelo e coorientação científica da Professora Filipa Lowndes Vicente.

Agradecimentos

Começo por agradecer às minhas orientadoras, Professora Alexandra Curvelo e Professora Filipa Lowndes Vicente que me orientaram e nortearam nesta aventura apontando caminhos e sugerindo direcções. Quero aproveitar esta oportunidade para fazer um agradecimento especial à Professa Alexandra (não posso deixar de o fazer): obrigada!

Agradeço aos profissionais da Fundação Oriente/Museu do Oriente – João Amorim, Joana Bélard da Fonseca, Maria Manuela d' Oliveira Martins, Margarida Mascarenhas e Sofia Campos Lopes – e ao Professor Fernando António Baptista Pereira, que prontamente se disponibilizaram para responder aos meus questionamentos. É sempre bom regressar e reflectir sobre um sítio onde fomos felizes, mesmo que com outro intuito.

Não posso deixar de agradecer aos colegas do Museu do Dinheiro do Banco de Portugal por todo o apoio e carinho constante, aprendizagem, partilha, inspiração e motivação para nunca desistir.

Agradeço em particular às minhas colegas e amigas Daniela Viela, à Susana Borges que todos os dias me inspiram a "fazer melhor", a querer "ser melhor", e também aos meus colegas João Vieira e Rita Canavarro por toda a inquietação, reflexão e apoio de bastidores.

Agradeço também à minha amiga Ana Farate e à minha prima e amiga Patrícia Lourenço pelo apoio, carinho e inspiração.

Muito obrigada aos meus pais, sem o apoio e carinho deles não estaria aqui e nada disto seria possível.

A todos os que fazem parte da minha paisagem interior – amigos, familiares, colegas, museus - muito obrigada!

Escrever esta dissertação foi sem dúvida uma viagem. Uma viagem que em determinados momentos pareceu incomensurável, uma travessia pelo cabo das tormentas, mas no fim consegui chegar a bom porto.

Muito obrigada a todos aqueles que acompanharam esta viagem e que acreditaram em mim.

Resumo

Esta dissertação de mestrado constitui uma interrogação sobre o potencial transformador dos museus e visa contribuir, nomeadamente, para o debate acerca do posicionamento dos museus enquanto locais de transformação social.

Assumir que os museus são locais de transformação implica reflectir sobre “onde está” e “o que defende”. Neste sentido, proponho uma abordagem crítica ao discurso expositivo do Museu do Oriente da Fundação Oriente, em Lisboa, tendo como foco a narrativa da exposição "Presença Portuguesa na Ásia", procurando analisar de que modo articula, ou não, o passado no presente, que memórias e experiências valoriza, e sobre que “outro" ou "outros” estão presentes e/ou ausentes do espaço expositivo.

Palavras-chave: Transformação • Pós-colonialismo • Descolonizar • Memória • Identidade • Património • Activismo • Museu do Oriente

Abstract

This dissertation constitutes an interrogation about the transformative potential of museums and aims to contribute, in particular, to the debate about the positioning of museums as places of social transformation.

Assuming that museums are places of transformation implies reflecting on “where they are” and “what they defend”. In this sense, I propose a critical approach to the exhibition discourse of the Museu do Oriente at Fundação Oriente, in Lisbon, focusing on the narrative of the exhibition "Portuguese Presence in Asia", seeking to analyze how it articulates, or not, the past in the present, which memories and experiences are valued, and which “other” or “others” are present and/or absent from the exhibition space.

Keywords: Transformation • Post-colonialism • Decolonize • Memory • Identity • Heritage • Activism • Museu do Oriente

Índice

Introdução……p.1
Capítulo 1: Uma reflexão teórica……p.7
1.1. Os museus como lugares de transformação social……p.7
O "espaço entre"……p.14
1.2. O passado no presente: memória, identidade, património……p.17
Memória……p.18
Identidade……p.20
Património……p.22
1.3. Museus e pós-colonialismo……p.24
Orientalismo: Oriente-Ocidente……p.31
1.4. Activismo nos museus……p.35
1.4.1. Alguns exemplos de práticas activistas……p.39
Words matter, um projecto em aberto……p.40
"Labelling matters", uma revisão da linguagem utilizada no Pitt Rivers Museum……p.43
"Community perspectives" no Horniman Museum and Gardens……p.44
"A nice cup of tea?", uma intervenção artística no Ashmolean Musem……p.46
Capítulo 2: O caso do Museu do Oriente: caraterização e análise……p.50
2.1. As origens: Fundação Oriente……p.50
2.2. Edifício – o espaço……p.55
2.3. O acervo – duas colecções……p.60
2.4. Museu do Oriente – o discurso expositivo……p.64
2.4.1. Primeiro piso: presença portuguesa na Ásia, um ensaio de caracterização geral……p.67
Núcleo central – Macau……p.69
Núcleo nascente – Presença Portuguesa na Ásia……p.73
Núcleo poente – Coleccionismo do Extremo Oriente……p.79
Algumas considerações……p.84
2.5. Programação cultural: um exercício……p.91
Algumas considerações……p.95
2.6. Olhar o Museu do Oriente a partir dos profissionais: entrevistas……p.96
Algumas considerações……p.113
3. Considerações finais……p.115
Bibliografia……p.120
Anexo I: Fotografias e plantas do Museu do Oriente……p.168
Anexo II: Folhetos do Museu do Oriente……p.175
Apêndice I: Fotografias do projeto "Labelling matters", uma revisão da linguagem utilizada no Pitt Rivers Museum……p.184
Apêndice II: Fotografias do projeto "Community perspectives" no Horniman Museum and Gardens……p.188
Apêndice III: "A nice cup of tea?", uma intervenção artística no Ashmolean Museum ……p. 208
Apêndice IV: Fotografias da exposição "Presença Portuguesa na Ásia"……p.210
Apêndice V: Uma caracterização da programação regular do SE……p.253
Apêndice VI: Programação cultural e educativa, algumas iniciativas desenvolvidas entre 2008 e 2018……p.256

Apêndice VII: Guião de entrevista, transcrição de entrevista e consentimento: Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira……p.235
Apêndice VIII: Guião de entrevista, transcrição de entrevista e consentimento: Dra. Joana Bélard da Fonseca……..p.280
Apêndice IX: Guião de entrevista, transcrição de entrevista e consentimento: Dr. João Amorim……..p.300
Apêndice X: Guião de entrevista, transcrição de entrevista e consentimento: Dra. Margarida Mascarenhas……..p.314
Apêndice XI: Guião de entrevista, transcrição de entrevista e consentimento: Dra. Maria Manuela d'Oliveira Martins……..p.325
Apêndice XII: Guião de entrevista, transcrição de entrevista e consentimento: Dra. Sofia Campos Lopes……p.332

Lista de abreviaturas

DIM – Dia Internacional dos Museus

FABP – Fernando António Baptista Pereira

FO – Fundação Oriente

ICOM - International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus)

ICCROM - International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais)

JA – João Amorim

JBF – Joana Bélard da Fonseca

ODS - Objectivos de Desenvolvimento Sustentável

MM – Margarida Mascarenhas

MMOM – Maria Manuela d' Oliveira Martins

MO – Museu do Oriente

RA – Relatório de actividade

SE – Serviço Educativo

SCL– Sofia Campos Lopes

Introdução

Será que já foi dito tudo sobre os museus (Preziosi 2006: 69)? Será que ainda faz sentido reflectir sobre o seu papel na sociedade? No meu entendimento sim, daí a motivação desta dissertação. O presente trabalho resulta de um contexto de reflexão sobre o tema, e alicerça-se no debate actual e no crescente corpo de trabalho sobre o poder transformador dos museus.

Nas últimas três décadas acentuou-se a exigência dos museus repensarem, reimaginarem e reinventarem a sua acção e de procurarem novas formas de "fazer". Num momento em que se intensificam os estudos e os debates acerca das relações históricas coloniais − seus vestígios materiais e imateriais − da descolonização, das dinâmicas de identidade e de pertença, e de pensar o passado no presente, considerei pertinente elaborar uma reflexão crítica sobre o discurso do Museu do Oriente (MO), pertencente à Fundação Oriente (FO), em Lisboa. Uma reflexão sustentada, em particular, na narrativa expositiva da exposição de carácter permanente *Presença Portuguesa na Ásia* (PPA). Sob o título *O passado no presente: o "outro" ou os "outros" no Museu do Oriente*, procurei contribuir para uma reflexão sobre o posicionamento dos museus como locais potenciadores de transformação social.

A minha escolha não é neutra. Sou uma antiga estagiária e colaboradora externa do Serviço Educativo do MO. A minha passagem pelo MO marcou-me profundamente. Foi nele que iniciei a minha actividade profissional na área dos museus e onde tive a oportunidade de aprender, adquirir conhecimentos e solidificar a minha paixão pelos museus. Desta passagem ficou uma estima pelo MO – pessoas, temática e colecções - razão pela qual alguns anos mais tarde escolhi reflectir sobre ele. Esta reflexão aspira a "fazer pensar", provocar e motivar o questionamento dos profissionais do MO sobre a acção da instituição, e a compreender o seu posicionamento perante o paradigma do potencial transformador dos museus.

O ponto de partida é a questão: "Podem os museus ser locais de transformação social?" Na origem desta pergunta estão as minhas convicções de que os museus podem ajudar e contribuir para a transformação da sociedade. Acredito que, no século XXI, os museus perante a sua posição única e privilegiada na sociedade (Janes e Sandell 2019: 17-18) devem ser lugares onde os temas prementes da actualidade são discutidos e abordados

(Heal 2019: 208). E, neste âmbito, é importante reflectir sobre a responsabilidade social dos museus e o modo como se posicionam no presente. A minha motivação resulta da crença que os museus "*make a positive difference in the quality of people's lives*" (Weil 2002: 55), como tal, devem estar cientes do modo como contam histórias, as interpretam, apresentam os objectos (Coxall 2006: 148) e legitimam determinados significados sociais e identitários (Eichstedt 2006: 133). Na contemporaneidade é importante entender o modo como os museus se relacionam com o presente em que se situam; é neste âmbito que me interessa compreender o posicionamento do MO.

O MO, na sua génese, define-se como um museu assente em critérios de transdisciplinaridade, de âmbito territorial internacional, que visa a valorização e a continuidade das relações entre Portugal e o Oriente (Curvelo, Pereira, Pimpaneau e Pinto 2008: 7). Neste âmbito, interessa-me compreender que histórias são contadas e que "outro" ou "outros" estão presentes e/ou ausentes, em particular, no espaço expositivo da PPA tendo em consideração que "os objectos não falam por si" (Hooper-Greenhill 2006: 236) e que são significantes históricos (Kavanaugh 2012: 245). Asssim, procuro analisar a narrativa fomentada no discurso expositivo da PPA, e se o mesmo promove, ou não, múltiplas interpretações sobre os objectos, i.e., se desafia a "*ver por detrás das coisas"* (Ferreira 2016: 134).

No primeiro capítulo faço uma reflexão em torno de vários temas – o potencial transformador dos museus; a relação entre a memória, a identidade e o património; a relação entre os museus e o pós-colonialismo; o que pode significar uma prática activista em contexto de museu - que sustentam teoricamente o exercício que proponho no segundo capítulo dedicado à análise do discurso expositivo da PPA.

Neste mesmo capítulo apresento também uma reflexão sobre a natureza complexa dos museus enquanto instituições culturais (Golding 2013:13; Janes e Sandell 2019: 7), com histórias longas onde confluem forças muitas vezes contraditórias (Kidd 2014:11; Prior 2009: 521). Forças que lidam com complexidades e dinâmicas que se acumulam e crescem com o tempo, criam pressões e tensões, riscos e desafios visíveis e invisíveis (Janes e Sandell 2019: 8); de que o processo de concretização de uma nova definição de museu é testemunha.

A nova definição de museu, estabelecida em 2022, é reflexo da necessidade constante dos museus se desafiarem e de examinarem a sua prática (Hein 2006: 350; Smith 2012: 221), de repensarem o seu papel na sociedade, de procurarem ser relevantes e de serem mais democráticos e inclusivos (Janes 2007: 134; Iervolino 2013: 113; Carvalho 2015; Giannini e Bowen 2019: 196; McFadzean et al. 2019: 265; Vlachou 2019f: 48).

Na actualidade o mundo precisa de museus activistas (Janes & Sandell 2019; Vlachou 2019); mas, o que pode significar "ser activista" no contexto dos museus? Apesar de não existirem roteiros (Janes & Sandell 2019) procuro responder a esta questão dando alguns exemplos daquilo que considero serem práticas e estratégias mediadoras activistas.

Reflectir sobre os museus poderem ser locais de transformação social e de activismo é, também, uma oportunidade de revisitar as histórias e os modos de representação (Preziosi 2012: 86), visto contarem histórias sobre "nós" e os "outros" (Martinon 2006; Weil 2012: 596; Araújo 2015; Procter 2020). Analisar as histórias contadas nos museus é, paralelamente, pensar sobre o tempo em que vivemos (Hooper-Greenhill 2007: 375) e sobre as relações dinâmicas e complexas subjacentes a três conceitos: memória, identidade e património.

Pensar sobre a memória, a identidade e o património, i.e., pensar sobre a forma como o passado é incorporado no presente, implica necessariamente reflectir acerca do valor dinâmico daquilo que recebemos e do que legamos (Oliveira Martins 2020: 10). Reflectir sobre o passado perspectivado a partir do presente é pensar sobre o futuro que queremos construir. Nesta acepção, defendo que é importante estar atento à herança do colonialismo que, de forma nem sempre visível e/ou consciente, continua a habitar o presente. Reflectir sobre a herança do colonialismo, i.e., pensar à luz do pós-colonial e da subsequente descolonização (Barringer e Flynn 1998: 6; Ribeiro e Ribeiro 2016: 9), conduz a uma reavaliação das práticas museais. Reavaliação que acarreta reflectir sobre a construção de conhecimento, nomeadamente, acerca da definição de "Oriente" e de "Orientalismo", justificada pela análise crítica ao discurso do MO. Afinal de que falamos quando falamos de "Oriente"?

No segundo capítulo proponho uma análise do projecto museológico do MO, com enfoque na PPA, "alicerçada" no pensamento teórico actual/vigente abordado no

capítulo anterior. O exercício desenvolvido esteve suportado na apreciação do espaço físico, das coleções, das exposições e da respectiva programação cultural e educativa.

A concretização deste propósito implicou a recolha, consulta e análise de catálogos de exposição, de artigos publicados na revista *Oriente*, de artigos em periódicos nacionais, de relatórios de actividade referentes à FO e das programações culturais e educativas. A análise das programações culturais e educativas foi circunscrita ao período de 2008 a 2018, correspondente aos dez primeiros anos de actividade do MO.

Importa, ainda, sublinhar que as programações culturais e educativas não foram objecto de uma análise profunda quanto ao seu impacto a curto, médio e longo prazo, mas apenas consideradas enquanto testemunho documental de uma orientação programática. Foi, também, excluída uma abordagem ao Serviço Educativo ou ao estudo de públicos, dado exigir um trabalho académico específico.

Ainda com o intuito de compreender a PPA do MO realizei seis entrevistas: cinco a profissionais da FO/MO e uma ao comissário da exposição PPA. As mesmas – enquadradas no campo de acção respeitante às colecções e exposições − tiveram como objectivo revelar visões e experiências distintas, funções de direcção, coordenação e relação com os públicos.

As entrevistas basearam-se em guiões de perguntas previamente definidas, num contexto de conversa informal, tendo havido abertura para novas perguntas, que permitiram o aprofundamento e a introdução de outras questões. Para o efeito entrevistei um administrador (João Amorim), uma directora-adjunta (Joana Bélard da Fonseca), uma sub-directora[1] (Sofia Campos Lopes), uma ex-directora[2] (Maria Manuela d'Oliveira Martins), uma técnica do serviço educativo (Margarida Mascarenhas) e ainda o comissário responsável pelo discurso original da exposição PPA (Fernando António Baptista Pereira). Através das entrevistas procurei compreender o ponto de vista dos inquiridos, construir conhecimento, trocar ideias alusivas a temas relacionados com o papel do MO como potenciador de transformações ou como herdeiro do

[1] À data da realização da entrevista Sofia Campos Lopes era sub-directora. Actualmente é directora-adjunta.

[2] À data da realização das entrevistas o MO ainda não possuía uma nova direcção. Só a 1 de Setembro de 2022 é que Graça Mendes Pinto passou a ser a nova directora.

"Orientalismo". Foram entrevistas semiestruturadas qualitativas[3] que permitiram construir aglomerados de significados, capturar visões e preocupações dos profissionais. Os entrevistados receberam, *à posteriori*, a respectiva entrevista transcrita (Apêndices VII, VIII, IX, X, XI, XII).

A informação recolhida e subsequente análise permitiu-me propor uma caracterização da FO e do MO desde a sua origem − passando pelo edifício, as colecções, a organização espacial do espaço expositivo, o discurso expositivo da PPA − uma breve reflexão em torno da programação cultural e educativa, e do olhar dos profissionais do MO. A análise centrada no discurso expositivo da PPA resultou da interpretação do MO como uma narrativa, a partir da qual procurei traçar e conceber uma contextualização teórica, que permitisse pensar e discutir o seu posicionamento face aos temas actuais.

Termino a dissertação com algumas considerações ciente que o tema da transformação social no espaço museal é vasto e rico, com múltiplas ramificações, em que o poder transformador, a diferentes níveis, pode estar em tudo e em todos.

A presente dissertação é apresentada de acordo com a norma estilo APA (American Psychologial Association. No final, referem-se as fontes e as referências bibliográficas por ordem alfabética pelo apelido do autor. Os anexos são constituídos por informação e documentos complementares institucionais da FO/MO ou de outras proveniências. Os apêndices são constituídos por documentos e informação adicional produzidos por mim (guiões de entrevistas, entrevistas, fotografias e outras informações) que complementam a análise.

Importa referir que, ao longo do trabalho, surgiram algumas limitações derivadas, nomeadamente, do objectivo de promover, a partir do exterior, uma reflexão sobre a acção do MO; da impossibilidade de uma imparcialidade dada a minha experiência prévia na instituição e da dificuldade em encontrar uma resposta fechada à questão que norteia esta dissertação: podem os museus ser locais de transformação?

[3] As entrevistas qualitativas são uma forma de obter "*informações acerca do que as pessoas sabem, creem, esperam, sentem ou desejam*" consideradas um método adequado para compreender a perspectiva dos profissionais de museus. (Selltiz *et al*. apud Ferreira 2016: 188)

Outra das limitações resultou da impossibilidade de acesso ao MO durante os confinamentos da pandemia Covid-19,[4] tendo sido um factor determinante da realização de entrevistas online, via *Zoom* e *Teams*. Mas, mesmo após a reabertura dos espaços culturais − como forma de evitar constrangimentos[5] − optei pela realização do registo fotográfico dos textos expositivos da PPA, dado que, como trabalhadora-estudante, nem sempre me foi possível fazer visitas com a regularidade desejada e/ou conciliar o estudo e o trabalho.

Refira-se, ainda, que durante este exercício o MO abriu uma nova exposição temporária[6] que ocupou uma grande parte do espaço (ala nascente) antes dedicado à exposição PPA.

[4] Esta dissertação começou a ser desenvolvida no final de 2020, poucos meses antes do início de uma pandemia (COVID-19) que veio a afectar, de formas diferentes, a vida de todas as pessoas, incluindo a minha. Entre 2021 e o início de 2022 houve vários confinamentos que impossibilitaram o acesso ao MO.

[5] Para além das restrições associadas à pandemia Covid-19, o horário de funcionamento coincide com o meu horário de trabalho, dado trabalhar nos dias úteis e em algumas situações também aos fins-de-semana.

[6] A exposição "Histórias de um Império" esteve aberta ao público até dia 28 de Maio de 2023.

Capítulo 1: uma reflexão teórica

1.1. Os museus como lugares de transformação social

Desde há algumas décadas que os museus estão a viver um período de mudança paradigmática que está afectar toda a sua estrutura (Hooper-Greenhill 2012: 518). O tempo traz novos olhares sobre o património (Choay 2008), e as últimas décadas do século XX e do início do século XXI caracterizam-se pela valorização dos museus como potenciadores de transformação social (Janes e Conaty 2005; Cameron 2007: 330; Sandell 2007: 95; Janes 2007; Dudley, Barnes, Binnie, Petrov e Walklate 2011; Macdonald 2012: 273; Sandell 2012; Wood e Latham 2014; Ribeiro e Ribeiro 2016: 7; Janes e Sandell 2019; Brekke 2019; Coffee 2019; Kidd 2019: 388).

Herdeiros de uma estrutura grandiosa e imponente do século XIX, ligada à formação e afirmação dos Estados-nação (Macdonald 2012:273), que tem procurado transformar-se e adaptar-se às exigências contemporâneas. Pese embora, esse trabalho esteja longe de estar concretizado, a comunidade museológica tem vindo a dar sinais de que está a trabalhar nesse sentido (Weil 2007: 33). Em resposta às exigências contemporâneas alguns museus estão a redefinir o seu papel na sociedade como agentes de transformação social, mediante a articulação de novos objectivos e do desenvolvimento de novas práticas, reflectindo uma mudança de paradigma, nem sempre consensual, mas cada vez mais partilhada (Witcomb 2003; Silverman 2010; Sandell 2012; Carvalho 2015; Janes e Sandell 2019; Vlachou 2019f; Murawski 2021).

Nenhum conceito é constante e imutável. O de museu não é excepção, e a sua definição tem-se transformado ao longo do tempo (Clifford 1999; Crane 2000:3; Misztal 2007: 390; Golding 2013:25; Brown e Mairesse 2018; Murawski 2021: 60). A nova definição de museu é disso reflexo. Após vários debates em torno da mesma, em 2022, em Praga, [7] no encontro anual do ICOM, foi proposta e aceite uma nova definição de museu[8]. A nova definição estabelece que:

[7] Disponível em: < https://prague2022.icom.museum/ > [29.06.2023]

[8] A anterior definição aprovada em 2007 definia que "*Um museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite*."

> "Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento."

Numa tentativa anterior de reescrever a definição do que é um museu − no encontro anual de 2019 realizado em Quioto − a proposta apresentada afirmava que os museus deveriam ser:

> "A democratizing, inclusive and polyphonic spaces for critical and dialogue about the pasts and futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artifacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people.
>
> Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understanding of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing."

Caso a proposta em debate no Japão tivesse sido aceite, a mudança teria sido ainda mais radical. Porém, a definição então proposta foi tão controversa que a votação foi adiada, tendo alguns professionais de museu manifestado a sua oposição, afirmando que a mesma era demasiado política, ou demasiado vaga (Procter 2020: 256).

Poderá dizer-se que a actual definição é um meio termo entre os profissionais que gostariam que as instituições museais se assumissem como locais de transformação social e activismo, e os que, segundo Alice Procter, se contentam em permanecer apenas como os guardiões do património cultural (Procter 2020: 256). Todavia, a mesma não deixa de apontar um caminho para os museus se assumirem como espaços de transformação social. É um caminho que tem vindo a ser percorrido ao longo de várias décadas no reconhecimento que os museus têm a capacidade de influenciar e afectar a sociedade (Sandell 2007: 95).

O número de museus e de profissionais que saiem da sua "zona de conforto" − desenvolvendo uma política e uma estratégia museológica comprometida com uma

agenda de transformação – é uma tendência crescente. Todavia, persiste, para alguns, o argumento de que os museus devem trabalhar à margem de preocupações sociais e políticas para se centrarem estritamente na sua actividade tradicional − ou seja, numa acção em torno da conservação, estudo e interpretação das colecções (Carvalho 2015: 34) –, argumentando que os museus não devem abordar temas sensíveis à opinião pública ou reflectir em torno de agendas políticas (*Ibidem*) permanecendo desconfortáveis perante a assumpção de um papel abertamente social (Sandell 2007: 95). Em linha oposta, existe uma comunidade de profissionais, com a qual me identifico, que advoga uma maior articulação com os temas controversos e problemáticos da contemporaneidade em defesa da relevância dos museus na sociedade (Knell 2007: 3; Cameron e Kelly *apud* Carvalho 2015; Janes e Sandell 2019; Murawski 2021).

Cada museu constitui-se como um "mundo dentro de um mundo", a que corresponde uma "vontade de ser" (Ferreira 2016: 17; Brekke 2019: 270) assente numa dimensão social. Dimensão que resulta das redes de relações colectivas e individuais e "*da negociação permanente da ordem das coisas, da sua linguagem, do papel de cada um, [d]a identificação e [d]a definição dos seus objectivos, [d]a interpretação da sua memória*" (Lévy *apud* Lopes 2010: 141).

Será que existem ainda museus que acreditam e operam sob a suposição de que são neutros e objectivos? Porventura, embora a opinião nem sempre seja consensual, há muito que é assumido que os museus não são, nem nunca foram, espaços neutros, despidos de carga política, simbólica e estética (Knell 2007: 3; Watson 2007: 170; Golding 2013:13; Barranha e Crespo 2014; Blazwick 2015: 118; Janes e Sandell 2019: xxvii; Brekke 2019: 268; Heal 2019: 212; McCann 2019: 228; Wray 2019: 320; Vlachou 2019f:47; Wajid e Minott, 2019: 30; Procter 2020: 259; Murawski 2021: 47).

O princípio da neutralidade continua a ser uma questão importante para as instituições, nomeadamente porque cria uma aura de autoridade científica e objectividade histórica que reforça o *status* e a confiança dos públicos[9] no seu trabalho (Wray 2019: 320). Mas,

[9] O público não é singular, mas plural (Weil 2007: 32). A pluralidade dos visitantes, cada um com sua bagagem, impossibilita a referência singular "público", uma vez que são inúmeros os indivíduos que o compõem. Como refere Bal, pensar o público no plural ajuda a evitar suposições generalizantes e incentiva o desenvolvimento de estratégias que facilitam uma interacção e experiência diversificada (Bal 2006: 525).

se uma das naturezas do trabalho museal é seleccionar – (que) objectos a coleccionar, (que) memórias a preservar e (que) histórias a contar ou não – implicando necessariamente escolhas; será que faz sentido falar de uma escolha neutra, ao controlar a selecção de objectos e o significado que lhes atribuído (Hooper-Greenhill 2012: 521; Kavanaugh 2012: 247-248)?

Os museus são espaços de autoridade[10] (Chagas 2002: 42; Sandell 2007: 111; Fouseki e Smith 2013: 236; Brekke 2019: 268) no modo como constroem e interpretam o conhecimento, e que – na sua maioria, enquanto parte da sociedade – estão "*undeniably implicated in the dynamics of (in)equality and the power relations between different groups through their role in constructing and disseminating dominant social narratives*'" (Sandell *apud* Brekke 2019: 268). Neste sentido, os museus são, simultaneamente, "lugares de memória"[11] (Nora 1989) que "*always had to modify how they worked, and what they did, according to the context, the plays of power, and the social, economic, and political imperatives that surrounded them*." (Hooper-Greenhill 1992: 1).

No século XIX o museu assumia um papel de transformação e responsabilidade cívica (Bennett 1996; Janes e Conaty 2005: 2; Cameron 2007: 330) tendo por missão contribuir para a consciência nacional dos visitantes com o objectivo de "*to instil a sense of morality and good behaviour in the hearts and minds of citizens"* (Witcomb 2007: 134). Será que o objectivo actual de "*to foster an acceptance of cultural diversity*" (*Ibidem*) é eco das noções do século XIX (Sandell 2012:567)? Serão os discursos da actualidade de

[10] Esta autoridade tem sido bem reconhecida na literatura sobre o Museu, nomeadamente na forma como representam e definem histórias e culturas (Bennett 1995; Witcomb 2003; Fouseki e Smith 2013: 236). A autoridade de um museu pode manifestar-se positivamente ou negativamente. Em sentido positivo, o museu é uma instituição respeitada na qual se pode confiar para apresentar informações factuais que estão bem documentadas; em sentido negativo, nomeadamente, ao atribuir uma interpretação singular sobre os objectos, celebrando apenas as histórias e as culturas de algumas pessoas (Lindauer 2007: 304).

[11] O teórico francês Pierre Nora defende que "os lugares de memória", como os museus ou monumentos, foram criados no final do século XIX com o objectivo de estruturar o passado, criar significado e articular novas formas de memórias que promovessem uma identidade colectiva (Crane 2000:6). Os lugares de memória podem ser edifícios, monumentos, personalidades, obras de arte, textos, objectos ou actos simbólicos. Lugares ou marcas humanas tornados símbolos que pretendem estabelecer um elo entre passado e futuro (Amaro 2015: 41)

responsabilidade social uma versão revisionista da noção de museu como instrumento para uma mudança[12] social positiva?

Ao relacionar o impacto transformador do museu com a transformação política, social e cultural ocorrida no século XIX, não é também possível deixar de referir o movimento da "nova museologia".[13] Este movimento defendia o papel social dos museus, a interdisciplinaridade, a valorização do património local ao serviço do desenvolvimento, e a participação das comunidades[14] (Watson 2007: 13; Desvallées e Mairesse 2013; Amaro 2015a: 69; Carvalho 2015: 30; Chipangura e Marufu 2019:166-167), em oposição, à dita "velha museologia" caracterizada pela ênfase na colecção, na documentação e na interpretação dos objectos (Witcomb 2007: 139-140).

Apesar da função social ser hoje percepcionada de modo diferente da do século XIX, o museu continua a ser "entendido" como um lugar, um espaço potenciador de mudança social (Janes e Conaty 2005; Dudley, Barnes, Binnie, Petrov e Walklate 2011; Wood e Latham 2014; Janes e Sandell 2019), e com capacidade de impactar a vida das pessoas (Cameron 2007: 330).

Segundo Mike Murawski, os museus para que possam ser espaços de conexão e catalisadores de mudanças sociais é necessário que façam perguntas desafiadoras, suscitem os públicos a questionarem as suas crenças e suposições, deêm espaço a vozes

[12] Segundo um estudo realizado em 2002 pela American Association of Museums − designado "Mastering Civic Engagement" − os museus são descritos como locais incubadores de mudança (American Association of Museums 2002: 9).

[13] A "nova museologia"("new museology") é um termo atribuído ao historiador Peter Vergo (1989), ou à história crítica dos museus (Corwin 2012:331), surgida em resposta às críticas externas, e constituí um abrangente corpo de literatura que procura desafiar o papel dos museus, questionando e revendo a dimensão política do trabalho dos museus nomeadamente nas narrativas expositivas, em quem está representado ou não, entre outras. Esta linha de pensamento e prática constitui uma oportunidade de rever as práticas museais (Coffee 2019:310; Duncan 1995; Hooper-Greenhill 1992; Karp et al. 2006; Kirshenblatt-Gimblett 1998; Macdonald e Alsford 2007:286; Vergo 1989; Weil 1990; Mathur 2012: 514; Witcomb 2007: 133).

[14] O que quer dizer comunidade? Como refere Murawski, os museus "*are located in our communities, but they're also a part of those communities*" (Murawski 2021: 18). As comunidades são feitas de pessoas que não são fixas e inalteráveis (Green *apud* Bhabha 1994: 4). Neste sentido, é importante reconhecer que as pessoas participam e se identificam com várias comunidades ao mesmo tempo, estabelecendo relações sociais fluidas, que mudam com o tempo e as circunstâncias. (Murawski 2021:21). As comunidades são diversas e não tem, necessariamente, uma visão unificada sobre um determinado tema (Fouseki e Smith 2013: 238).

antes excluídas (Murawski 2021: 3), e ofereçam um ponto de partida para examinar o papel contemporâneo da história (Cameron 2007: 330).

No âmbito desta dissertação, considera-se o museu como espaço fórum (Cameron 1971; Weil 2007), na medida que apresenta diversas vozes e perspectivas sobre a mesma realidade (Hooper-Greenhill 2007: 81-82), concebe os objectos do museu como abertos a múltiplas interpretações e significados (Weil 2012: 594), e que incentiva ao debate, à participação e ao diálogo (Ferreira 2016; Hooper-Greenhill 2007a). Um espaço participativo e colaborativo, de cruzamento de vozes e perspectivas, de construção de significados, de diálogos e conversas difíceis, de partilha, de reparação, de celebração de histórias inéditas, de criatividade (Hooper-Greenhill 2007; Simon 2010; Weil 2012: 593; Smith 2012: 74; Ferreira 2016: 9, 293; Murawski 2021: xi). Um lugar de confronto, intercâmbio e debate, que − independentemente da natureza dos seus acervos, dos recursos de que dispõe, da sua missão, e do contexto em que se insere − pode contribuir para uma maior equidade social (Sandell 2007: 96). Estes pressupostos têm em muitos casos originado projectos colaborativos, participativos, inclusivos, consultivos, assentes na co-curadoria e na co-produção (Mason, Whitehead e Graham 2013: 163).

Estes paradigmas mais colaborativos não só levantam questões quanto ao modo como "*contemporary museums are positioning themselves as they respond to the powerful currents of cultural pluralism, decolonisation, and globalization*", como, também, quanto à "*changing relationship between museums and the societies within which they operate*" (Phillips *apud* Modest 2013: 99-100).

Uma questão que importa colocar é se os museus são hoje, efectivamente, espaços-fórum, não obstante muitos deles se apresentem como tal. Na verdade, muitos museus continuam apenas a falar a uma só voz, transmitindo informação associada aos objectos sem questionar o que está para lá do objecto e da respectiva informação associada (Ferreira 2016: 22). Segundo Carol Duncan e Alan Wallach, os museus são locais de transação simbólica que reforçam as relações humanas individuais e colectivas (Duncan e Wallach 2012: 52; Preziosi 2012: 82), onde, através das relações que estabelecem entre objectos e textos, são construídas cadeias de valor (Hooper-Greenhill 2012: 523), em que o posicionamento de uns e de outros privilegia determinados conhecimentos em detrimento de outros. E, como refere Alice Procter, os museus não são apenas

espaços físicos que contêm colecções, são espaços que formam identidades e memórias, que contam histórias passíveis de serem contestadas (Procter 2020: 9).

A mudança nos museus leva o seu tempo, e nos últimos anos, segundo Laura Peers e Alison K. Brown, uma das mudanças[15] mais significativas na prática museológica residiu na "*the dramatic change in the nature of relationships between museums and their source communities, the communities from which museums' collections originate*" (Peers e Brown 2003 :1). Uma outra mudança é o aumento do interesse pelo papel social dos museus e pela maior sensibilidade para os múltiplos pontos de vista e experiências (Falk e Dierking 2000; Hein 2006: 347), ou seja, ao legitimar a diferença e o que antes era invisível o museu transforma-se num espaço de pedagogia crítica[16] (Hooper-Greenhill2007c; Sandell 2007: 100), num espaço de transformação social.

A contribuição de cada museu para a sociedade está dependente não só da natureza das suas colecções, mas também da sua função comunicativa, que não pode ser separada das questões culturais de conhecimento, poder, identidade e linguagem (Hooper-Greenhill 2012:530); isto é, um processo no qual colecções e s objectos são um meio indispensável, mas não um fim em si mesmo (Janes *apud* Weil 2002: 210).

Neste sentido, defendo que um museu não deve encapsular os objectos mantendo uma visão única e inalterável do seu uso ou valor, dado que quer as colecções, quer os seus objectos, tal como os espaços e as tradições, são, em grande medida, um produto de construção ideológica e social, que muda segundo as circunstâncias históricas (Amaro 2015a: 72), e "[*d]o contexto a partir do qual se lança o olhar"* (Ribeiro e Rossa 2015: 20).

Assim, falar de objectos e de património, é falar de pessoas e de legados, de uma herança que se recebe e contribui para o futuro (Amaro 2015a: 34). Os objectos têm uma "biografia social" (Appadurai 1986; Kopytoff 1986; Edwards, Gosden e Phillips 2006: 13), são simultaneamente, simbólicos e materiais, na medida em que integram uma dinâmica social performativa, têm uma presença física e comportam questões

[15] A natureza destas relações tem-se modificado gradualmente e surge de um novo ímpeto da investigação e de uma vontade de transformar a partilha de conhecimento e poder, assente num desejo de construir uma relação de confiança e de partilha, manifestada numa nova praxis, que procura incorporar outras perspectivas (Peers e Brown 2007: 519-537).

[16] Uma filosofia educacional iniciada na década de 1960 por Paulo Freire, que adopta estratégias de ensino específicas com propósitos activistas (Lindauer 2007: 303).

sobre a natureza da memónia, da história, do conhecimento (Pearce 2010: xv); não existe apenas *"um património com uma só origem, de um agente ou um grupo, que uma vez questionado dê sempre as mesmas respostas."* (Ribeiro e Rossa 2015: 20).

Os museus são instituições sociais que medeiam o passado, o presente e o futuro. E, como instituições do presente devem reflectir sobre o discurso histórico construído a partir dos objectos, mas não só. É essencial uma reflexão crítica sobre as acções humanas do passado como pertencentes a um lugar diferente do presente, ainda que pensadas a partir deste (Munslow 2007: 139). Os museus são apenas um dos agentes envolvidos na construção e produção social da história e fazem-no de diversas formas, nomeadamente através de exposições (Kavanaugh 2012: 244), que enquanto construção simbólica comportam um processo de apropriação do real.

Os museus são mediadores culturais,[17] são "espaços entre" [18] (Ferreira 2016: 71, 114), que utilizam diversas técnicas comunicativas, em que as exposições são uma das expressões. As exposições são "espaços entre", são lugares onde públicos e os objectos se cruzam e que podem possibilitar novas relações e descobertas, interrelacionar memórias, lugares, conhecimentos, experiências, sentimentos, questionamentos e provocações, gerando novas ideias e pensamentos (Ferreira 2016: 254, 299). As exposições como elementos mediadores[19] estabelecem relações entre os públicos e o museu.

O "espaço entre"

O museu é um "*espaço entre"*, pois tudo o que entra dentro dele ganha uma nova vida, um novo significado, e permite construir significados mediante uma constante

[17] Mediação implica a existência de agentes mediadores e os museus são agentes de mediação (Ferreira 2016: 70).

[18] Na concepção de Inês Ferreira, o "espaço entre" é o espaço entre diferentes perspectivas, entre eventos e práticas materiais e discursivas (Ferreira 2016: 71).

[19] À semelhança de Inês Ferreira, utilizo "elemento de mediação" ou "elemento mediador" para referir qualquer objecto de mediação entre os públicos e o museu (Ferreira 2016: 115, 315-317), nomeadamente: a arquitetura do museu, a museografia, os conteúdos expositivos, a parafernália de actividades culturais e educativas, tabelas (simples e desenvolvidas), e todas as outras formas de comunicação como website, podcasts, vídeos, blogs, catálogos, newsletter, redes sociais, entre outros.

"negociação"[20] entre os objectos, a forma como são expostos e os públicos (Chagas 2002: 42-43; Hein 2006: 347; Fraser 2007: 291; Ferreira 2016: 69-70). Não é um processo unidireccional, ou seja, os públicos respondem (ou não), constrõem pontes (ou não) entre o seu contexto e o dos objectos, influenciados pelas suas histórias e contextos (Ferreira 2016: 255). O museu enquanto espaço de questionamento e reflexão, de encontro entre passado, presente e futuro, onde cada um apreende e constrói significados (Falk et al. 2011; Hooper-Greenhill 2011: 362) de forma pessoal e contextual (Falk e Dierking 2000), é um espaço com capacidade de construir significado/interpretações e influenciar os públicos (Sandell 2007: 111). E, como Eilean Hooper-Greenhill sugere, os museus têm "*the potential to negotiate cultural borderlines, and create new contact zones where identities, collections, people and objects can discover new possibilities for personal and social life*" (Hooper-Greenhill *apud* Wood 2013: 218). E, tanto as exposições como as narrativas propostas pelo museu podem ser aceites ou rejeitadas pelos públicos (Fraser 2007: 291).

Numa exposição cruzam-se diferentes dimensões: sociais, físicas, temporais e pessoais (Falk e Dierking 1992); pessoas, objectos, ambientes, histórias, palavras e ideias (Morgan 2012: 101).

O museu pode, através dos textos, contextos, e outros elementos de mediação, provocar e dar ferramentas que possibilitem abrir novos caminhos, outras perspectivas e construir significados diferentes, e é neste sentido que "[a] *mediação não é* [a] *simples intermediação, mas* [a] *transformação*" (Ferreira 2016:314).

Os museus já percorreram um longo caminho para se tornarem mais democráticos e inclusivos, desafiando abordagens tradicionais. Neste compromisso, os museus estão a assumir novos papéis e a desenvolver novas práxis, para se reinventarem como agentes de transformação social (Sandell 2012: 562).

[20] Como refere Rhiannon Mason, qualquer acto de construção de significado envolve significados/representações divergentes, no qual a interpretação e o reconhecimento desses significados dependem do contexto. Contexto, esse, que resulta da relação entre objectos numa determinada colecção ou narrativa expositiva, da transitoriedade dos significados ao longo do tempo, e da forma como os públicos os interpretam (Mason 2006: 21).

No mundo dos museus floresce e cresce um discurso pela defesa de práticas museológicas mais humanizadas (Murawski 2021), de maior abertura à sociedade e que privilegie o mapeamento das diferentes e complexas camadas de significados. Este posicionamento implica reflectir e questionar o modo como se posicionam na socidedade, nomeadamente, se a sua acção e programação contemplam os diferentes interesses, preocupações e necessidades, das pessoas (Carvalho 2015: 28). Neste âmbito, defendo a necessidade de abordagens mais articuladas com questões prementes da sociedade. É claro que este esforço implica e exige tempo e uma gestão delicada de equilíbrios e expectativas (Assis *apud* Sampayo 2022). Neste enquadramento, e considerando-se o museu como um espaço de reflexão, transformação e construção de significados, pode questionar-se o potencial do museu no fomento dessas interrogações e reflexões, nomeadamente no contexto expositivo.

Há uma clara tendência para atribuir aos museus um papel mais responsável e interventivo na sociedade, designadamente no âmbito da descolonização, da promoção do bem-estar e saúde mental, da sustentabilidade, da inclusão, da acessibilidade, da equidade, da capacidade para reflectir sobre as realidades sociais e políticas do seu entorno, de moldar percepções e de combater estereótipos. Refiro, nomeadamente, o modo como nos últimos anos os DIM[21] se têm associado aos ODS.[22]

[21] O Dia Internacional dos Museus, celebrado anualmente a 18 de Maio, foi criado em 1977 pelo ICOM – Conselho Internacional de Museus, no sentido de promover, junto da sociedade, uma reflexão sobre o papel dos museus no seu desenvolvimento. Mais informação sobre os temas do DIM disponível em: < https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/recursos/projectos-de-divulgacao/dim-dia-internacional-dos-museus-nem-noite-europeia-dos-museus/ > [29.06.2023]

[22] Desde 2020 que o Dia Internacional dos Museus se tem associado aos Objectivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) das Nações Unidas. (Mcghie 2020)

Nos últimos anos, têm-se multiplicado conversas,[23] debates,[24] conferências,[25] publicações, projectos expositivos[26] à cerca do papel que os museus podem desempenhar na sociedade, nomeadamente, reflectindo sobre os desafios do pós-colonialismo, da descolonização; e da decorrente necessidade de repensar os discursos e narrativas museográficas. Iniciativas que ilustram um longo caminho a percorrer.

1.2. O passado no presente: memória, identidade, património

Memória, identidade e património são conceitos frequentemente associados ao museu e que ajudam o presente a projectar-se no passado e a perspectivar o futuro. Conceitos estes que são entendidos aqui como sistemas de representação e significação colectivamente construídos, partilhados e reproduzidos ao longo do tempo (Peralta 2007: 5-6); onde, segundo António Sousa Ribeiro, *"*[a] *conjunção entre memória, identidade e património revela-se, em qualquer dos casos, indissociável e constitui uma articulação decisiva para entender os usos culturais do património e os processos complexos de negociação e conflito."* (Ribeiro 2015: 81).

[23] Nomeadamente: "The activist museum: going deeper" (a decorrer); "The Museum of Racist Objects" (a decorrer); "Museum Conversation on Decolonisation" (2023)

[24] Nomeadamente: "Decolonizing Heritage" (2019); "Decolonisation and Restitution: Moving Towards a More Holistic Perspective and Relational Approach" (2019); "Imagining a Museum of British Colonialism" (2020); "Museums Are Not Neutral: A Conversation on Gender, Power, and Privilege" (2021); "Museums Are Not Neutral Keynote Webinar: In Conversation with La Tanya S. Autry and Mike Murawski" (2021).

[25] Nomeadamente: "Webinario: El museo y sus públicos en tiempos de crisis" (2020); "Descolonizar los museos - un proceso en desarrollo!" (2021); "Museus e responsabilidade social - Participação, Redes e Parcerias" (2021); "Nina Simon over 'The participatory museum' | ICOM CECA-conferentie 2021" (2021); "Rethinking museum practices: decolonizing collections" (2021); "Cidadania, porque sim. - Museus, transformação, participação e direitos humanos" (2021); "CfP - Participation and public interpretations: How to navigate multiple historical narratives in museums?" (2021); "Museums as Agents of Change with Mike Murawski" (2022); "MUŻE.X - Shaping Museum Futures" (2022).

[26] Nomeadamente: "Who Includes Whom? Listening, Before (Story) Telling in Museums" (2020); "What's at Stake in Decolonizing an Art Institution?" (2021); "Hello Future: Manchester Museum's redevelopment – becoming 'the museum our city needs" (2021); "From Commitment to Action: Two Years in Review" (2020-2022); "MANIFEST" (2022); "NEMO: Training Programme for Museum Professionals, 'Who's Afraid of Decolonisation?'" (2022); "The Museum of British Colonialism" (a decorrer); "Decolonisation" (a decorrer); "'Training for the Not-Yet'" (a decorrer).

Memória

A memória[27] tem uma dimensão social (Zerubavel 2003: 2) porque recordamos enquanto membros de grupos sociais, e porque existe em relação com o que é compartilhado com os outros: linguagem, símbolos, eventos, contextos sociais e culturais (Misztal 2007: 381). E, como qualquer construção social, raramente é objectiva e neutra (Bond e Gilliam 1994: 20). A memória *"é um esquema interpretativo transmitido ao longo do tempo, (…) radicado nas práticas sociais quotidianas"* (Peralta 2007: 16-17), onde os indivíduos partilham[28] "*interpretative strategies with others who share the same frame of reference*" (Hooper-Greenhill2007b; Witcomb 2007: 145), que constituem comunidades mnemónicas (Zerubavel 2003:4).

É em sociedade que as pessoas adquirem, reconhecem e localizam as suas memórias (Halbwachs 1992: 86), e, como refere Eviatar Zerubavel, ser social pressupõe "*the ability to experience things that happened to the groups to which we belong long before we even joined them as if they were part of our own personal past.*" (Zerubavel 2003: 3).

A sociedade, enquanto grupo, constrói e reproduz a sua identidade mediante as relações que estabelece com o passado − através dos objectos, discursos, mitos e utopias, sentimentos, sonhos e desejos − que o representam e que tecem o imaginário (Fonseca 2011: 13), dando-lhe consistência em termos identitários, no tempo e no espaço. Apesar do passado ser interpretado e (re)escrito à luz do presente, é importante estabelecer uma dialéctica constante, pois as fronteiras temporais estão desvanecidas, i.e., o passado tornou-se parte do presente (Huyssen 2003: 1).

Segundo Maurice Halbwachs, a memória é, essencialmente, um fenómeno social, influenciada e construída em relação ao meio em que se encontra (Halbwachs 1992: 86), sendo a sua função primordial "*é a de promover um laço de filiação entre os membros de um grupo com base no seu passado colectivo, (…) ao mesmo tempo que cristaliza os*

---

[27] *"No memory can preserve the past. What remains is only that which society in each era can reconstruct within its contemporary frame of reference.* (Assmann e Czaplicka 1995: 130) A memória colectiva *"not only reflects the past but also shapes present reality by providing people with understandings and symbolic frameworks that enable them to make sense of the world."* (Huyssen 1995: 6*)*

[28] "*Each individual's pattern of knowing, while specific, is built up in and through negotiation with his or her varying significant communities of interpretation and practice (…). Different communities of interpretation will assign meaning from different points of view, and these perspectives, resonating with other discourses on networks of differential power, have social impac*ts." (Hooper - Greenhill 2006: 237)

valores e as acepções predominantes do grupo ao qual as memórias se referem" (Peralta 2007: 5-6).

A memória não é um processo passivo (Crane 2000: 1), involuntário, neutro ou insignificante, é algo relacionado com a nossa dimensão individual e social - consciente e/ou inconsciente - religiosa, política, cultural, social e geográfica (Medina 2006: 65). É um processo individual e/ou colectivo resultante de articulações, representações, construções ou reconstruções do passado, governado por "*unmistakably social norms of remembrance*" (Zerubavel 200: 5). Todos temos uma "experiência da memória" que é, simultaneamente, "*personal and collective; although each individual has memories that belong to her and no one else, other memories are shared based on common experience, learning, heritage, tradition and more*" (Crane 2000: 2).

A memória colectiva de uma comunidade invoca um passado que todos parecem recordar (Zerubavel 2033: 4), e que se mantém viva através de muitas formas, nomeadamente, através de formulações museais. Os museus como lugares de memória pensam, elaboram e influenciam diferentes construções e representações sociais da memória − são parte de um sistema de significado que se produz ao longo do tempo e desempenham um papel agregador de identidades − pois ao criarem visões do mundo são instituições que se inserem no domínio das práticas de significação.

Qualquer acto de representação do passado encerra sempre relações de poder, naquilo que se recorda e que se esquece, e os museus estão profundamente envolvidos "*especially in their interrelationships with power; the power to name, to represent common sense, to create official versions, to represent the social world, and to represent the past*" (Hooper-Greenhill 2000: 19). Quando entramos no espaço do museu entramos numa cadeia de valores onde − "*collections of paintings, decorative objects, and material culture, along with cultural history museums, tell us something about how nations represent themselves to insiders and outsiders.*" (Levitt 2015: 7).

O que pode remeter para questões como: Que memórias estão presentes e ausentes? Que conhecimento se constrói? Que história ou histórias queremos contar? E para quem?

Os museus são agentes que negoceiam múltiplas identidades – colectiva e individual - que coabitam o mesmo espaço territorial. Esta multiplicidade não só desafia a noção de identidade, como torna a sua tarefa mais complexa no momento de decidir temáticas, conteúdos e interpretações (Carvalho 2015: 54-55).

Identidade

O tema da identidade tem sido alvo de diversas reflexões e segundo vários autores a visita a um museu pode influenciar a identidade e o sentido de pertença de uma pessoa (Hooper-Greenhill 2000; Kidd 2002; Hooper-Greenhill 2007b; Ashworth e Graham 2005: 4; Falk 2009; Rounds 2006; Spock 2006; Lang 2007; Kelly 2007: 278; Watson 2007: 160-161; Golding e Modest 2013: 277), visto que no museu é possível encontrar representações da memória colectiva[29] e cultural[30] de uma nação, i.e., uma "*image of the past,* [that] *allows the group to recognize itself"* (Halbwachs 1992: 86).

O modo como pensamos o património resulta da forma como construímos a História e a identidade, individual e colectiva (Amaro 2015a: 35). E as identidades[31] são, também, construídas a partir dos objectos materiais, das mitologias, das memórias e das tradições evocadas no presente (Ashworth e Graham 2005: 4; Watson 2007: 160-161).

Não é possível falar de uma única identidade, mas sim de múltiplas, por múltiplas serem as memórias que habitam os objectos e as diferentes comunidades (Lang 2007); ou seja, são polissémicas, complexas e dependentes de diversos factores. As identidades são fluidas, complexas e emocionais, estão relacionadas com as percepções dos outros e com os contextos contemporâneos (Ashworth e Graham 2005: 4).

[29] A memória colectiva materializa-se de muitas formas, através de textos, imagens e rituais específicos que cada sociedade em cada época cultiva como forma de estabilizar e transmitir uma imagem de si própria (Assmann e Czaplicka 1995: 132).

[30] "*Cultural memory works by reconstructing, that is, it always relates its knowledge to an actual and contemporary situation.*" (Assmann e Czaplicka 1995: 130). Do mesmo modo Misztal refere que a memória cultural "*includes a representation of the past embodied in various cultural practices, especially in commemorative symbolism*". (Misztal 2007: 382)

[31] A questão das identidades representadas no espaço do museu continua a ser um tema de reflexão, espoletado por novas dinâmicas sociais, pelo surgimento de novos museus e/ou pela reformulação de discurso expositivo de algumas exposições permanentes (Carvalho 2015: 243).

A identidade − constantemente construída e negociada (Peralta 2007a), fruto de processos voluntários e involuntários − é um processo a partir do qual podem emergir sentidos de pertença, derivados da percepção da diferença e da semelhança entre o "nós" e o "outro", o "eu" e o "outro" (Araújo 2015: 54). Ao verem o "outro", entendem-se a si, pois revêem-se no "outro": "*Each age and society re-creates its 'Others'. Far from a static thing then, identity of self or of 'other' is a much worked-over historical, social, intellectual, and political process that takes place as a contest involving individuals and institutions in all societies"* (Said (1978) 2007: 332). Sem "*the others there is no self, there is no self-recognition"* (Hall *apud* Chen 2010: 68). Se o que somos é construído – como resultado das interacções que temos com os outros (Lima 2018: 34) −, então a compreensão e a construção de nós mesmos é, necessariamente, baseada nas nossas comparações com os outros. Entendemos e definimos quem somos ao compreender quem não somos (DiAngelo 2018: 11).

O passado é essencial para o nosso sentido de identidade e para a segurança do "eu fui", i.e., é um elemento necessário para a segurança do "eu sou" (Pinto 2012: 30). Mas cada era produz alguma distorção do conhecimento do outro (Said (1978) 2007: xv). A história sempre fabricou "outros" (Bond e Gilliam 1994: 5), e tanto orquestrou a presença como a ausência dos "outros" (*Ibidem*: 14). Como refere Alun Munslow, "*the idea of otherness, or difference in any historical period - tropes lie at the core of every society's and every historian's historical imagination*" (Munslow 2007: 139).

Assim, o que necessita ser questionado é o modo de representação da alteridade (Bhabha 1994: 83). Todavia, "[n]*o passado não há primeira pessoa, o eu não pode ter estado lá, e o suposto nós colectivo é uma mistificação anacrónica e absurda. No passado, todos são outros, e esta alteridade é essencial"* (Araújo 2015: 57). Neste sentido, os museus são lugares onde o "outro" está sempre presente (Martinon 2006: 65; Procter 2020: 10). Há sempre um "outro" no cerne da fantasia que procura manter o passado visível (Araújo 2015: 54-55). E cada museu é uma forma de um "outro", de um "outro" tempo.

São as histórias construídas e contadas acerca de "nós" e dos "outros" que definem quem somos para os próprios e para os outros. São histórias porque têm muito de ilusório, de inventado e de reconstruído (Lima 2018: 19). Cada museu tem necessidade

de um "outro" e os objectos representam a presença do "outro", do qual ele é interlocutor e que continuamente converte o eu no "outro" e o "outro" no "eu" (Araújo 2015: 54).

Neste âmbito, importa questionar qual o papel da memória nos museus? Qual o papel dos museus relativamente às memórias que evocam e silenciam?

Património

O património,[32] material e imaterial, é expressão de uma "comunidade imaginada" (Anderson, 2006: 37-65), que fala do ser humano e da sua história, do seu carácter simbólico e irreal (Lourenço 2013: 54), e que reforça uma inscrição num tempo e num lugar, estabelecendo elos identitários.

O património é memória cultural construída no presente (Bal et al. *apud* Desilev 2012: 261) em constante negociação com o passado, que molda simultaneamente o futuro, conferindo aos membros de uma comunidade uma identidade. O património, material e imaterial, transporta consigo o passado para o presente, incorporando muitas vezes símbolos de poder, ideais e comportamentos; mas, é, também, portador de valores ideológicos e simbólicos.

São as representações e significados atribuídos ao património que explicam, em parte, a selecção de determinados objectos, tradições ou memórias em detrimento de outros:

> "Só é património o que suscite o interesse de alguém, preferencialmente de quem, por alguma forma, esteja inserido na comunidade institucionalmente melhor posicionada para o poder proteger, usufruir e desenvolver. É essa a forma mais direta para se entender porque é (…) um problema de matriz política." (Ribeiro e Rossa 2015: 15)

O património, segundo Oliveira Martins, é um *"«conjunto de recursos herdados do passado», testemunho e expressão de valores, crenças, saberes e tradições em contínua*

[32] As sociedades contemporâneas alargaram de tal forma o conceito de património (Desvallées e Mairesse 2013: 73-77) que este refere-se, muitas vezes, a formas de expressão, de identidade, de memórias colectivas e sociais, centradas na continuidade e entendidas como um fenómeno cultural. Os significados são produzidos e selecionados reforçando determinadas ideias, regras, normas e convenções. Intrínseco à vida do património é o estabelecimento de diversas relações, leituras e releituras, que dependem do ponto de vista e do contexto social, económico, cultural, político e temporal onde são feitas.

evolução e mudança" (Oliveira Martins 2020: 7); que − como fenómeno polissémico e complexo, influenciado por factores políticos, sociais, financeiros e emocionais − não pode ser entendido apenas por uma única visão (Amaro 2015a: 22). Qualquer património, nas suas diferentes acepções é o resultado de uma selecção que, ao longo do tempo, e segundo critérios muito variados, carrega em si elementos de conciliação e fricção, a partir dos quais podem ser desenvolvidas novas formas de cooperação e de construção de conhecimento.

Todo e qualquer processo patrimonial resulta de uma reinterpretação que se realiza a partir do presente, e o tempo presente influência o modo de entender o passado (Amaro 2015a: 57). E, o mundo dos museus, a história e os objectos neles contidos envolvem *"contacts, collisions, and complementarity not only between people and objects but also between modes of display, organization, and education."* (Levitt 2015: 136):

> "All interpretation is necessarily historically situated. Our own position in history, our own culture, affects meaning. (...) Perception (what we see), memory (what we choose to remember) and logical thinking (the sense we choose to attribute to things) differ culturally because they are cultural constructs." (Ogby *apud* Hooper-Greenhill 2012: 525)

Neste sentido, os objectos que se encontram nos museus não são "matéria inerte". Os objectos expostos redimensionam e recriam acontecimentos, personagens e objectos do passado histórico. Como refere Sharon Macdonald*, "displays are never, and have never been, just representations of uncontestable facts. They always involve the culturally, socially and politically saturated business of negotiation and value-judgment; and they always have cultural, social and political implications."* (Macdonald 2007: 176). E, como refere Francisco Bethencourt é *"nesta área que as ruturas da descolonização podem ser discutidas e os processos de reconstituição das continuidades pós-coloniais podem apresentar maiores surpresas*" (Bethencourt 2015: 140).

Parto do pressuposto que os museus e os objectos neles contidos podem desencadear diálogos ao constituírem-se como "zonas de contacto"[33] (Clifford 1997; Witcomb 2003).

[33] Clifford (1997), toma emprestado o termo de Mary Louise Pratt (1992), reformula o museu como um espaço onde diferentes culturas e comunidades se cruzam, interagem e são mutuamente influenciadas pelo encontro. Como observa Witcomb, Clifford reconhece que o próprio museu é uma comunidade com suas próprias convenções e valores culturais (2003), que mudam continuamente em resposta a seus

O museu quando visto na perspectiva de "zona de contacto" é entendido como integrante de um continuum de relações desiguais de poder, de uma "*ongoing historical, political, moral relationship – a powercharged set of exchanges, of push and pull*" (Clifford 1997: 192).

Os objectos e as colecções revestem-se de múltiplas potencialidades, aos quais acresce o desafio de os reinterpretar à luz de novos paradigmas da contemporaneidade:

> "…we need to either complete or complement the collection in a way that makes our material, the stories we can talk about. It has to be more linked to the present. (…) you can talk about colonialism today and in the near past through collections that we have, you can talk about rights issues, you can talk about bigger universal things such as life or death and faith, you can have very general themes that you link to here and know and still have historical collections…" (Lagerkvist *apud* Carvalho 2015: 63)

As tensões e as dificuldades estão latentes em todo o processo, pois os museus são desafiados a reflectir simultaneamente sobre o presente, sobre a continuidade e a mudança, e a continuarem como guardiões de vestígios de práticas artísticas e culturais do passado (Carvalho 2015: 61). Mas, como Françoise Choay afirma, "[r]*omper com o passado não significa nem abolir a sua memória, nem destruir os seus monumentos, mas conservar uns e outros num movimento dialéctico*", entre "*o seu significado histórico original"* e um "*novo estrato semântico*" (Choay 2008: 117). E, as colecções podem ser matéria-prima impulsionadora de diálogo, de diferentes perspectivas, de troca de ideias e olhares críticos sobre o mundo.

1.3. Museus e pós-colonialismo

Na Europa pós-colonial, e em particular nos últimos anos, os museus, das mais diversas áreas disciplinares e tipologias, têm vindo a abordar o colonialismo,[34] o pós-colonialismo

próprios contextos em mudança (Mason 2006: 25). Para Clifford, o termo torna-se um meio de abrir os significados dos encontros museológicos coloniais e pós-coloniais de ambos os lados, de modo que as implicações positivas e negativas possam ser exploradas, apontando como as experiências coloniais têm repercussões no presente. (Witcomb 2007: 142).

[34] Não obstante, segundo Francisco Bethencourt, a noção de colonialismo, tal como ainda hoje a concebemos, tenha emergido só no século XIX – reflectindo o domínio de outros povos − a primeira referência aos adjectivos anticolonial e anticolonialista data já do século XVIII em Inglaterra. Pode traçar-se a origem do termo colónia à sua raiz latina *colonus* de *colere* (cultivar) que nos séculos XVI e XVII

e a descolonização – i.e., temas de natureza política, social e económica− de diferentes formas, dando origem a propostas diferenciadas, atendendo à sua história, missão, colecções, foco geográfico e públicos. Esta tendência surge à luz de uma preocupação do sector museológico de descolonizar o museu e a sua prática, tradutora de um movimento mais amplo de redefinição do seu papel na sua dimensão social e de promoção da cidadania (Carvalho 2015: 33).

Diversos investigadores têm procurado mapear os efeitos constitutivos da história das relações coloniais nas coleções e nas instituições museais evidenciando alguns dos problemas, conceptuais, políticos e estratégicos que têm vindo a ser enfrentados na pós-colonialidade (Appadurai 1986; Kopytoff 1986; Simpson 2009; Thomas 2009; Carvalho 2015; Janes e Sandell 2007, 2012, 2019; Mathur 2012: 514; Vlachou 2019f, 2022). Porém, há ainda um longo caminho a percorrer no âmbito dos processos contínuos de descolonização das suas práticas e de transformação em instituições verdadeiramente pós-coloniais (Iervolino 2013:121).

A Europa pós-colonial é um espaço que permanece habitado por processos históricos herdeiros do colonialismo de desigualdade, imposição, domínio de um poder estrangeiro sobre outros povos (Kennedy 2016: 1), i.e., por um processo tumultuoso que provocou uma profunda transformação social. Neste sentido, uma das palavras de ordem é descolonizar. Descolonizar engloba muitos aspectos de diferentes níveis e complexidades, nomeadamente reflectir sobre o passado e o presente, colectivo e individual; sobre comportamentos, formas de consumo, formas de estar, de pensar e de agir.

O termo descolonização corresponde a conjunto complexo de ideias, normalmente associado a um processo de convulsões políticas, violentas e contestadas, que pôs fim aos impérios coloniais europeus e levou ao estabelecimento de novos Estados em África e na Ásia (Kennedy 2016: 2, 5-8). O dicionário *Oxford English Dictionar*y define

designava território dominado e administrado por um poder estrangeiro (Bethencourt 2015: 124). No século XVIII começa a adquirir outros contornos com o debate em torno das conquistas europeias, mas será no final do século XVIII, principalmente nos séculos XIX e XX, que surgem outras derivações como colonial, colonizar e colonização (*Ibidem*).

descolonização como a "*withdrawal from its former colonies of a colonial power; the acquisition of political or economic independence by such colonies*".

Pós-colonialismo[35] é, simultaneamente, um conceito e uma práxis. É uma proposta teórica que visa uma revisão crítica do colonialismo, que convoca uma multiplicidade de experiências, articula domínios da memória, da história, da política e da identidade (Pereira 2011: 14-15), e que cruza geografias, culturas, questões económicas, sociais, de género, de representatividade, demográficas, tecnológicas, entre outras. O termo pós-colonial, segundo o dicionário da Porto Editora, é definido como "*posterior ao período colonial; posterior ao colonialismo; relativo ao período que sucedeu ao fim do regime colonial*".

No entanto, embora o discurso pós-colonial esteja intimamente ligado ao passado colonial, ele transcende-o (Bond e Gilliam 1994: 3). Neste sentido, o termo pós-colonial revela uma temporalidade situada entre o fim formal dos impérios coloniais e um período indeterminado onde se evidenciam as dificuldades e a incapacidade em ultrapassar[36] as construções imperiais (Pereira 2011: 381-382).

A tradição do pensamento associado ao pós-colonialismo e à descolonialidade[37] é antiga e diversa (Bhambra 2014: 117), tendo surgido como um movimento em torno das ideias de Edward Said, Homi K. Bhabha e Gayatri Chakravorty Spivak, e em movimentos

[35] O campo de investigação dos estudos pós-coloniais "*legitimado nas universidades australianas, americanas e britânicas tem na sua base a tentativa de desconstrução dos discursos e memória histórica do colonialismo, narrada pelo colonizador, contrapondo outras versões dessa narrativa, outras temporalidades, outras subjectividades, que à luz de um discurso dominante, foram aparentemente elididas ou remetidas ao silêncio.*" (Pereira 2011: 383); e que no âmbito do seu questionamento procuram reflectir em torno da "narrativa europeia" e da sua hegemonia, abrindo-se espaço "*para que outros questionamentos e outras narrativas pudessem ser lançados a partir de várias geografias.*" (Ribeiro e Rossa 2015: 18).

[36] A ascensão dos estudos pós-coloniais, que ganharam destaque após a Guerra Fria e a globalização económica da década 90 do séc. XX, pode ser vista como uma tentativa de desafiar a predominância epistemológica do pensamento ocidental; como resposta à dificuldade dos países europeus em lidar com todas as dimensões das memórias do seu passado colonial (Kennedy 2016: 96, 98).

[37] Segundo Bhambra, o conceito *Decoloniality* surge, por oposição a Pós-colonialismo, a partir do trabalho de investigadores diaspórios da América do Sul que, em grande parte, remetem para essa realidade e para os interlocutores imperiais desse contexto, principalmente a Europa, reflectindo sobre um período alargado das incursões europeias nas Américas a partir do século XV (Bhambra 2019: 118).

políticos que apelavam à descolonização,[38] remetendo as suas críticas e reflexões para os interlocutores imperiais, principalmente na Europa, mas também na América do Norte (Bhambra 2019: 118). É um corpo de pensamento diverso, por vezes até contraditório (Young 2003: 6; Ribeiro 2016: 104), que se tem preocupado em contestar e alterar as formas dominantes de pensamento pelas quais as relações entre povos têm vindo a ser pensadas (Young 2003: 2-4) e que emergem da divisão geopolítica Leste/Oeste e Norte/Sul (Bhabha 1994: 245). O pós-colonialismo faz parte de uma política e filosofia de activismo contestatária das disparidades e das heranças coloniais (Young 2003: 4) - "*is about a changing world*" (Idem: 7) -, procurando intervir e construir formas alternativas de conhecimento nas estruturas de poder (Young 2003: 7), que, entre outras, quer dar visibilidade a domínios da experiência e do discurso até aí silenciados e omitidos (Ribeiro e Ribeiro 2016: 8).

Segundo alguns autores o pós-colonial continua a "actuar" dentro dos limites da história colonial, alertando que a referência ao "pós-colonialismo" acarreta de algum modo a exaltação do colonialismo, visto que "[o]*ne might, by attacking, reify the power one opposes*" (Chen 2010: 2; Henriques 2016: 141; Reilly 2018: 25). Segundo Isabel Castro Henriques, o pós-colonialismo é sintomático da hegemonia do colonialismo, afirmando que o facto de se insistir em pôr em evidência o pós-colonialismo "*serve sobretudo para exaltar a importância cruel do colonialismo*" (Henriques 2016: 141-142).

A acepção de uma pós-colonialidade pressupõe a persistência de um conjunto de estruturas herdadas do sistema colonial, sobre o qual assentaram as ideologias e as práticas coloniais. Dane Kennedy chama a atenção para a importância de reconhecer e analisar as continuidades entre o passado colonial e o presente pós-colonial (Kennedy 2016: 92-93), pois de alguma forma os valores e atitudes do passado subsistem sob novas formas, e continuam a alicerçar a identidade dos museus (Hooper-Greenhill 2007: 368).

Não obstante a formação política do colonialismo ter chegado oficialmente ao fim, a sua lógica continua ainda a informar estruturas e práticas, de um modo subtil e

[38] "[A] *descolonização não foi apenas um movimento a Sul e que atingiu os países descolonizados. Foi também um movimento que atingiu e atinge radicalmente o continente colonizador que foi a Europa e que precisa de ser descolonizado*" (Ribeiro e Ribeiro 2016: 6).

profundamente enraizado, durante o século XXI (Forni, Crooks e Fontaine 2019: 192). Aliás, os recentes debates[39] em torno da descolonização e do colonialismo são evidência desses processos traumáticos (Kennedy 2016: 98). Debates, esses, que tem vindo a questionar, nomeadamente, o discurso estabelecido entre os objectos acumulados e o "outro" distante, abrindo novos terrenos de contestação, nomeadamente: "Quem fala por quem?"; a repatriação de colecções (Coombes 2012 :269; Simpson 2007: 158 Carvalho 2015: 53-54; Sarr-Savoy 2018; Giannini 2019: 104); a forma como os objectos são compreendidos (Edwards, Gosden e Phillips 2006: 16). Questões que têm gerado diferentes respostas.

No mesmo âmbito, o debate em torno das estátuas públicas e da sua remoção é sintomático de um desafio mais abrangente que o "simples" questionar das visões sociais e culturais subjacentes à sua colocação; não se limita a questionar quem está representado (Procter 2020: 217-218), mas sobretudo sobre quem não está.

Ao longo do século XX e do século XXI, o colonialismo, o pós-colonialismo e a descolonização foram, e são, questões problemáticas, pontuadas por aproximações, afastamentos e reaproximações, com implicações na forma como os museus se articulam com a contemporaneidade.

Os museus são produtos da sociedade que os sustenta, e em muitos deles os seus antecedentes estão associados à história do colonialismo (Carvalho 2015: 50), e a um substrato ideológico profundamente enraizado na história, no pensamento e na cultura europeia (Pereira 2011: 17), com raízes na "Era dos Descobrimentos" (Janes e Conaty 2005: 1). Uma "Era", que transcende a Europa e lhe deu sentido e posição mundial durante cinco séculos; uma história projectada noutros territórios, noutras línguas, noutras culturas; que transformou e gerou outras identidades e patrimónios que, simultaneamente, a "representam" noutras paragens, a interrogam e dela se emancipam (Ribeiro 2016: 16).

[39] Nomeio alguns:"Everything Passes Except the Past" (2020); "Seeing the "Other"? - Theories & Histories of (Post-)Colonial Visual Cultures" (2021); "Racism, Unrest, and the Role of the Museum Field" (2020); "Dealing with the discomfort of a multicoloured world" (2020) "Rethinking museum practices: decolonizing collections" (2021); "ReMapping Memories Lisboa – Hamburg: Lugares de Memória (Pós)Coloniais" (2022); "Racismo na Praça Pública – O papel dos museus em conversas difíceis, mas necessárias" (2023); "Acertando contas com o racismo - A memória social do tráfico de escravos" (2023).

Apesar de nem todos os museus terem sido criados durante o colonialismo (Dias *apud* Carvalho 2015: 51) é possível concluir que todos eles são de alguma forma herdeiros da cultura do colonialismo e das diferentes práticas que daí advieram. É neste âmbito que há um grande desafio colectivo, i.e., descolonizar a construção do conhecimento, decorrente, entre outras dimensões, da necessidade de descrever, representar, organizar e categorizar (Young 2003: 141; Chen 2010: 69, 112; Carvalho 2015: 48; Pereira 2011: 383; Forni, Crooks e Fontaine 2019: 191-192).

No século XIX, as instituições de preservação do património histórico e artístico proliferaram um pouco por todo o mundo, tendo como principal pólo irradiador os países colonizadores. Foi neste âmbito que *"*[o] *colonialismo teve um papel significativo tanto na definição das coleções nos museus como na formatação de públicos que potencialmente podiam usufruir delas. É com esse legado colonial que os museus têm de lidar hoje."* (Simpson *apud* Ribeiro 2016: 103).

Será que é possível isolar completamente a acção dos museus de uma Europa colonial? Será que os museus não são ainda marcados pelas relações de poder herdeiras de sistemas de construção do conhecimento decorrentes do período colonial? Será que os museus surgidos na pós-colonialidade não assentam nesses mesmos paradigmas?

O museu pós-colonial tem de questionar a razão pela qual algumas formas de conhecimento têm prioridade e autoridade sobre outras? Deverá perguntar-se de que forma organiza e categoriza o conhecimento? Quem determina os critérios de selecção e a qualidade das colecções? Quem decide o que é apresentado e representado? Como poderá criar espaço para outras histórias e outros quadros de referência?

Neste sentido, Moira Simpson afirma:

> "(…) apesar da história do colonialismo em que os museus estão inextricavelmente enredados, os museus estão atualmente a atravessar uma mudança radical na forma como funcionam e nas suas relações com as culturas representadas nas coleções (…). Há um reconhecimento entre os profissionais dos museus pelo mundo fora de que os museus não têm suprido as necessidades das comunidades diversas e que devem operar profundas mudanças nas suas filosofias e atividades, se querem passar a fazê-lo" (Simpson *apud* Ribeiro 2016: 101).

"*Os museus ou são pós-coloniais ou não são nada.*" (Ribeiro 2016: 95). Como anteriormente mencionado, os museus são instituições sociais complexas que ocupam um lugar importante na mediação entre passado, presente e futuro; são espaços culturais facilitadores da criação de novos sentidos e de redefinições da realidade, i.e., de novos significados. É nessa condição que se revelam como instituições essenciais na conservação e produção de identidades e memórias sociais. Não se trata apenas da forma como os objectos chegaram à colecção do museu, mas também do modo como são expostos, como são descritos e como são narrados (Procter 2020: 12).

Uma perspectiva pós-colonial aplicada aos museus, implica que estes possam ser activistas políticos (Young 2003: 115), onde a construção do museu transformador é um imperativo, simultaneamente, político e ético (Ribeiro e Ribeiro 2016: 7), tradutor de um apelo para a acção (call to action) de âmbito filosófico, moral, social, cultural, económico, ambiental e activista. A descolonização, no contexto dos museus, envolve necessariamente uma metamorfose das formas como o conhecimento é produzido, disseminado e exibido (Forni, Crooks e Fontaine 2019: 193).

O tempo presente[40] exige que os museus reflictam sobre as práticas curatoriais e interpretativas, e questionem algumas "verdades" tidas por certas e seguras, nomeadamente os métodos e discursos expositivos adoptados, as políticas expositivas seguidas e os programas culturais e educativos.

Abordar a marca colonial, nas suas continuidades e descontinuidades, é fazer perguntas sobre quem molda o significado do que pensamos, conversamos, escrevemos, implementamos e consumimos. Pensar os museus à luz do pós-colonialismo, da descolonização, requer uma perspectiva abrangente sobre a forma como lidam com os objectos das suas colecções enquanto testemunhos do passado colonial. Reavaliação que acarreta reflectir sobre a construção de conhecimento, nomeadamente, acerca da definição de "Oriente" e de "Orientalismo", justificada pela análise crítica ao discurso do MO. Afinal de que falamos quando falamos de "Oriente"?

[40] "*The force of colonial and postcolonial discourse as a theoretical and cultural intervention in our contemporary moment represents the urgent need to contest singularities of difference and to articulate diverse 'subjects' of differentiation.*" (Bhabha 1994: 105)

Orientalismo: Oriente-Ocidente

O "Orientalismo"[41] surge como um território difuso a partir da qual emerge todo um corpo teórico considerável − e no qual a obra de Edward Said *Orientalism* (1978) é encarada como um ponto de viragem na problematização de uma epistemologia eurocêntrica − acerca do continente asiático, e também africano.

Mas, antes de reflectir sobre o conceito "Orientalismo",[42] irei brevemente abordar o conceito de Ocidente e Oriente, Este e Oeste.

O mito Ocidente-Oriente "*suggests that the globe is divided into fundamental and ultimately comparable groupings of humanity*" (Lewis e Wigen 1997: 48). Neste sentido, é oportuno recordar que Oriente e Ocidente,[43] são termos sensivelmente equivalentes a Este e Oeste, são pontos cardeais, ou seja, termos essencialmente relativos (Lewis e Wigen 1997: 48; Thomaz 2004: 57). A dicotomia Oriente-Ocidente é uma concepção baseada na distinção geográfica de fronteiras flexíveis (Lewis e Wigen 1997: 72), que traduz um propósito de compreensão, controlo, manipulação e incorporação, sob diferentes formas − políticas, culturais, intelectuais, coloniais, linguísticas, anatómicas e morais - através de cânones de gosto, textos e valores (Said (1978) 2007: 12).

"Ocidente" e "Oriente" são termos descritivos demasiado imprecisos e redutores de uma complexidade que abarca realidades tão diversas e descontínuas, dificilmente analíticas e operatórias (Perez 2006: 17). "*Há «Ocidentes» e há «Orientes», (…) de maneira que contrapor Ocidente a Oriente como duas realidades concretas, duas civilizações com conteúdos definidos, revela-se perfeitamente erróneo e mais serve para confundir do que para esclarecer as coisas.*" (Thomaz 2004: 73). O termo Oriente tem uma história extraordinariamente complicada; mas, as suas concepções

[41] Reporto ao sentido atribuído por Edward Said no seu ensaio clássico "Orientalism" (1978) (2007).

[42] O texto de Said, publicado em 1978, só foi publicado em Portugal (português) em 2004. À data da sua publicação (1978) o texto gerou uma enorme polémica em dois vectores: político e conceptual (Perez 2006: 21). Mas apesar das críticas de que foi alvo o impacto da obra de Said nas ciências humanas foi enorme. (Lewis e Wigen 1997: 47). A crítica de Said lançou as bases para uma investigação sobre a cultura colonial com ampla repercussão nas ciências humanas.

[43] Regra geral definimos o Ocidente em torno do Mediterrâneo, de raízes greco-latinas, judeo-cristãs e islâmicas; e, o Oriente, geograficamente mais alargado, com início na Mesopotâmia, passando pelas civilizações do vale do Indus, das dravídicas do Sul da Índia, até ao berço da China nos espaços do Huanghe, o Rio Amarelo (Deus Ramos 2004: 5).

metageográficas estão enraizadas na tradição intelectual europeia (Lewis e Wigen 1997: 55, 72).

Segundo Wang Hui, a divisão Ocidente - Oriente continua a ser frequente nos meios de comunicação social, na literatura popular e no discurso académico (Hui 2011: 12). A fantasia "*of the Orient [is] (...) still shockingly influential (…) we in the West see the East through distorted eyes, through an Orientalized filter of what I call "Asian Mystique"*[44] (Prasso 2005: xi). Este olhar sobre o Oriente, como Edward Said demonstrou, foi em larga medida uma criação da Europa. Mas, "o que é o Oriente?" e como o definimos (Thomaz 2004: 59)?

Historicamente a ideia de "Oriente" não é asiática, mas europeia, é um princípio mítico que se desfaz quando analisado objectivamente como uma realidade histórica (Hui 2011: 12-14). E, ao examinar a noção que temos do Oriente, da "Ásia", devemos, também, reexaminar a noção de Ocidente, da Europa, e como a definimos (Hui 2011: 58). Ao rever e repensar os legados históricos, revela-se essencial reconsiderar a tradição política, valores, instituições, rituais e relações económicas (Hui 2011: 22, 59). O Oriente, real e imaginado, correspondeu a um lugar privilegiado de construção de identidade. No caso de Portugal (como para outros domínios europeus), o Oriente, produzido e reproduzido, constituiu desde sempre uma forma de alteridade (Perez 2006: 18, 35).

Mas, como já referido não existe tal entidade - "o Oriente" – o que existe é "*um conjunto complexo de representações nos domínios das artes, da filosofia, da religião (…) de um mundo distante, pleno de exotismo e de fantasia, de paisagens fabulosas, lugar de meditação, de sonho e de evasão*" (Perez 2006: 35). É neste contexto que importa reflectir sobre o Orientalismo e as possíveis formas como ainda se manifesta, ou não, no presente.

"*Orientalism is a cultural and a political fact*." (Said (1978) 2007: 13) O Orientalismo segundo Edward Said é, no essencial, uma criação do Ocidente, ou seja, uma invenção

[44] "*The stereotypes and perceptions held in Western culture as a result of all this imaginary, commerce, interaction, and history make up the Asian Mystique. (...) Without awareness we risk continued vulnerability to the dangers of seeing through its distorted prims. We miscalculate, we underestimate, we misjudge, we stereotype, we foster subconscious racism, and we misunderstand*." (Prasso 2005: 395-396)

da Europa, como um lugar de fantasia, uma construção imaginária derivada do passado histórico de diferentes povos europeus, entre os quais sobressaem os ingleses, os franceses, os russos e, naturalmente, os portugueses e holandeses (Said (1978) 2007: 58).

O Orientalismo[45] constituiu-se como um discurso de aparato para os europeus, um discurso de impacto político no interior da sociedade europeia (Hespanha 1999: 21), com o qual o pensamento europeu moderno sempre esteve ligado (Hu 2011: 19). Como George C. Bond e Angela Gilliam referem, constitui-se como "*[a] world of meaning … constructed through images, or icons, that are the products of particular historical circumstances*." (Bond e Gilliam 1994: 17).

Será que existem limites temporais e espaciais para a definição do que é um discurso − literário, histórico, antropológico, etnográfico, artístico − orientalista? (Perez 2006: 23) Será possível falar de um orientalismo português? "*Se pensarmos numa escola vocacionada para os estudos orientais, a resposta é necessariamente negativa, principalmente se tomarmos como termo de comparação outros países europeus*" (Perez 2006: 24). Não obstante exista um vasto corpo de textos portugueses sobre o Oriente de diferentes áreas disciplinares este não reflecte uma atitude teórica coerente. No entanto "[u]*m factor liga, todavia, esses trabalhos: a sua relativa circunscrição aos lugares da presença portuguesa e aos efeitos dessa presença*" (Perez 2006: 25).

Neste sentido, é adequado reflectir sobre a forma como os Descobrimentos,[46] e em particular a presença portuguesa na Ásia, ainda se constituem como um momento definidor[47] da história e da cultura portuguesa, que perpetua *"the idea of past greatness*

[45] Segundo Homi K. Bhabha, o orientalismo é "*a topic of learning, discovery, practice; [and] on the other, it is the site of dreams, images, fantasies, myths, obsessions, and requirements. It is a static system of 'synchronic essentialism', a knowledge of 'signifiers of stability'*" (Bhabha 1994: 102).

[46] Não é de hoje que se repensa o que foram os "Descobrimentos", termo em si problemático, entendidos como a expressão material de uma *Idade de Ouro* testemunho da grandeza da nação, e do império colonial (Pereira 2011: 24). O termo e período associado aos "descobrimentos" tem sido matéria de um debate aceso, do quel o afamado projecto de construir um "Museu das Descobertas" é exemplo. Uma das problemáticas associadas ao termo relaciona-se com a noção, de uma visão eurocêntrica mais global da história do mundo, em que todos os outros actores são reduzidos a um papel passivo ou secundário (Sobral 2012: 46).

[47] Os contactos estabelecidos entre Portugal e a Ásia - os Descobrimentos, os planos da Índia, entre outros - são acontecimentos históricos que continuam a exercer um certo fascínio e que ainda marcam, de alguma forma, a cultura, a identidade e a consciência histórica portuguesa (Sobral 2012: 93).

which the Portuguese believe is the most important accomplishment in the history of the nation and it is something that will continue to last through time as it is one of the bases of Portuguese identity." (Carvalho 2018).

É neste âmbito que proponho, no segundo capítulo, uma análise do discurso expositivo da exposição PPA do MO - que opera diferentes planos de significação e estabelece dinâmicas próprias de *intervisualidade* e *intertextualidade* – com o objectivo de aferir/analisar/reflectir sobre um imaginário de uma presença portuguesa na Ásia expressas numa ideia própria de Portugal, mediante um olhar relacional e transversal do espaço expositivo.

Muitos dos objectos que hoje podemos encontrar nos museus: mapas,[48] desenhos, gravuras, fotografias, pinturas ou colecções artísticas, antropológicas e etnográficas − através do(s) seu(s) conteúdo(s) latente(s) ou explícito(s), − são testemunha de como o "Oriente" "serviu" como um lugar imaginário de requintados refinamentos sensoriais (Classen e Howes 2006: 206).

Mas os anseios europeus pelo material e sensorial, nomeadamente "*the softness of silk, the hard luster of porcelain, the warmth of mahogany, the sweetness of sugar, the*

A representação do destino imperial português, promovida pela propaganda do Estado Novo (Catroga 1999: 267), enraizou-se num universo "mítico" mais alargado a par de um regresso simbólico à aventura marítima do Portugal dos séculos XV e XVI, amalgamando fantasia e realidade numa construção de contornos míticos e utópicos. Universo, esse, coadjuvado pela criação de uma imagética disseminada por vários suportes e linguagens − livros, ensinamentos dos professores, discursos políticos, comemorações (centenários, Comissão dos Descobrimentos, EXPO 98), monumentos, moedas e notas (antigas notas de escudos), selos, etc.. Universo sustentado num discurso de "encontro de culturas"; "mundo da lusofonia"; "descoberta do Outro"; ou "contacto inter-cultural" (Hespanha 1999: 31); de vocação colonial do povo português, da ideia de uma aptidão particular do colono português teorizado por Gilberto Freyre no "lusotropicalismo" (Pereira 2011: 21-22; Sobral 2012: 71). Como refere Hespanha, "depois da descolonização, o luso-tropicalismo contribuiu para reconstruir, num novo cenário político, a ideia de «comunidade lusófona»" (Hespanha 2019: 35). Com Gilberto Freyre o conceito de "lusotropicalismo" tornou-se, a partir dos anos 50-60, uma ideologia de suporte do colonialismo português, que se apoiava no conceito de miscigenação como elemento fulcral na constituição das sociedades tropicais, decorrentes da acção colonizadora de Portugal (Hespanha 1999: 31; Pereira 2011: 36-37)

[48] Os mapas assumem uma significação geográfica e mental, onde "[a] *fixação, através de códigos gráficos, da localização de continentes, ilhas, rios, suas configurações, dimensões e distâncias, (...), que denuncia todo um processo político militar mais vasto de conquista e exploração que desemboca, no século XIX, na implantação de sistemas coloniais por parte das potências europeias nos restantes territórios continentais (África, Ásia, Oceânia e América).*" (Pereira 2011: 65).

stimulation of coffee, tea, and chocolate" (Edwards, Gosden e Phillips 2006: 18) não tiveram apenas custos económicos, tiveram também custos sociais.

Em muitos casos acarretaram a imposição de formas extremas de invasão e privação a outras pessoas (Edwards, Gosden e Phillips 2006: 18); foram "encontros" marcados por um confronto com as comunidades locais do qual adveio pilhagem, guerra, escravatura, rebelião ou, em casos mais extremos, genocídio (Pereira 2011: 395). Mas foi, também, um processo marcado pela troca, pela negociação, por reciprocidades, por cruzamentos e incorporação de códigos socio-culturais (Pereira 2011: 383).

No caso português, que imagens e significados associamos ao Oriente e à presença portuguesa na Ásia? Que tipos de objectos relacionamos com a presença portuguesa na Ásia? No caso particular do MO que história é narrada sobre a relação de Portugal com a Ásia? Que Oriente é narrado? Que história ou histórias são contadas sobre a presença portuguesa na Ásia? Será que faz sentido um "Museu do Oriente"?

1.4. Activismo nos museus

O museu pós-colonial é um lugar onde há espaço para "unsafe ideas"[49] (Gurian 1995: 33; Cameron 2007: 333; Casey 2007: 296), para conversas e reflexões difíceis e, por vezes, desconfortáveis (Murawski 2021). Um lugar que fomenta o diálogo aberto e verdadeiro com todos os membros de diferentes comunidades, que compartilha poder e autoridade (ICCROM 2019). E, como instituições (do presente), que na maioria dos casos se debruçam sobre o passado, deveriam procurar compreender as consequências do passado nas práticas contemporâneas (Janes e Sandell 2019: xxvii).

Há uma década, a ideia que os museus se poderiam envolver em práticas activistas era vista pelos *stakeholders* internos e externos como algo impróprio (Janes e Sandell 2019: xxvii). A ideia ainda hoje permanece controversa; no entanto, há sinais de mudança na forma como se pensa o papel e a responsabilidade dos museus na contemporaneidade (Janes e Sandell 2019: xxvii, 8).

[49] "*You do have to challenge or surprise people. You must push them beyond the comfortable or the familiar. You have to keep on reminding them that their kind of person, or their experience of life, is not the only one*." (Casey 2007: 298)

O termo "activismo" é um termo que entrou definitivamente no quotidiano. Conceito *buzzword* da actualidade, repetido em múltiplos contextos, que se repercute numa polissemia de retóricas, contextos, significados e apropriações diversas (Sandell e Dodd *apud* Lynch 2019: 116). Ser activista pode significar coisas diferentes para pessoas diferentes. Mas, regra geral, é entendido como "*the critical questioning and re-imagining*" (Janes e Sandell 2019: 6) "*understood as a form of action undertaken to challenge the status quo*" (Hollows 2019: 86), e amplamente definido como "[the] *intentional and public provocation of behaviours and ways of thinking about social or political change*" (Conley 2019: 359). Segundo o dicionário *Oxford English Dictionary* "Activism", é "*participation or engagement in a particular sphere of activity; (…) to bring about political or social change*", e segundo o dicionário da Porto Editora "activismo" é uma doutrina que privilegia a acção como meio de conhecimento, é uma atitude de quem participa activamente na vida política e social.

Muitos activistas têm mostrado ao longos dos anos que não há apenas um tipo de activismo, mas sim muitos e de natureza diferenciada. Por vezes associado a ações vigorosas, até mesmo violentas, o activismo tem como objectivo trazer mudanças positivas para a sociedade (Vlachou 2019: 49-50). De uma forma simples, diria que é um modo de pensar, de estar e de agir que procura transformar pessoas e instituições. "*Its's a spirit of wanting to influence good change in other people and organisations.*" (Goskar *apud* Heal 2019: 209)

No contexto dos museus o activismo relaciona-se com a compreensão do seu propósito (Heal 2019: 50) e com o modo como os profissionais de museus "*are thinking about their roles, purposes and responsibilities*" (Vlachou 2019f: 47).

Mas, como definir activismo no espaço museal? De que formas se pode manifestar? O que pode significar na prática? Apesar de termos cada vez mais museus comprometidos com acções de transformação social, com práticas activistas, dado não existirem roteiros (Janes e Sandell 2019: 137), Bernadette Lynch alerta que permanece pouco claro como se traduz na prática (Lynch 2019: 116). E, como alerta Richard Sandell são, também, necessários estudos sobre o impacto das actividades do museu e os seus efeitos na sociedade (Sandell 2012: 569).

O activismo não pertence a "outras" pessoas[50] (Hollows 2019:86). E à medida que os museus escolhem "*a more active role as agents of change and social justice, some new concerns are being voiced among museum professionals: when, how and in relation to which issues should museums get involved?*" (Vlachou 2019f: 47).

No contexto dos museus, as formas de prática activista podem manifestar-se numa multiplicidade de práticas, abrangendo uma série de questões, numa ampla gama de desafios sociais, ambientais e políticos em diferentes contextos geopolíticos (Heal 2019: 208; Janes e Sandell 2019: xxviii). Os museus ao reflectirem sobre questões sociais contemporâneas podem desempenhar, nomeadamente, um papel na desconstrução de ideias e preconceitos, promovendo outros olhares e outras perspectivas. Neste sentido, como referem Robert R. Janes e Richard Sandell, é tempo de os museus promoverem práticas mais activistas, de se envolverem criticamente no imperativo de redefinir o museu contemporâneo como um agente de transformação da sociedade (Janes e Sandell 2019: xxviii), com o objectivo de descolonizar ideias, pessoas e instituições. Não se trata unicamente de descolonizar a linguagem das grandes narrativas europeias, mas de descolonizar as pessoas, descolonizar o descolonizador e a sua imagem (Barnor e Sayyid *apud* Ribeiro 2016b: 25). Neste sentido:

> "…many museums now position themselves as live constituents in efforts to promote change whether that be social, cultural, political, or environmental. Through (for example) their exhibitions, acquisitions, education programmes, work with communities (...) there is a (...) will to campaign persuade, improve the quality of public debate, and to produce critical-creative citizens as a result." (Kidd 2019:388)

Como referido anteriormente, o museu tem evoluído ao longo do tempo, transformando-se e reinventando-se, permanecendo "*one of society's most trusted institutions worldwide*" (Janes e Sandell 2019: 6). A esta confiança deve estar associada "*a profound choice to do something*" (Janes e Sandell 2019: 6). Mas ainda antes de o museu poder evoluir como uma instituição activista comprometida com o bem-estar individual e colectivo "*various internal challenges and habits of mind need to be addressed that continue to impede or diminish the museum as a key intellectual and civic*

[50] "*Activist museum practice (...) enables museum workers to be citizens and to assume agency, as well as responsibility for the consequences of their actions or inaction.*" (Janes e Sandell 2019: 18)

resource" (Janes e Sandell 2019: 7). As instituições são feitas de pessoas. E, para que a mudança aconteça é necessário que ela ocorra no seio dos seus profissionais.

O mundo precisa de museus activistas que identifiquem e desafiem mitos e equívocos e trabalhem com *stakeholders* internos e externos (Janes e Sandell 2019: 7, 9). É um processo dinâmico e em constante construção susceptível de originar tensões e divergências, pois, tomar uma posição sobre questões contemporâneas é desafiador e não é isento de consequências, passíveis de resultar em críticas devido à defesa ou acção sobre um determinado tema (Idem: 14).

Defendo que as instituições culturais, em geral, e os museus, em particular, podem desempenhar um papel activo na sociedade, conscientes que não podem resolver todos problemas, mas que podem contribuir para solucioná-los. No entanto, é preciso acautelar as "boas intenções", pois, como refere Ana Carvalho, a cultura não só não consegue resolver as tensões existentes, como nalguns casos pode até perpetuar desigualdades e estereótipos (Carvalho 2015: 25).

O museu activista deve questionar constantemente a sua prática e explorar outros modos de fazer e construir conhecimento. Neste sentido, o que pode ambicionar um museu activista? O museu é um mediador, uma plataforma de "fazer pensar", e nesse acto de "fazer pensar" pode promover a transformação, individual e colectiva.

De um modo geral, um pouco por todo o mundo, os museus estão a rever as suas práticas − impulsionados, nomeadamente, pelos vários episódios tradutores de tensões sociais, violência e terrorismo − tendo subjacente um projecto político de transformação social. As respostas dos museus às questões quanto à transformação social são variadas e multifacetadas, variando em termos de profundidade e longevidade, e de acordo com diferentes interpretações sobre os limites da sua intervenção social. Contudo, partilham, uma vontade de estimular outras narrativas em torno das colecções, da sua história e dos contextos culturais.

Com o intuito de ilustrar as posições anteriormente defendidas seleccionei alguns exemplos díspares de práticas museais que procuram reajustar a *praxis* sobre o espaço expositivo e o seu discurso. São práticas museológicas que, no meu entendimento, abrem espaço a novas interpretações e relações identitárias. São práticas activistas.

À partida poder-se-á questionar se essas estratégias terão transformado as hierarquias tradicionais de poder e autoridade no museu, pois os exemplos que se seguem colocam questões sobre a acção dos museus e a sua influência sobre as pessoas. Contudo, sugerem possíveis estratégias a adoptar pelos museus e contribuem para destacar questões relacionadas com histórias coloniais.

1.4.1. Alguns exemplos de práticas activistas

No âmbito da reflexão procurei conhecer intervenções e práticas em contexto expositivo que procurassem provocar reflexões, incluir novos olhares, novas leituras sobre o discurso do museu e das colecções. As iniciativas que menciono sugerem tentativas de ruptura com determinados discursos, determinadas leituras sobre o passado, quer seja através de revisão de terminologia, de intervenções artísticas nas exposições, de reinterpretação de colecções expostas, de revisão e reinterpretação de exposições, quer na inclusão de perguntas provocativas.

São projectos que preconizam um esforço − umas vezes mais bem-sucedidos que outros − de olhar o passado a partir do presente. Esforço, esse, que sugere novas leituras das colecções e do discurso expositivo.

Selecionei projectos em museus de diversos tipos (etnográficos, antropológicos, histórico-artísticos) e em diferentes países (Reino Unido e Países Baixos). Os exemplos escolhidos - "Words matter", "Labelling matters", "Community perspectives", "A nice cup of tea?" - não resultam de uma pesquisa exaustiva, muitos outros poderiam ser referidos. Todavia, destacam-se pelo modo diverso como as exposições podem potencialmente contribuir para a transformação social. São casos que, na sua maioria, tive a oportunidade de observar *in loco*, à excepção de "Words Matter" em que ouvi um dos ideólogos (Wayne Modest[51]) a falar sobre o projecto.

[51] Wayne Modest foi o orador principal no seminário promovido pela Acesso Cultura "Descolonizar os museus: isto na prática…?", que ocorreu em 2018. A intervenção de Wayne Modest está disponível em: < https://youtu.be/vru8GAM1Qjc > [25.04.2023]. Posteriormente, também, tive a oportunidade de ouvir uma outra intervenção no âmbito da "Adeste+ Summer School" na Fundação Calouste Gulbenkian, intitulada "Perpetual return or on being included: again, and again and again…", no dia 26 de Setembro 2019 (dia 4). Disponível em: < https://gulbenkian.pt/videos/adeste-summer-school-04/ > [25.04.2023]. Nesse mesmo ano, em finais de Agosto, Wayne Modest deu uma entrevista ao jornal Público "Muitos

Words matter, um projecto em aberto

Words matter[52] é uma publicação conjunta de vários museus nacionais, localizados nos Países Baixos, que procura contribuir para o debate sobre o significado e utilização de determinadas palavras, na actualidade, em contexto museológico, fornecendo ideias e propostas alternativas.

A publicação define-se como um projecto inacabado, constituindo, simultaneamente, uma base para conversas futuras e um convite à contribuição para novos desenvolvimentos. O objectivo foi estudar e informar sobre conotações políticas e sociais de certas palavras usadas pelos museus, permitindo, que estes façam escolhas informadas sobre as palavras que utilizam: "*Paying attention to words means acknowledging that the language we use affects whether a person or a group feels excluded or included, whether they feel a sense of belonging to society. This is about representation, recognition and respect.*" (Modest 2018: 17)

A publicação[53] reflecte sobre várias palavras, nomeadamente, "Discover", "Exotic", "Indo", "Oriental", "Slave", "Western", entre muitas outras. A problemática da origem das palavras não é nova[54] (Weil 2012: 591); e na comunicação dos museus, a sua escolha é chave, pois estas têm o potencial de fomentar diversos encontros (e desencontros) e leituras entre os objectos e os públicos (Ferreira 2016: 361). No lançamento da publicação[55] em 2018 Wayne Modest afirmou:

> "Indeed, it is not just words that matter: the perspectives or the position from which one writes or displays also matters. In this context, it is important to interrogate our personal and institutional relationships to categories, terminologies and meanings. To whom does language

museus europeus vêem-se como espaços cívicos, mas para eles os cidadãos são os europeus brancos". Disponível em: < https://www.publico.pt/2019/08/24/culturaipsilon/entrevista/museus-europeus-veemse-espacos-civicos-cidadaos-continuam-europeus-brancos-1883908 > [25.04.2023]

[52] Os quatro museus envolvidos no projecto foram: Tropenmuseum, Afrika Museum, Volkenkunde Museum e World Museum. Publicação disponível para consulta em: < https://www.materialculture.nl/en/publications/words-matter > [25.04.2023]

[53] Disponível em: < https://www.materialculture.nl/sites/default/files/2018-08/words_matter.pdf.pdf > [31.05.2023]

[54] "From the middle of the eighteenth century onward, more and more people had come to suspect that the ways in which we thought about things and the ways in which we spoke about them might, in fact, be deeply intertwined." (Weil 2012:591)

[55] Disponível em: < https://www.materialculture.nl/en/events/words-matter > [25.04.2023]

belong? In what ways, can language become more inclusive to those who have been marginalized or excluded within our societies and institutions?"

Neste sentido, como refere Edward Said "*no production of knowledge in the human sciences can ever ignore or disclaim its author's involvement as a human subject in his own circumstances*" (Said (1978) 2007: 18), na medida em que a mundividência de cada um determina a forma como se vê ou se tenta compreender. Ao examinar as palavras utilizadas em determinados contextos apreende-se sobre a sociedade e as implicações do seu uso (Findlen 2012: 24), dado que ao longo do tempo as mesmas receberam "*various impressions of the events for which it was used"* (Balzac *apud* Said (1978) 2007: 131). E, a mesma palavra, dependendo do tempo e local onde foi usada, pode espoletar diferentes impressões e interpretações.

Neste sentido, num museu a escolha das palavras deve ser pensada uma vez que têm a capacidade de tornar algo transiente em algo permanente, e permitem "*memories to actually pass from one person to another even when there is no direct contact between them*" (Zerubavel 2033 :7). [56] "*Language is the armory of the human mind; and at once contains trophies of its past and the weapons of its future conquests*." (Coleridge *apud* Said (1978) 2007: 136).

As palavras não exprimem apenas o que pensamos, sentimos e percebemos, revelam também a própria formação e a construção dos pensamentos, sentimentos e experiências (Weil 2012: 591). As palavras permitem partilhar valores e identidades, fazer distinções, concretizar, acrescentar; as palavras são performativas (Oliveira Martins 2009: 117). No caso dos museus as palavras escolhidas para descrever e narrar os objectos e acontecimentos podem influenciar a percepção dos públicos sobre uma determinada realidade. Neste sentido, é importante considerar "*some of the ways in which language may affect the most fundamental ways in which we think about and operate our museums*" (Weil 2012: 591). Os museus devem questionar a utilização de

[56] J. Morgan e P. Welton, segundo Cabral, referem que sempre que comunicamos há dois aspectos que se conjugam: o primeiro é a necessidade de influenciar o outro, relacionado com o que estamos a transmitir; e o segundo é a necessidade de relembrarmos a nós próprios quem somos e quem queremos ser. (Morgan e Welton *apud* Cabral 2020: 60)

determinadas palavras, a terminologia, a sua origem e o contexto. Compreender esse discurso implica a compreensão daquilo que se diz, como se diz e do local onde se diz.

No âmbito de revisão de terminologia refiro, também, o projecto "Terminology"[57] do Rijksmuseum,[58] em Amesterdão, iniciado em 2015, que no *website* refere procurar rever[59] terminologias em todos os suportes de comunicação externa e interna - exposições, publicações, *website*, audioguias e sistema de inventário digital:

> "[T]*he museum aims to use contemporary language without short-changing history in the process. Language is a living thing. Many terms that were acceptable and in common usage decades ago, are now outdated. (…) Moreover, some descriptions reflect a Eurocentric perspective, one that describes history from a purely Western standpoin*t."

Exercício, este, simultaneamente, desconstrutivo e reconstrutivo, que trabalha sob padrões contínuos de significado, é um exercício hermenêutico, que se insere numa longa discussão sobre a cultura pós-colonial.

[57] Disponível em: < https://www.rijksmuseum.nl/en/research/our-research/overarching/terminology > [25.04.2023]

[58] O Rijksmuseum é o museu nacional dos Países Baixos que se localiza na cidade de Amesterdão. Mais informação sobre o museu disponível em: < https://www.rijksmuseum.nl/en/about-us > [25.04.2023]

[59] Esta revisão revela uma vontade de utilizar uma linguagem contemporânea. Um projecto que não quer apagar a memória da história da linguagem dos títulos e das descrições antigas, mas que permitirá a gerações futuras consultar esses registos e ver como as descrições dos objectos mudaram ao longo do tempo. Sobre esta questão, não posso deixar de referir a acção levada a cabo pelo Rijksmuseum ao retirar dos títulos e das descrições de obras de arte, ligadas à presença holandesa na Ásia, todas as referências potencialmente ofensivas, de cariz colonialista, racista e/ou de intolerância, substituindo-as por termos mais neutros. Este projecto, intitulado "Adjustment of Colonial Terminology", envolveu 12 curadores do museu. Eveline Sint Nicolaas, uma das curadoras envolvidas, em entrevista à revista Hyperallergic, afirma que *"[w]e no longer want to make use of terms that reflect a Eurocentric way of looking at people or historic moments, or that are considered discriminatory because the used terms refer to race in a negative way, or contain terms that go back to colonial times. If it's unnecessary, they will no longer refer to skin color.*" Disponível em: < https://hyperallergic.com/263180/why-the-rijksmuseum-is-removing-bigoted-terms-from-its-artworks-titles/ > [25.04.2023].

“Labelling matters”, uma revisão da linguagem utilizada no Pitt Rivers Museum

Outro exemplo de revisão de terminologia[60] é o caso do projecto “Labelling matters”[61] – as legendas importam – do Pitt Rivers Museum.[62] Este projecto faz parte de um outro[63] mais amplo intitulado “Committed to change”,[64] “Critical changes”[65] que tive a oportunidade de ver *in loco* numa visita ao museu em Março de2020 (imagens 1 a 5 no Apêndice I). Um dos objectivos do projecto é repensar a relevância do museu no mundo contemporâneo, focado no desenvolvimento de exposições temporárias, práticas de investigação, na programação cultural[66] e educativa, e no estudo da colecção.

“Labelling matters” pretende rever os aspectos visuais e textuais das vitrines permanentes, com o compromisso de repensar as representações construídas no espaço expositivo. Visa, igualmente, identificar e renovar a linguagem utilizada nos textos e tabelas, procurando adaptar e desconstruir interpretações excessivamente eufemísticas ou unilaterais (eurocêntricas) que desafiem as narrativas tradicionais das exposições permanentes.

---

[60] Outras iniciativas relacionadas com a revisão de terminologia, nomeadamente aplicada às legendas são: “Rijjksmuseum and Slavery” no Rijksmuseum; “We Tried This: Reimagining Our Labels” da Association for Art Museum Interpretation; “'The art world tolerates abuse' - the fight to change museum wall labels”; “Exhibition Text and Labels Revisited”.

[61] Disponível em: < https://www.prm.ox.ac.uk/labelling-matters > [29.10.2023]

[62] O Pitt Rivers Museum é um museu da Universidade de Oxford, em Inglaterra, que tem origem nas colecções arqueológicas, antropológicas e etnográficas do coronel Augustus Pitt Rivers (1827–1900). As galerias do museu ainda estão organizadas de acordo com as linhas orientadoras estabelecidas pelo fundador do museu e assenta numa classificação dos objectos por tipo, em vez de região ou data (Procter 2020: 143). O coronel Pitt Rivers desejava criar uma exposição de artefactos que mostrasse a evolução social da tecnologia das culturas primitivas em relação à civilização ocidental moderna (Classen e Howes 2006: 209). Mais informação sobre o museu disponível em: < https://www.prm.ox.ac.uk/ > [25.04.2023]

[63] A investigadora principal é a Laura Van Broekhoven e a investigadora associada é a Marenka Thompson-Odlum.

[64] Disponível em: < https://www.prm.ox.ac.uk/committed-to-change > [29.10.2023]

[65] Disponível em: < https://www.prm.ox.ac.uk/critical-changes > [29.10.2023]

[66] Este projecto tem dado origem a várias iniciativas paralelas, disponíveis no Youtube, nomeadamente: “Labelling Matters 2020 - Myanmar dha”, disponível em: < https://youtu.be/S6LMJfeJXhQ > [03.05.2021]; “Labelling Matters 2020 - Noh Theatre Mask”, disponível em: < https://youtu.be/2W8CWNDB2fY >[03.05.2021]; “Let’s Talk Labels: A Conversation around the Pitt Rivers Museum’s Labelling Matters project, part 1”, disponível em: < https://youtu.be/IoAPHVZMJnU > [10.02.2021]; “Let’s Talk Labels: A Conversation around the Pitt Rivers Museum’s Labelling Matters project Part 2”, disponível em: < https://youtu.be/slXoFc-0jtM > [24.02.2023]

A revisão não ocorreu apenas nos textos expositivos, mas também nas diferentes plataformas de comunicação do museu. No caso da exposição permanente introduziram-se novos elementos mediadores, novas legendas desenvolvidas, que criaram novas narrativas e interpretações, sem obrigar a reestruturações das exposições.

O projecto do Pitt Rivers Museum não visa apagar a história do museu e da sua construção, mas antes, criar formas de intervenção que activem e mobilizem problemáticas relacionadas com os legados coloniais e que subvertam as narrativas tradicionais das colecções dentro do museu.

Dado que, "[a]*o provocar discussão sobre as origens e a natureza do conhecimento em exposição, os museus fazem mais do que oferecer a oportunidade de ver objetos em vitrinas*." (Felton *apud* Ferreira 2016:141)

"Community perspectives" no Horniman Museum and Gardens

O projecto "Community perspectives", na "World Gallery"[67] do Horniman Museum[68] pretende fundamentalmente reflectir sobre o que significa ser ser humano. E, fá-lo celebrando a criatividade, a imaginação e o engenho do ser humano, através de objectos artísticos e antropológicos, relacionando-os com temas da actualidade, nomeadamente, crenças e rituais, alterações climáticas e migrações. À data de reabertura da "World Gallery" Nick Merriman[69] afirmou que esta era "*an important reminder that we all share one planet, and that the things that unite us are greater than those that divide us. Promoting understanding between cultures and a sustainable world, the World Gallery could not be more timely or relevant.*"

[67] < https://www.horniman.ac.uk/event/world-gallery/ > e < https://www.horniman.ac.uk/story/the-world-gallery-is-now-open/ > [25.04.2023]

[68] O Horniman Museum and Gardens é um museu em Forest Hill, Londres, Inglaterra. O museu foi fundado em 1901 por Frederick John Horniman. Horniman herdou o negócio Horniman's Tea do seu pai. Com os rendimentos do negócio Horniman pode viajar e colecionar, reunindo uma vasta colecção com diferentes tipologias de objectos desde história natural, artefactos culturais e instrumentos musicais. Mais informação sobre o museu disponível em: < https://www.horniman.ac.uk/our-history/ > [25.04.2023]

[69] Chefe executivo do Horniman Museum

No espaço expositivo (imagens 6 a 28 no Apêndice II), que tive a oportunidade de ver *in loco* numa visita ao museu em Março de2020, estão presentes diferentes estratégias interligadas nos seguintes temas: memórias e sentimentos, encontros, perspectivas e a visão do coleccionador Frederick Horniman; que cruzam objectos históricos e contemporâneos da Ásia, África, Europa, Oceânia e América com o intuito de dar a conhecer diferentes modos de vida olhando, em particular, para virtudes em comuns. Além do cruzamento de objectos com temporalidades distintas é possível ainda encontrar legendas provocativas que procuram "fazer pensar" e questionar os públicos quanto à sua vivência.

O espaço expositivo divide-se em quatro espaços interligados. Um primeiro introdutório onde instalações audiovisuais (vídeos-testemunho onde pessoas falam na primeira pessoa sobre a importância de alguns objectos pessoais) exploram as memórias e sentimentos que as pessoas têm pelos objectos. Na área dedicada aos encontros cruzam-se exemplos de diversos modos de vida de diferentes continentes: África, América, Ásia, Oceânia e Europa, explorando diferentes modos de estar no mundo, crenças, rituais e práticas em diferentes épocas e lugares. Na área dedicada às perspectivas reflecte-se sobre a essência da antropologia como forma de entender o mundo, promovendo a reflexão sobre o modo e o porquê da categorização e descrição dos objectos, apresentando-os agrupados numa variedade de categorias. Por último, uma área dedicada às origens e vida do coleccionador Frederick Horniman, do modo como coleccionou e recolheu os objectos, e ainda um panorama da história do Museu.

Esta galeria foi desenvolvida com base no conhecimento, nas perspectivas e nas vozes de diferentes grupos - redes e comunidades nacionais e internacionais. Foi um projecto colaborativo desenvolvido com artistas contemporâneos, fotógrafos, cineastas e activistas e a equipa de profissionais do Horniman Museum. O objectivo do Horniman Museum é rever periodicamente o discurso, permitindo incluir novas perspectivas.[70]

Outro projecto que procurou construir um discurso expositivo com a comunidade foi a "South Asia Gallery" do Manchester Museum[71] inaugurada em 2023. Trata-se de uma

[70] < https://www.horniman.ac.uk/project/community-perspectives/ > [25.04.2023]

[71] "Manchester Museum, part of the University of Manchester, reopened to visitors on 18 February 2023 following an ambitious £15 million transformation and it includes a new South Asia Gallery, a British

exposição construída em parceria com o British Museum, e co-curada com as comunidades diaspóricas do sul da Ásia, constituindo o primeiro espaço expositivo permanente dedicado a explorar as histórias, experiências e culturas das comunidades do sul da Ásia.

"A nice cup of tea?", uma intervenção artística no Ashmolean Museum

O projecto de intervenção artística "A nice cup of tea?"[72], patente entre Maio de 2019 e Dezembro 2021, no Ashmolean Museum[73] é uma instalação de arte contemporânea − da autoria de Enam Gbewonyo e Lois Muddiman em colaboração com BK. Luwo e Fran Monks − que teve como ponto de partida a colecção de cerâmica europeia do museu. A instalação, feita com chávenas de chá pretendeu reflectir sobre as histórias não contadas e as narrativas esquecidas relacionadas com o Império Britânico, com foco nas pessoas escravizadas no comércio transatlântico.

Como referem os textos (imagens 29 a 32 no Apêndice III), que tive a oportunidade de ver *in loco* numa visita ao museu em Março de2020, uma chávena de chá representa conforto para muitos de nós, mas cada golo conecta-nos ao legado do Império Britânico, ao comércio global e às pessoas escravizadas.

Muitos dos objectos que hoje encontramos nos museus e apreciamos pelas suas qualidades estéticas e técnicas são, como refere Alice Procter, "*inextricably linked: the*

Museum partnership. The gallery presents a compelling, contemporary take on South Asian and British Asian culture. The South Asia Gallery has been uniquely co-curated by an inspiring group of 30 community members that include leaders, educators, artists, historians, journalists, scientists, musicians, students and others from South Asian diaspora. The Collective has centred their storytelling and the development of the gallery around their experiences – personally and professionally – as well as their families' journeys and their own research and interests. This unique personalised approach humanises the gallery, telling stories about real people. Although objects are, of course important, this gallery is about storytelling. Nusrat Ahmed, Lead Curator, talks about the process of co-curating on such an epic scale. She will reflect on the importance of co-curation for the future of museums and galleries, as well as delving into the challenges and lessons that come from such a unique project." Mais informação em: < www.manchestermuseum.co.uk > [29.06.2023]

[72] < https://www.ashmolean.org/event/nice-cup-of-tea > [25.04.2023]

[73] O Museu tem origem na colecção de Elias Ashmole, que foi doada (1683) à Universidade de Oxford. Elias Ashmole (1617–1692) foi um "*royalist, lawyer, antiquarian, scholar, and collector*" que doou a sua colecção na condição de que fosse criada uma instituição "dedicated to the advancement of knowledge", mais informação em: < https://www.ashmolean.org/the-ashmolean-story-gallery > [29.06.2023]

products of wealth and power, and the oppression that finds them. (...) is an effective reminder that all of these things, all of the wealth and culture on show in a gallery, come from somewhere. Someone always pays." (Procter 2020: 165).

A instalação artística "A nice cup of tea" insere-se nas práticas de colaboração com artistas[74] contemporâneos, que embora não sendo uma novidade no campo dos museus, configura uma tendência crescente que tendo como objecto as narrativas, as colecções e as práticas museológicas permite a introdução de olhares críticos e criativos, desconstrutores e provocadores no espaço do museu (Carvalho 2015: 69).

O recurso a artistas é um dos modos possíveis de potenciar o pensamento crítico e criativo. As intervenções artísticas no espaço expositivo e em diálogo com as colecções expostas podem ser um caminho a seguir quando se trata de lidar com acervos com histórias controversas e traumáticas (Procter 2020:144); podem ser uma forma de "*reframing stories of historical…violence to better understand its contemporary impact*" (Idem: 190).

A introdução de elementos artísticos contemporâneos na exposição pode potenciar e permitir novas leituras e respostas às colecções expostas, ao apelar à imaginação e a novas relações. E, como refere Viv Golding, a imaginação muda mentalidades, é transformadora e abre possibilidades, ao impulsionar novas alianças e ao desafiar velhas hierarquias (Golding 2019: 135).

Cada museu é único no mundo, nas coleções, nas abordagens que concebe e constrói, na procura de respostas para cumprir a sua missão. Não há um igual ao outro.

Partindo desta premissa, considero que os exemplos referidos ilustram diferentes respostas, estratégias e metodologias, desenvolvidas pelos museus para responderem ao desafio de agirem enquanto potenciadores de transformação social. Qualquer uma das iniciativas mencionadas é tradutora da vontade e do compromisso de transformar a relação do museu com as pessoas e com as colecções, de repensar narrativas,

[74] Um dos casos paradigmáticos é a intervenção Mining the Museum (1992) do artista Fred Wilson na Sociedade Histórica de Maryland (Estados Unidos), cuja instalação colocou lado a lado objectos e novas interpretações provocatórias (Carvalho 2015: 246), e que é considerado como "[a] germinal moment by any artist and curators attempting to make visible stories of race and power within collections" (Procter 2020: 164). A intervenção de Fred Wilson, serviu de exemplo para inúmeros artistas (Reilly 2018: 10; Procter 2020: 167).

identidades e discursos no espaço expositivo, e ilustram uma vontade de mudar a abordagem às questões sociais contemporâneas. Ilustram também a capacidade de resposta dos museus ao repto de se configurarem como espaços de diálogo que incorporam uma multiplicidade de identidades e pontos de vista, assumindo, desse modo, um papel social transformador.

Outros exemplos poderiam ser referidos. Todavia, o objectivo não foi comparar estratégias, mas, sim, evidenciar a riqueza e o potencial criativo dos museus.

Não há receitas, nem procedimentos ou regras fixas, há, sim, uma infinidade de abordagens possíveis. E, todos os museus têm a oportunidade de explorar e descobrir o que é apropriado e útil no seu contexto (Janes 2007: 141).

Há uma pergunta que diversos autores referem "Como medir o impacto social dos museus?":

> "With the aims of many activist museums focused on promoting more just societies, the question inevitably arises: are they making a difference? Does their work contribute to people's desire and ability to commit to the ideas and actions necessary to promote social justice? How can we begin to measure this type of long-term impact?" (Bergevin 2019: 348)

Responder à questão relativa à possibilidade de medição do impacto dos museus, e como fazê-la, é um enorme desafio. Como refere Sandell, é difícil medir ou avaliar o impacto de determinadas estratégias, pois na sua maioria assentam em pressupostos teóricos em redor do poder da cultura (Sandell 2007: 95). E, pese embora, as estratégias desenvolvidas constituam tentativas de intervenção e renovação expositiva − com o objectivo de tornar os museus em instituições mais participativas e inclusivas − que visam contribuir para a mudança, as mesmas podem ser insuficientes para espoletar a almejada transformação:

> "Exhibitions are produced to communicate meaningful visual and textual statements, but there is no guarantee that the intended meaning will be achieved. Visitors to museum exhibitions respond in diverse ways. They may or may not perceive the intended messages, and, perceiving them, they may or may not agree with them, find them interesting, or pay attention to them." (Sandell 2007: 104)

Ser socialmente responsável não é "*lowering the intellectual or substantive content of museum work, and latching onto what is the most popular and trendy*" (Janes 2007: 142). Ser socialmente responsável não é abandonar as colecções, visto que estas podem continuar a ser "*the defining feature of museums*" (*Ibidem*). Ser socialmente responsável não significa parar o trabalho regular do museu enquanto se faz algo novo (*Ibidem*).

Tendo em consideração que "os objectos não falam por si" (Hooper-Greenhill 2006: 236), e são significantes históricos (Kavanaugh 2012: 245), a presente dissertação visa reflectir sobre a narrativa expositiva construída em torno dos objectos expostos na PPA do MO. Neste sentido, é importante analisar que interpretações são fomentadas no discurso expositivo da PPA, nomeadamente se promove múltiplas interpretações, se reflecte sobre o significado social dos objectos (Appadurai 1986; Kopytoff 1986); e se desafia a "*ver por detrás das coisas",* potencia "*uma nova perspetiva",* possibilita ver *"pelo olho do outro*" (Ferreira 2016: 134).

Capítulo 2: O caso do Museu do Oriente: caraterização e análise

2.1. As origens: Fundação Oriente

No sentido de caracterizar o museu sobre o qual esta dissertação incide, é necessário apresentar, antes de mais, a instituição no qual se insere: a Fundação Oriente (FO).

A FO[75] é uma instituição sediada no território nacional, mas criada em 1988[76] em Macau, com o propósito de criar instrumentos e mecanismos que permitissem perdurar a matriz cultural de Macau − através do fomento de iniciativas de *"caracter cultural, educativo, artístico, científico e filantrópico"* − valorizar a continuidade das relações entre Portugal e a Ásia, e proporcionar condições promotoras *"[d]a continuidade e o [do] reforço das ligações históricas e culturais entre Portugal e os países asiáticos onde a presença portuguesa se fez sentir"* (Curvelo *et al.* 2008: 7); e que se define como "*uma pessoa colectiva de direito privado, dotada de personalidade jurídica e sem fins lucrativos*".

A sede situa-se em Lisboa, mas tem delegações[77] na Região Administrativa Especial de Macau na República Popular da China, em Goa, na Índia, e, em Díli, em Timor-Leste.

A FO é Membro da *European Foundation Center* (EFC) e membro fundador do Centro Português da Fundações, pertencente ao grupo das 20 maiores fundações europeias, sendo considerada a nível europeu *"uma fundação referência no que se refere à ligação Europa-Portugal-Ásia*" (Baptista 1998: 19)

---

[75] *Site* oficial da Fundação Oriente. Ver bibliografia.

[76] "*A Fundação Oriente, instituída em 1988 pela Sociedade de Turismo e Diversões de Macau (STDM), S.A., foi consequência das contrapartidas previstas no Contrato de Concessão de Jogos de Casino do Território de Macau atribuídas àquela Sociedade. (…) O Contrato de Concessão de Jogos previa que a STDM atribuísse a uma fundação com fins de ordem científica, filantrópica, cultural e académica, para financiamento das suas actividades, verbas correspondentes a montantes fixos e valores percentuais de futuras receitas anuais de jogo (…). Estas receitas esgotaram-se, mas os rendimentos decorrentes da sua capitalização permitirão suportar futuramente as actividades e funcionamento da Fundação Oriente*" (Conselho de Administração – Contribuição da estratégia financeira na consolidação da Fundação Oriente, in FO 10 Anos 1988-1998 (1998: 9-13).

[77] "*No fim do ciclo do Império, a Fundação Oriente assegurou uma linha de continuidade da presença de Portugal em Macau, na Índia e em Timor-Leste e a consolidação das relações com a China e o conjunto dos países da Ásia nos domínios da cultura, da ciência e do ensino, nomeadamente do ensino da língua portuguesa. Nesse sentido, a Fundação estabeleceu desde logo uma delegação em Macau* [1988] *e, mais tarde, abriu uma outra em Goa* [1995]. *Posteriormente, (…) a Fundação Oriente foi a primeira instituição portuguesa a manifestar a disponibilidade para instalar uma delegação em Timor* [Díli, 2000] *(…)*" (Monjardino 2014: 7).

Segundo Carlos Monjardino,[78] presidente da Fundação, quando esta foi instituída, não existia nenhuma instituição que tivesse como missão "*valorizar e perpetuar as relações históricas e culturais entre Portugal e o Oriente*" (Monjadirno2014: 7), ou com o objectivo de manter uma presença física no território de Macau, através da *"recuperação de edifícios relacionados com a história de Macau e, por conseguinte, com a própria história de Portugal"* (Idem 2014: 13), promover a preservação e a "*defesa do património cultural ligado à língua e à história da presença de Portugal no Oriente*", sobretudo em Portugal e em Macau, ou desenvolver os "*estudos orientais em Portugal*" e os "*estudos internacionais sobre a presença portuguesa na Ásia*" (Idem 2018: 5). Lembro que, quando a Fundação foi criada, estava-se a uma década da transferência de soberania do território de Macau para a República Popular da China, o que veio a acontecer em Dezembro de 1999.

De acordo com o artigo 3º dos Estatutos:[79]

> "1. A Fundação tem por fim a prossecução de acções de carácter cultural, educativo, artístico, científico, social e filantrópico, a desenvolver designadamente em Portugal e em Macau, e que visem a valorização e a continuidade das relações históricas e culturais entre Portugal e o Oriente, nomeadamente com a China.
>
> 2. A Fundação promoverá acções que visem a valorização do património cultural e artístico, bem como o desenvolvimento educativo de Macau."

[78] (n.1942, Lisboa), estudou na London School of Foreign Trade e na University of London ("HND Business Studies"), e em Paris ("Certificat de Technique Bancaire"). Presidente do Conselho de Administração da Fundação Oriente desde 1988, ocupa igualmente cargos de administração noutras fundações, nomeadamente: Fundação Monjardino, Fundação Mário Soares, Fundação Stanley Ho em Portugal e Fondation Universités de Paris - Résidence André de Gouveia (FUPRAG), em França, e na Fundação Pulido Valente. Membro fundador e ex-Presidente do Centro Português de Fundações e do Centro Europeu de Fundações, Bélgica. Da sua atividade profissional, destaca-se, nomeadamente, uma longa carreira bancária desde 1966, tendo ocupado vários cargos na administração de diversos bancos portugueses e europeus. Entre outras atividades salienta-se também a de Presidente da Direção da TVI – Televisão Independente (1996-1997), Administrador da Petrogal (1995-1998), Presidente do Conselho de Administração da Companhia de Seguros Sagres (2001-2008) e Presidente do Conselho de Administração da Generg, SGPS, SA – empresa de energias renováveis (2003-2011).
Na política, Carlos Monjardino desempenhou funções de Secretário-Adjunto para a Economia, Finanças e Turismo (s.d.), e de Governador Substituto do Governo de Macau (1986-1987), e foi Presidente da Assembleia Municipal de Cascais (1994-1997).

[79] Vd. "Informação legal" no *website* da FO.

No entendimento de António Alçada Baptista[80] a FO surge num momento em que Portugal carecia de uma instituição com o objectivo específico "*de organizar, coordenar, promover estudos, atribuir bolsas, tomar iniciativas nas áreas da saúde e da educação, e outras que dissessem respeito às relações culturais de Portugal com Macau e com os povos do Oriente, sobretudo com aqueles onde a nossa presença histórica tivesse sido mais importante*". E, era necessário que "*o estudo e a difusão do que foram as relações do Ocidente com o Oriente*" fossem "despertadas", pois estavam "esquecidas" e precisavam de ser "animadas" numa "*expressão activa e dialogante*", permitindo a "*reconstituição e conservação da nossa memória histórica*" (Baptista 1998: 15).

À data da sua fundação foram definidas três prioridades para a concretização dos seus objectivos (Monjardino 2014: 20-24):

>Primeira, a defesa do património cultural ligado à língua e à história da presença de Portugal na Ásia, nomeadamente através da aquisição de obras de arte erudita e popular;

>Segunda, restauração dos estudos orientais[81] em Portugal e dos estudos internacionais sobre a expansão portuguesa na Ásia;

>Terceira, criação do MO, um dos raros museus na Europa[82] vocacionado para as relações entre as "*grandes civilizações do Ocidente e do Oriente*". O Museu que

[80] Escritor português (1927-2008) - cronista, novelista e romancista. Licenciado em Direito, esteve ligado ao jornalismo e à edição. Foi diretor da revista *O Tempo e o Modo* (1963-69) e presidente do Instituto Português do Livro. Dirigiu e colaborou em diversos jornais, e participou em programas de televisão e da rádio, designadamente como cronista na Rádio Comercial. Oficial da Ordem de Sant'Iago, recebeu a Ordem Militar de Cristo, em 1983, e a Grã-Cruz da Ordem do Infante, em 1995. Colaborador do Presidente Jorge Sampaio. Sócio da Academia Brasileira de Letras, da Academia das Ciências de Lisboa, e da Academia Internacional de Cultura Portuguesa, foi também presidente da Comissão de Avaliação do Mérito Cultural, Vogal do Conselho de Administração da FO, Consultor da FO, Director da revista *Oriente*. Ver bibliografia "*António Alçada Baptista*" e "*Morreu o escritor Alçada Baptista*".

[81] No entendimento de Monjardino, a FO "*nasceu assim numa fase propícia para, beneficiando por lado do renovado interesse dos historiadores pela Ásia (…) que pretendem estudar a Ásia, numa perspectiva multidisciplinar e a presença portuguesa nesse continente. (…) liberta já completamente dos resquícios e traumas da descolonização, possa abordar na plenitude da objectividade científica, (…) o património comum da história das relações Ocidente-Oriente*" (Fundação Oriente 10 Anos 1988-1998 (1998): 11-12).

[82] No território europeu não existem muitos museus vocacionados exclusivamente para a Ásia. Refiram-se, entre outros, The Museum of East Asian Art (MEAA), em Bath, Reino Unido; o Musée national des arts asiatiques - Guimet em Paris, França; The Museum of East Asian Art em Colónia, Alemanha; Museum für Asiatische Kunst (Asian Art Museum) em Berlim, Alemanha; Hopp Ferenc Asian Art Museum em Budapeste, Hungria; Museum of Asian Art Corfu, Grécia.

permitiria abranger todas as "*dimensões das relações entre Portugal, a Europa e a Ásia – a arte, a música, a literatura, o teatro, tal como a filosofia, a religião, a política e a economia*" − com a ambição de criar "*um espaço de encontro entre as civilizações históricas onde permanecesse vivo o espírito cosmopolita do humanismo português*" (Monjardino 2014: 20-24).

Pretendia-se que o MO fosse um pólo cultural "*privilegiado da divulgação da cultura oriental em Portugal*", um pólo alternativo à Gulbenkian, "*um dos mais completos do género de toda a Europa (…) local privilegiado para a difusão e o estudo das relações históricas, culturais e artísticas entre Portugal e os países do Oriente*" (Monjardino em entrevista a Paço d'Arcos e Machado 2008).

Desde o inicio da actividade da FO que existiu o desejo de criar no território nacional "*um museu vocacionado para as Artes da Ásia Oriental*" que desse a "*conhecer as suas variedade e riqueza*", e simultaneamente disponibilizasse "*um espaço para encontros, espectáculos e investigação*", que enriquecesse o panorama cultural, e estimulasse uma associação entre as diferentes "*expressões artísticas da Ásia e a sua interacção cultural e civilizacional com o Ocidente, tendo como pano de fundo a expansão de que Portugal foi pioneiro e paradigma no dealbar da Idade Moderna*" (Monjardino 2008: 9).

Em 2013, quando da celebração dos 25 anos de existência da FO − e dos 5 anos do MO −, Carlos Monjardino afirmou a vocação desta instituição nos seguintes termos:

> "procurar combinar o passado e o futuro de uma nação antiga para responder aos desafios do presente.
>
> A Fundação Oriente nasceu numa conjuntura histórica irrepetível para servir uma visão estratégica clara. Em Macau e em Timor, o ciclo longo da nossa história imperial estava a chegar ao fim, enquanto, simultaneamente, a política e a economia internacional se recentravam na Ásia, com a ressurgência da China, do Japão e da Índia. Para Portugal ter o seu lugar no renascimento asiático, era preciso garantir que a transferência de soberania em Macau e a independência de Timor seriam, uma, o princípio de uma parceria estratégica com a China e, a outra, a confirmação da relação especial entre os Portugueses e a mais nova das nações asiáticas. A Fundação Oriente teve o privilégio de poder contribuir para a realização desses desígnios, indispensáveis para restaurar o prestígio de Portugal na Ásia.
>
> Nenhuma outra nação europeia tem uma história tão antiga nas suas relações com a Ásia, incluindo a China, a Índia e o Japão, que valorizam positivamente esse legado único. Nesse

> sentido, Portugal tem um estatuto próprio na Ásia como uma "potência histórica", um património indispensável para estruturar a nossa política asiática, cuja dimensão cultural pode sustentar relações políticas e económicas privilegiadas com o conjunto dos países da Ásia.
>
> O nosso ponto de partida, em 1988, continua a ser o sentido essencial da nossa missão e da nossa acção. O Museu do Oriente, criado em 2008, no início de um tempo de crise, confirmou essa orientação estratégica, centrada tanto na valorização da nossa história, como na confiança no nosso futuro colectivo (…) materializada na programação eclética e plural do Museu do Oriente (…). Portugal é uma velha nação, parte integrante da civilização ocidental, que abriu uma nova era nas relações ente a Europa e a Ásia e inventou a unidade do mundo: a nossa obrigação é assegurar que o nosso futuro possa ter a medida do nosso passado." (Monjardino in RA 2013: 10-11)

Nas palavras de Carlos Monjardino, quando a FO surge no pós-25 de Abril, já se encontra "[d]*esvanecida [d]acarga ideológica política e emocional"* da descolonização subsequente e afastada da "*política cultural míope dos «heróis» que caracterizara o período do Estado Novo*" (FO 1998: 10-11).

Aquando da celebração dos vinte cinco anos da FO, foi editada uma revista especial[83] evocativa desta data, na qual Carlos Monjardino afirmava que:

> "O passado demonstrou, e o futuro certamente continuará a demonstrar, a importância decisiva das relações ente a Europa e a Ásia, onde Portugal teve e pode voltar a ter uma posição singular. (…) a presença portuguesa na Ásia já é aceite mais pelo seu significado intrínseco, minimizando-se progressivamente as colorações político-ideológicas (…). Segundo a velha tradição portuguesa, construímos vínculos entre as civilizações do Ocidente e do Oriente, que se tornaram indispensáveis para garantir um futuro de paz no século XXI. O nosso legado é o espírito dos Portugueses antigos, os navegadores que inventaram a unidade do mundo. O nosso propósito é garantir a actualidade dessa visão extraordinária que continua a ser posta à prova todos os dias." (Monjardino in FO 25 Anos 1988-2013 (2014): 25-29).

Posso afirmar que no seio da FO há consciência que as relações entre Portugal e a Ásia nem sempre foram positivas ou pacíficas, mas antes herdeiras de uma "*conflitualidade dialética, mas possível*" (Amorim 1998: 21-24). O desejo de contribuir para o incremento

[83] Com contribuições de João de Deus Ramos (curador da fundação), Carlos Augusto Pulido Valente Monjardino (Presidente do Conselho de Administração), Mário Soares (Presidente da República entre 1986-1996), entre outras personalidades portuguesas, e não só.

das relações culturais entre Portugal e a Ásia, advém da ambição de perpetuar e aprofundar o conhecimento mútuo entre Portugal e países asiáticos onde a presença portuguesa se fez sentir, nalguns casos ao longo de cinco séculos, mas que, no entanto, não foi "*sempre feliz (…). Nem sempre bem cuidada*" (Monjardino in FO 25 Anos 1988-2013 (2014): 7).

Neste sentido, os estudos, debates e reflexões que convergem em torno da história partilhada entre Portugal e as civilizações asiáticas − nas suas diferentes dimensões culturais, filosóficas, políticas, económicas, históricas e contemporâneas − são importantes.

2.2. Edifício – o espaço

A construção de raiz de um espaço museológico foi equacionada desde o início da actividade da Fundação. Após várias hipóteses infrutíferas, a FO e a Administração do Porto de Lisboa iniciaram negociações no sentido de utilizar um dos edifícios do porto para *"acolher as colecções, bem como todo o conjunto de actividades culturais, exposições, espectáculos, seminários e encontros"* (Curvelo *et al.* 2008: 14). A opção recaiu sobre o edifício Pedro Álvares Cabral[84] (imagem 33 no Anexo I), que foi adquirido pela FO para *"servir como espaço de encontro cultural, artístico e social entre Portugal e a Ásia Oriental"* (Curvelo *et al.* 2008: 14).

O MO, localizado na Avenida de Brasília, em Alcântara, está instalado no interior dos antigos Armazéns Frigoríficos da Doca de Alcântara, inaugurados em 1939 – encomendados pela Comissão Reguladora do Comércio do Bacalhau e projectados pelo arquitecto João Simões (1908-1995) –, e que funcionaram até 1992, data em que foram desactivados. Em 2004, a FO adquiriu o Edifício Pedro Álvares Cabral, classificado pelo IGESPAR como "monumento de interesse público" (Portaria nº401/2010), com o objectivo de o reabilitar e transformar num espaço museológico (Rosado 2017: 104-105).

[84] Esta designação foi atribuída pela Administração do Porto de Lisboa, que tem por prática evocar nomes de figuras associadas da história marítima portuguesa (Curvelo et al. 2008: 16).

O projecto de arquitectura para a instalação do MO é assinado pelos arquitectos João Carrilho da Graça[85] e Rui Francisco[86], tendo a coordenação geral ficado sob a responsabilidade da OXALIS, Arquitectura e Congéneres, Lda. até 2006[87], sendo posteriormente assumida pela JLCG Arquitectos, Lda.[88] O projecto de ajardinamento, no exterior do edifício junto à entrada principal do Museu, é da autoria do arquitecto Gonçalo Ribeiro Telles[89] (Rosado 2017: 114).

[85] (n.1952, Portalegre.), licenciado em Arquitetura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa em 1977. Foi Assistente na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa (1977-1999); é Professor convidado no Departamento de Arquitetura da Universidade Autónoma de Lisboa desde 2001, e no Departamento de Arquitetura da Universidade de Évora desde 2005. Foi também Professor convidado na Escuela de Arquitectura da Universidade de Navarra (2007-2010). Agraciado com diversos prémios e distinções, nomeadamente, Prémio Secil de Arquitectura (1994); Prémio Valmor (1998, 2008, 2010, 2017); Ordem de Mérito da República Portuguesa (1999); Prémio Pessoa (2008), Prémio Piranesi – Prix de Rome (2010), Ordre des Arts et des Lettres – República Francesa (2010); Ordem da Instrução Pública da República Portuguesa (2019). Representou Portugal diversas vezes na Bienal de Arquitetura de Veneza (12ª, 13ª e 16ª). Ao longo da sua prática tem renovado/construído diferentes espaços culturais, nomeadamente: Recuperação e Musealização das Ruínas de São Paulo, Macau (1990-1995); Pavilhão do Conhecimento dos Mares, Expo-98, Lisboa (1995-1998); Recuperação e reconversão em Museu do Convento de Jesus, Setúbal (1998); Centro de Documentação e Informação no Palácio de Belém, Lisboa (1997-2002); Núcleo Arqueológico do Castelo de São Jorge, Lisboa (2008-2010); Reconversão do Convento de São Francisco em Centro de Congressos, Coimbra (1996-2016). (ver Bibliografia]

[86] (n. 1968, Almada), arquitecto e cenógrafo, membro fundador da APCEN – Associação Portuguesa de Cenografia. A sua prática cruza os territórios da Arquitectura e Cenografia, coopera e faz parte da Direcção Artística do Teatro o Bando. Desde 2000, colabora com João Silva no Grupo de Teatro Terapêutico do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa. Coautor, com João Brites, e coordenador do Projecto Expositivo da Representação Oficial Portuguesa na 12ª Quadrienal de Praga – Espaço e Desenho da Performance, 2011. Tem desenvolvido diferentes projectos cenográfico no Cinema e no Teatro. (ver Bibliografia)

[87] Até 25 de Fevereiro de 2006 (Freire 2008: 62-63).

[88] A partir de 25 de Fevereiro de 2006 (Freire 2008: 62-63).

[89] (n. 1922 – m. 2020, Lisboa) Arquiteto paisagista português, formado em Agronomia e Arquitetura Paisagista no ano de 1950, no Instituto Superior de Agronomia, Lisboa. Ao longo da sua vida desenvolveu paralelamente à atividade profissional atividade política. Desempenhou diversos cargos políticos, assim como participou na fundação de instituições referenciais no panorama da cultura nacional e foi docente em diversas instituições de ensino.

Membro fundador do Centro Nacional de Cultura (1945); candidato à Assembleia Nacional pelos Monárquicos Independentes (1950 e 1957), pela CEUD (1961); cofundador do Partido Popular Monárquico (PPM, 1969); cofundador do Movimento Partido da Terra (1993); Subsecretário de Estado do Ambiente e Secretário de Estado de Ambiente (1974-1976); Ministro da Qualidade de Vida (1981-1983); deputado da Assembleia da Republica pelo PPM (1975); deputado independente pelo Partido Socialista (1985); Arquiteto Paisagista do Gabinete de Estudos de Urbanização da CML (1955-1960); dirigiu, enquanto arquiteto paisagista, o sector de Planeamento Biofísico e de Espaços Verdes do Fundo de Fomento da Habitação (1971-1974); Vereador da Câmara Municipal de Lisboa pelo Movimento da Terra (1985).

Membro fundador do curso de Planeamento Biofísico que em 1981 se transformaria na licenciatura em Arquitetura Paisagista da Universidade de Évora. Professor Catedrático (1976-1992), recebeu em 1994 o

O projecto de intervenção desenvolvido procurou uma valorização,[90] actualização e diálogo com o existente, baseando-se em critérios de remodelação e/ou adaptação, sem desvirtuar o espaço, e sem alterar os valores essenciais do conjunto, preservando a identidade original do edifício principalmente nas suas fachadas exteriores.

É comum observar-se a reconversão de edifícios históricos de valor patrimonial em espaços museológicos que permitem, simultaneamente, preservar a memória do lugar, dar acesso à sociedade e ainda expor uma colecção, associada ou não ao espaço arquitectónico (Santacruz 2008: 203).

As intervenções realizadas em edifícios pré-existentes são sempre complexas, quer em termos de preservação da identidade original do espaço pré-existente, quer na distribuição das áreas técnicas indispensáveis para o cumprimento das funções museológicas inerentes ao novo desígnio. Que memória se preserva? Que estratégias arquitectónicas e museográficas foram adoptadas? De que forma é valorizada e convive com as novas funções museais? Será que o espaço arquitectónico condicionou a construção do museu e o seu discurso expositivo? São algumas das questões que procuro responder.

Além das naturais dificuldades e limitações que a instalação de um projecto museológico implica, estes armazéns apresentavam características muito específicas, nomeadamente baixo pé-direito na generalidade dos pisos, vários pilares de suporte (de substituição irreversível) e ausência de aberturas para o exterior (Curvelo *et al.* 2008:

grau de Doutor Honoris Causa. Desenvolveu vários projetos de espaços públicos por toda a cidade de Lisboa e na Área Metropolitana: Parque Periférico de Lisboa, o Projeto do Corredor Verde de Ligação do Alto do Parque Eduardo VII ao Parque Florestal de Monsanto e a Proposta de Estudo de uma Estrutura Biofísica e Cultural para o Concelho de Lisboa.

Foi igualmente responsável por um conjunto de decretos-lei e Lei de Bases do Ambiente que contribuíram para a definição de uma política de ambiente e de paisagem. Enquanto profissional liberal desenvolveu um conjunto diversificado de projetos a várias escalas, do qual se destaca o jardim da Fundação Calouste Gulbenkian. Reconhecido a nível nacional e internacional. Agraciado com o Grau de Oficial da Ordem Militar de Sant'Iago (1969), Grã-Cruz da Ordem Militar de Cristo (1988), Grã-Cruz da Ordem da Liberdade (1990).

[90] *"O conceito de valorização passa (…) pela recuperação de imóveis, espaços e conjuntos, mas também pela sua utilização e reintegração na vida contemporânea da comunidade local, nacional e internacional, numa perspectiva que concilie as necessidades actuais com o perfil e o valor cultural, histórico, arquitectónico e económico que devem ser respeitados e acentuados."* (Oliveira 2012: 2).

62). Estas condições são constituintes de todo o edifício, incluindo na Galeria Sul, que é utilizada para exposições temporárias.

A requalificação foi pensada tendo em conta as características particulares do edifício, procurando minimizar os constrangimentos espaciais inerentes ao edificado. O projecto museográfico contou com a contribuição do atelier do arquitecto João Carrilho da Graça, do Professor Fernando António Baptista Pereira[91] (Curvelo *et al.* 2008: 19) e do atelier P-06 chefiado por Nuno Gusmão (Freire 2008: 62-63).

Sendo o edifício caracterizado pela quase total inexistência de janelas; a sua organização longitudinal e simétrica centra-se num corpo central, mais alto, ladeado por duas alas um pouco mais baixas. A fachada, voltada para a Avenida de Brasília − entrada principal do Museu − é pontuada por dois baixos-relevos do escultor Barata Feyo. Na fachada sul, voltada para o rio Tejo, observa-se, ao centro, um grande escudo de Portugal e a data da inauguração, 1940, ano de celebração de grandes centenários da História de Portugal (Pereira 2008a: 68).

O edifício foi adaptado para expor colecções de arte asiática e luso-asiática num *"processo de transformação deste espaço industrial num outro museológico*", procurando salvaguardar a memória do lugar (Curvelo *et al.* 2008: 16). A concepção e cenografia do espaço, da responsabilidade do arquitecto Rui Francisco, procurou fazer

[91] (n. 1953), estruturou o conceito e o programa museológico do MO, assumiu a coordenação científica e museológica – programação e montagem - da exposição PPA e supervisionou a montagem das exposições *Deuses da Ásia* e as *Máscaras da Ásia*, duas exposições que inauguraram simultaneamente à data de abertura do Museu. Licenciado em História. Pós-graduado em Museologia. Doutorado em Ciências da Arte (História da Arte). Ensina na Faculdade de Letras e na Faculdade de Belas-Artes, ambas em Lisboa (1979). Professor Associado na Faculdade de Belas-Artes. Presidente do Conselho Pedagógico (2005-2012), do Conselho Científico (2012-2017), e Diretor do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) (2010-16). Autor dos Planos de Estudos da Licenciatura em Ciências da Arte e do Património e do Mestrado em Museologia e Museografia na FBAUL. Autor de diversificada obra publicada nos domínios da História da Arte, da Crítica de Arte e da Museologia. Está na origem do conceito e da programação de vários museus e de exposições nacionais e internacionais em Portugal. Tem vasta e diversificada obra publicada nos domínios da História da Arte e da Cultura Portuguesa, da Crítica de Arte, da Museologia e do Património. Revisor científico da *Nova História da Arte* de Janson, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Adjunto do Ministro da Cultura para os Museus e Património (2017-2018). Presidente da Faculdade de Belas-Artes (UL) (2019-2022), actual presidente do Conselho de gestão da Faculdade de Belas-Artes (UL). Comissário científico do Museu do Trabalho de Setúbal, do Museu Ibérico de Arqueologia e Arte de Abrantes. Comissário Científico da Exposição do Museu Hermitage de S. Petersburgo em Portugal *Arte e Cultura do Império Russo. De Pedro-o-Grande a Nicolau II* (2007). Comissário da exposição *As Ilhas do Ouro Branco. A encomenda Artística na Madeira nos séculos XV e XVI* (2017-2018).

das limitações mais-valias[92], conciliando a identidade arquitectónica do edificado com o novo uso museológico, organizando funcionalmente o espaço da seguinte forma (imagens 35 a 37 no Anexo I):

>Piso 0: entrada, área de acolhimento, recepção, loja, e área destinada a exposições temporárias (cerca de 1000 m2). Este espaço concebido como um "*white cube"*[93] tem a capacidade de ser adaptado e transformado (Pereira 2008a: 70-71). No piso térreo situa-se, também, a entrada de serviço para funcionários, um conjunto de áreas técnicas, e ainda o acesso aos serviços instalados no piso -1: Serviço Educativo, Centro de Documentação, Cafetaria, e casas de banho; e também um elevador e uma ampla escada que trespassa verticalmente os núcleos centrais do espaço expositivo das exposições de carácter permanente ou temporárias de longa duração (Freire 2008: 63);

>Pisos 1 e 2 (imagem planta Anexo II): de estrutura arquitectónica idêntica (cerca de 1500 m2 cada), abarcam as áreas de exposição principais. É a partir do espaço central que se desenvolvem os diferentes circuitos expositivos e é dado acesso, quer para poente quer para nascente, a dois grandes espaços de dimensões idênticas, com percursos de algum modo circulares. O acesso a estes dois pisos é feito a partir do núcleo central através de escada e elevador. A entrada no espaço expositivo do MO é marcada por dois tons predominantes: preto e cinzento: paredes pretas; chão cinzento. O espaço da exposição de carácter permanente – *Presença Portuguesa na Ásia* (PPA) – e temporária de longa duração – *Colecção Kwok On* (KO) – carateriza-se por uma estrutura interior densa e repetitiva, de robustos pilares, e pelo reduzido pé-direito. A exposição dos objectos[94] faz-se com recurso a vitrinas em vidro que incorporam os pilares existentes no seu interior. Os próprios pilares são, por vezes, utilizados como suportes

[92] "*Uma tão racional organização do espaço revelar-se-ia muito adaptável à espacialização das funções museológicas, apesar das limitações criadas pela regularidade de implantação dos pilares de suporte dos pisos em que se encontravam as cinquenta câmaras frigoríficas, (…) Interiormente, o edifício, que possuía diversos constrangimentos espaciais que a inteligência e a criatividade dos arquitectos do atelier de Carrilho da Graça lograram ultrapassar, (…)*" (Pereira 2008a: 68).

[93] Ou "cubo branco", refere-se a uma certa estética de galeria de espaço neutro assente na autonomia da obra de arte e na transcendência de espaço e do lugar caracterizada por paredes brancas e uma fonte de luz geralmente do teto. (vd. "A sagração do «white cube», in < http://sandravieirajurgens.com/sagracao-do-white-cube-persistencia-de-um-modelo-moderno > [13.06.2021]

[94] A concepção museográfica dos dois grandes pisos expositivos assenta na criação de grandes vitrinas pelo que só muito pontualmente são apresentados objectos fora desses dispositivos.

de objectos, de informação, de sinalética do percurso, ou ainda de informação de contextualização de cada módulo expositivo ou de identificação dos objectos. Com configurações diversas, estas vitrinas comportam-se como "ilhas" iluminadas que exibem o conteúdo museológico, ao mesmo tempo que fazem parte da iluminação ambiente das salas. Todavia, esta solução nem sempre resulta de forma equilibrada, dificultando a leitura dos textos e tabelas. A opção museográfica escolhida teve por ambição criar um ambiente espacial e luminotécnico que conferisse espectacularidade aos objectos, através da qual, segundo Fernando António Baptista Pereira, se procurou criar um ambiente geral de "gruta de tesouros", mediante "*um jogo de surpresa causada pela revelação progressiva dos objectos artísticos e dos testemunhos culturais*" (Pereira 2008a: 70-75);

>Piso 3: de acesso condicionado: espaço destinado à equipa responsável pelas colecções, às reservas, conservação e restauro, ocupando todo o piso;

>Piso 4: salas de reunião destinadas a diferentes utilizações, nomeadamente, cursos, conferências, seminários, apresentações de livros, workshops. E, ainda, salas dos funcionários do MO;

>Piso 5: gabinetes da administração, restaurante, Salão Macau e Auditório, e áreas técnicas.

2.3. O acervo – duas colecções

A Fundação teve desde o início como um dos objectivos *"dar a conhecer ao público português as sociedades e culturas da Ásia Oriental e a influência que estas tiveram na expansão portuguesa"*. Assim, *"desde a sua criação foram sendo adquiridas*[95] − nos mercados nacionais e internacionais, em leilões e colecções particulares (Monjardino in FO 2014: 24-25) − *de forma sistemática e continuada, peças de arte e objectos da*

[95] CM comprou directamente muitas das peças. Numa entrevista cedida ao Diário de Notícias em 2018, às perguntas "*que museu imaginava*" e se era "*um projeto maioritariamente pessoal*", respondeu "[u]*m museu que espelhasse bastante aquilo que foram as relações culturais entre Portugal e a Ásia. A razão de ser da fundação é essa: encontrar objetos que viessem espelhar essa troca",* e sim, *"[é] um projeto bastante pessoal. Há quem diga que é pessoal a mais*." (Pereira 2018)

colecção (…) que narrasse[m] a história da presença portuguesa na Ásia." (Curvelo *et al.* 2008: 10).

O Museu expõe em permanência um conjunto de colecções de objectos artísticos, relacionados com o património histórico da presença portuguesa na Ásia, ao qual se juntam doações, nomeadamente a colecção Kwok On (KO) de arte popular asiática − incorporada em 1999 (Curvelo *et al.* 2008: 12), considerada única no mundo (Bélard da Fonseca, LUSA 2018) − e depósitos temporários de particulares e de várias instituições públicas, privadas e museus nacionais. O acervo é, assim, composto perto de 17 mil objectos, com proveniências tão distintas como a Índia, o Sri Lanka, a Turquia, a Tailândia, o Camboja, a Malásia, a Coreia, a China, a Indonésia, o Japão, Timor-Leste, o Vietname e a Birmânia" (Monjardino 2018: 5), e divide- está dividido em duas grandes colecções. Uma, respeitante à presença portuguesa na Ásia, composta por cerca de 1600 objectos de arte asiática e luso-asiática que testemunham o contacto e as trocas culturais e artísticas entre a Ásia e o Ocidente. A outra, de raiz popular etnográfica, relativa às artes performativas, às religiões e aos mitos da Ásia da qual são expressão cerca 15 000 objectos. A estes campos temáticos corresponde um diversificado património cultural de interesse histórico, artístico, documental, etnográfico e antropológico, relacionado tanto com a cultura popular e as religiões asiáticas, como com os mais variados aspectos da presença portuguesa na Ásia ao longo de cinco séculos (Pereira 2008a: 69).

As colecções da FO não são fechadas,[96] pois existe a preocupação de valorizar o acervo museológico "*através da aquisição de novos objectos artísticos ou da recolha de objectos de arte popular asiática, para integrarem ambas as colecções*" (RA 2014: 11).

De modo geral, e como anteriormente referido, o património museológico que originou o museu e que constitui a base das exposições assenta em duas colecções:

[96] No caso da PPA, é disso exemplo a aquisição, em 2019, da colecção de porcelanas Cunha Alves (Lusa in Diário de Notícias 2019), e da colecção de porcelanas Bouza Serrano (FO 2023). No caso KO é comum realizarem-se missões a países asiáticos com o objectivo de enriquecer a colecção.

> A primeira constituída, na sua maioria, por peças dos séculos XVI a XIX que evocam a presença portuguesa na Ásia,[97] através de objectos artísticos e documentais que testemunham de alguma forma o contacto entre culturas diferentes. Fazem parte desta colecção − com diferentes representatividades por áreas geográficas − diversos biombos chineses e japoneses dos séculos XVII e XVIII, objectos de arte *namban*, porcelana brasonada da Companhia das Índias; e uma colecção relacionada com as culturas dos povos de Timor. As áreas geográficas com maior representação são a China, o Japão e Timor (Pereira 2008a: 69-70). Acrescem ainda depósitos de objectos pontuais ou acervos de outras entidades, públicas ou privadas, designadamente, as colecções do Poeta Camilo Pessanha ou do escritor e político Manuel Teixeira Gomes, como parte integrante de uma estratégia expositiva visando minorar algumas lacunas (Pereira 2008b: 11);

> A segunda, mais vasta e diversificada,[98] é composta pela Colecção KO[99] doada pela associação francesa[100] Association du Musée Kwok On[101] de Paris, presidida pelo

[97] "[A] *colecção da Presença Portuguesa na Ásia, tem peças que vêm desde o período neolítico (…) [A] nossa principal colecção, embora em menor número de peças, acaba por ser a da Presença Portuguesa na Ásia. (…) Porque… é a colecção que está na origem da constituição do museu*." (Joana Bélard da Fonseca em entrevista a Cabral 2020: 142)

[98] Segundo Baptista Pereira, a colecção KO de ampla representatividade cultural tem um "carácter espectacular" e pode funcionar como "*um elemento de forte identificação, quer para os asiáticos que vivem entre nós ou que nos visitam, quer para os luso-descendentes dessa proveniência, quer para os portugueses que viveram longos anos nessas paragens ou tiveram antepassados que o fizeram.*" (Curvelo et al. 2008: 44).

[99] Assim designada por ter sido iniciada por um coleccionador de Hong Kong – o Sr. Kwok On (Paço d'Arcos e Machado 2008).

[100] Em 1999 foi confiada à FO por doação pelo sinólogo francês Jacques Pimpaneau uma grande colecção e, com ela, a tarefa de dar continuidade ao seu enriquecimento, "*de forma a preservar o seu carácter único na Europa e fazendo-a servir para um melhor conhecimento de um Oriente com o qual somos levados, cada vez mais a comunicar*" (Pereira 2008a: 70). Como surgiu esta colecção? "*Em 1968, quando Jacques Pimpaneau vivia em Hong Kong, conheceu o senhor Kwok On, um banqueiro apaixonado por marionetas de Cantão, que lhe ofereceu* [1972] *a sua colecção de marionetas e instrumentos de música*". Jacques Pimpaneau procurou aumentá-la e alargar o seu âmbito com objectos recolhidos por toda a Ásia (Coelho 2008), intuito este que continuou após a doacção à FO. No entendimento de Pimpaneau, esta colecção é diferente da colecção do Museu Guimet, em Paris, França, pois não retrata o período colonialista e não é uma colecção das elites (Correia de Oliveira 2001).

[101] A colecção chegou a ter um museu em Paris. Para Jacques Pimpaneau fazia todo o sentido doá-la a uma fundação portuguesa, pois "*Portugal foi o primeiro país a chegar à Ásia. Todavia, era o único que não tinha uma colecção asiática*" (Coelho 2008) e "*estranhamente, nunca teve uma escola orientalista*". E, no seu entendimento, a Fundação carecia deste tipo de objectos. Um dos objectivos era inspirar nos portugueses o exotismo através da "beleza dos objectos", da "riqueza cromática", e do "*mistério milenar*

sinólogo Jacques Pimpaneau.[102] É uma colecção de âmbito geográfico alargado, constituída por peças provenientes de toda a Ásia, da Turquia ao Japão. [103] Dela fazem parte objectos relacionados com o teatro (trajes, marionetas, máscaras, pinturas, porcelanas); com as festividades tradicionais (objectos rituais, lanternas, dragões, jogos, estátuas) − provenientes da China, do Japão e da Índia− a par de artefactos representativos das religiões, rituais e festividades − oriundos do Sri Lanka, Tailândia, Camboja, Malásia, Indonésia, Vietname, Tibete, Birmânia, Nepal, Paquistão e Coreia (Paço d'Arcos e Machado 2008). A colecção contempla também instrumentos musicais, trajes, iconografia (xilogravura japonesa, pintura indiana, cartazes), máscaras, marionetas do teatro de sombras, marionetas de vara, de luva e de fio − provenientes da Índia, da China e de Java − assim como brinquedos, objectos de rituais indianos, chineses e japoneses, figurinos de teatro indiano, chinês e japonês, acessórios de maquilhagem, e adereços de vestuário. Fazem ainda parte dela conjuntos relacionados com manifestações derituais do hinduísmo, de diversas variantes de budismo, de diferentes países, ou de religiões animistas, cultos xamânicos e máscaras de toda a Ásia.

A colecção de carácter maioritariamente etnográfico foi reunida a partir de recolhas contínuas, ao longo de décadas, junto das manifestações culturais ainda existentes em diversos países da Ásia (Pereira 2008a: 70). Sempre que possível, Sofia Campos Lopes, curadora da colecção KO, acompanha Sylvie Pimpaneau[104] numa expedição a um ponto da Ásia com o objectivo de adquirir novos objectos para a coleção. Segundo Sofia Campos Lopes − em entrevista ao *Diário de Notícias* à data do décimo aniversário do MO − o foco desta colecção "*não é documentar o contacto entre o Oriente e o Ocidente, é mesmo documentar o quotidiano e a cultura popular asiáticos*" (Pereira 2018).

que inspiram", em que o MO representava a perspectiva de constituir um "*pólo de actividade cultural ligada ao orientalismo*" (Correia de Oliveira 2001).

[102] (n. 1934), sinólogo e coleccionador, foi professor da Escola de Línguas Orientais (1965 – 1999). Em 1971, fundou em Paris o Museu Kwok On, cujas colecções viriam a integrar a FO (1999). É autor de inúmeras obras e traduções sobre a literatura clássica chinesa, e de documentários sobre a Ásia.

[103] Neste momento, a exposição patente associada à colecção KO intitula-se "Japão: Festas e Rituais" e encontra-se exposta no segundo piso.

[104] Conservadora da colecção e esposa de Jacques Pimpaneau.

É uma colecção que reúne um conjunto de objectos que − no entendimento de Maria Manuela d'Oliveira Martins,[105] anterior directora − exprime a diversidade cultural e a faceta criativa do património de vários países asiáticos − chamando a atenção nacional e internacional para a necessidade da salvaguarda e transmissão às gerações futuras de um rico património material e imaterial − pois "*é constituído por um conjunto de práticas, expressões e representações manifestadas nas tradições orais, artísticas e performativas, bem como nas práticas sociais, rituais e festivas, nos saberes e técnicas tradicionais*" (Martins 2018: 15-16).

2.4. Museu do Oriente – o discurso expositivo

A abertura do MO remonta a Maio de 2008,[106] no vigésimo aniversário da FO, pela qual é tutelado e dependente administrativamente. A sua missão principal é a valorização e o desenvolvimento das relações históricas e culturais entre Portugal e o Oriente, sendo considerado um dos projectos mais relevantes da vida da FO (Relatório Anual 2008:10). É o projecto que materializa um dos desígnios estatutários, i.e., "*o de fomentar a continuidade e incrementar o reforço das relações históricas e culturais ente Portugal e os países do Extremo Oriente*" (Relatório Anual 2008: 10) através da exposição permanente e de uma diversificada programação de actividades (Relatório Anual 2009: 10). É um museu possuidor de uma marca própria[107] que está presente em vários suportes de comunicação digital: através do *site* e da n*ewsletter* da FO,[108] uma página

[105] A Dra. Maria Manuela d'Oliveira Martins foi directora do MO entre 2009 e 2016. Informação obtida através de entrevista (Apêndice XI). À data da realização das entrevistas (2020/2021) o MO ainda não possuía uma nova direcção. Só a 1 de Setembro de 2022 é que Graça Mendes Pinto passou a ser a nova directora. Mais informação em:< https://observador.pt/2022/07/28/museologa-graca-mendes-pinto-vai-ser-diretora-do-museu-do-oriente/ >; [27.06.2023]

[106] Inaugurado no dia 8 de Maio de 2008, uma data auspiciosa por conter os números oito, que, na simbologia chinesa, significam sorte, prosperidade e sucesso (Martins 2018: 11).

[107] A identidade gráfica da FO/MO é da autoria do designer José Brandão (Ornelas 2009: 3).

[108] Desde 2022 que deixou de ter *site* e *newsletter* própria, e passou a estar incluído no site da Fundação, mas até então tinha um sítio próprio (www.museudooriente.pt). Estas alterações denotam uma reorientação estratégica comunicativa, que não é âmbito da presente reflexão.

no *Facebook,*[109] no *Instagram,*[110] no *Google Arts & Culture*[111] e no *Youtube,*[112] promovendo e divulgando a programação cultural e educativa. Além destes meios, recorre ainda ao suporte em papel - programação mensal (antes da pandemia trimestral) – para divulgar as diversas iniciativas (exposições, concertos, cursos, conferências, workshops, actividades diversas) e ainda a revista *Oriente.*[113]

Segundo Carlos Monjardino, "*Com o Museu do Oriente e através dele, a Fundação Oriente compromete-se publicamente como legítimo e permanente agente da construção dessa ponte cultural entre o Ocidente e o Oriente, que constitui a sua missão central*" (RA 2008:10). A sua criação e motivações associadas são:

> "um marco decisivo na visibilidade e consolidação da imagem pública da Fundação Oriente como instituição cultural de referência; o contributo da Fundação para uma maior visibilidade de Macau e da sua realidade, em Portugal e na Europa; um palco de excelência para a cooperação e intercâmbio entre Portugal e o Oriente asiático; uma fonte de acrescido conhecimento em Portugal das culturas e civilizações do Oriente; o enriquecimento do património cultural nacional; [e] a valorização de um património edificado do Estado Português que estava desaproveitado [caso do Edifício Pedro Álvares Cabral]" (RA 2008:10)

Para Manuela Oliveira Martins, houve desde o início "*uma preocupação de dar-lhe um âmbito não eurocêntrico e essencialmente prospectivo*" (Martins 2018: 11), ou seja, de ser um espaço de encontro de culturas e civilizações através da arte, da música, da literatura, do teatro, da religião, da política e da economia, que pretende:

> "responder aos desafios da era da globalização ao apresentar-se como um museu multicultural, que preserva a diversidade patrimonial material e imaterial de vários países asiáticos e permite o contacto com esse património diversificado de diversas tipologias e origens geográficas" (Martins 2018: 16).

A antiga directora crescenta também que:

[109] Página oficial do *Facebook* do Museu do Oriente. Ver bibliografia.
[110] Conta oficial desde 8 de Fevereiro 2020. Ver bibliografia.
[111] Página oficial desde Abril 2021. Ver bibliografia.
[112] Canal oficial desde 31 de Março 2020. Ver bibliografia.
[113] A revista não sendo uma publicação académica, visa chegar a um público alargado e preencher um espaço editorial com pouca expressão em Portugal.

> "A preservação e a divulgação do património antropológico e etnológico, material e imaterial, das grandes civilizações asiáticas têm sido os objectivos centrais do Museu do Oriente, na senda dos grandes objectivos da UNESCO, especialmente (…) «garantir a melhor protecção dos importantes patrimónios culturais intangíveis em todo o mundo e a consciência da sua importância»." (Martins 2018: 15).

Afirmando-se como um Museu vocacionado para as relações entre as grandes civilizações do Ocidente e do Oriente (Monjardino 2018: 5), o MO,[114] segundo João Calvão− administrador da FO, em entrevista ao jornal *Público*, pode ser definido como "*um centro cultural sem ser chamado centro cultural*" (Salema 2008), que na sua acção procura catalisar experiências culturais, artísticas, científicas e pedagógicas, assentes em critérios de interdisciplinaridade, autenticidade, valorização, reinterpretação, reversibilidade, salvaguarda da pré-existência e respeito pelo conjunto, oferecendo ao público duas colecções distintas e complementares - PPA e KO - cuja análise e reflexão podem conduzir ao conhecimento do "outro" e, simultaneamente, à melhor compreensão de nós mesmos (Martins 2018: 16), através de um abrangente programa de actividades culturais e educativas. O MO é "*um centro de múltiplas iniciativas em todos os domínios da cultura e da ciência, da política e da economia, com uma programação eclética e plural, cujo mote continua a ser o encontro de culturas e civilizações*" (Monjardino 2014: 24-25).

À data de inauguração do MO, Carlos Monjardino afirmou que:

> "Lisboa volta à Ribeira das Naus. A aventura marítima que nela se iniciou há meio milénio é agora uma das memórias que o novo Museu encerra, a par de testemunhos materiais de culturas distantes que nos chegaram da torna-viagem; (…) disponibilizado ao público um aliciante e exótico programa (…) [que traz] o Oriente a Lisboa" (Monjardino 2008: 5).

Na altura foi inclusivamente referido que "[a] *realização do Museu do Oriente, (…), surge como um imperativo nacional*" (Pereira 2008a: 68), e um importante contributo para "*o reforço das relações históricas entre Portugal e a Ásia*" (Monjardino 2014: 7). E, a programação museológica assenta em dois eixos principais que têm por *"missão a*

[114] Natália Correia Guedes, afirmava que era "*um museu que começa agora,* [mas] *que não é estanque*", e que "*no que diz respeito à arte antiga oriental, não é de modo nenhum o melhor da Europa,* [mas] *no que diz respeito ao intercâmbio com a modernidade é pioneiro*". (Coelho 2008).

valorização dos testemunhos quer da presença portuguesa na Ásia, quer das distintas culturas asiáticas".

O MO define-se como uma entidade *"museológica permanente, aberta ao público",* com um *"âmbito territorial internacional e de carácter transdisciplinar, que procura, através do cruzamento de (…) campos temáticos da História, da Arte e da Antropologia",* possibilitar a todos *"uma memória viva e actuante das culturas asiáticas e da relação (…) estabelecida entre o Oriente e o Ocidente"*, a partir de Portugal. O campo temático corresponde a *"um diversificado património cultural de interesse histórico, artístico, documental, etnográfico e antropológico relacionado com a cultura popular, as religiões orientais e a presença portuguesa na Ásia ao longo de cinco séculos"* (Curvelo *et al*. 2008: 22).

A sua vocação recai no contributo para a aproximação entre a Ásia e o Ocidente − promovendo a preservação do património e da memória comum de ambas as culturas (Curvelo *et al*. 2008: 22) − tendo como objectivos principais:[115] reforçar as relações Ocidente-Oriente através de um diálogo estimulante e enriquecedor; contribuir para a valorização da diversidade de expressões culturais; estimular o conhecimento e a investigação no domínio das culturas e civilizações orientais; contribuir para formar novos públicos, o que, no entendimento de Manuela Oliveira Martins, exige uma reconfiguração e reinterpretação das leituras possíveis das colecções (Martins 2018: 16).

Mas que memória ou memórias estão representadas no espaço expositivo?

Esta é precisamente uma das questões objecto de reflexão nesta dissertação.

2.4.1. Primeiro piso: presença portuguesa na Ásia, um ensaio de caracterização geral

O foco principal da minha reflexão incide sobre a narrativa da exposição PPA. À data de início da reflexão,[116] o Museu tinha patente, no primeiro piso (imagens 45 a 128 no Apêndice IV), uma exposição permanente com substituições pontuais, intitulada

[115] Informações cedidas, via e-mail, por Margarida Mascarenhas, a 15 de maio de 2019

[116] Janeiro 2020. No decorrer da dissertação foi inaugurada a exposição temporária *Histórias de um Império Coleção Távora Sequeira Pinto*, patente entre 2 de Julho 2021 e 28 de Maio de 2023, que ocupou parte do primeiro piso dedicado à a exposição *Presença Portuguesa na Ásia* aqui em análise.

"Presença Portuguesa na Ásia", constituída por objectos artísticos e documentais que remetem para a temática dos "Descobrimentos" e da relação entre Portugal e a Ásia. Através da disposição dos objectos e do discurso expositivo, há, no meu entender, a procura pela exaltação e evocação da história e da memória de viagens transoceânicas, mediante elementos e personagens associadas à "Expansão Marítima Portuguesa", considerada por muitos como um período áureo da história portuguesa (Oliveira e Costa 2015: 15-20), com enfoque na experiência portuguesa no continente asiático.

Segundo Fernando António Baptista Pereira, comissário da exposição, o conceito gerador deste módulo expositivo foi a construção de uma utopia[117] oriental pelos Portugueses, desde o final do século XV até aos nossos dias, baseada no comércio, na missionação e no encontro de culturas (Pereira 2008b: 11-12), estabelecendo, assim, uma continuidade simbólica e visual com elementos que permitem a construção de um código de reconhecimento social da honra e da glória dos feitos e acções praticados no contexto da Expansão Marítima Portuguesa (Galvão-Telles e Seixas, 2014). Na minha opinião, o discurso visual e simbólico patente é emblemático do lugar de memória que os "Descobrimentos" ainda desempenham no Portugal contemporâneo.

Todo o primeiro piso caracteriza-se por um equilíbrio:

> *"entre uma certa dramatização das peças mais representativas na sequência da narrativa e a contextualização histórica dada através de textos, de mapas e de maquetas, num atraente e apelativo design de comunicação. Cada módulo apresenta um tratamento plástico diferente, consoante a área geográfica ou a tipologia dos objectos em presença."* (Curvelo *et al*. 2008: 42).

Numa abordagem essencialmente histórica e artística, o MO procura ao longo do percurso expositivo − numa narrativa que cruza diferentes contextos geográficos e culturais − proporcionar aos públicos uma memória viva das culturas asiáticas e das relações estabelecidas entre a Ásia e o Ocidente, principalmente através de Portugal (Pereira 2008a: 69).

[117] Como refere Elsa Peralta, desde Sir Thomas More com o seu icónico livro *Utopia* (1516), que a palavra "utopia" passou a simbolizar um país imaginário ou ideal, ou um lugar de perfeição ideal (Peralta 2015: 309).

O discurso da exposição PPA divide-se em três núcleos principais - central, nascente e poente – e recorrendo aos textos expositivos (parede e tabelas) procuro analisá-lo de seguida.

Núcleo central – Macau

O primeiro contacto com o espaço expositivo ocorre na área central do primeiro piso (imagens 46 a 65 no Apêndice IV), dedicada a Macau, território outrora sob administração portuguesa, onde a FO foi fundada, e parte integrante da própria história da instituição. Neste espaço é possível observar biombos chineses com iconografia dedicada às cidades de Cantão e Macau, e ao comércio nos mares da China; porcelana de encomenda, entre outros objectos resultantes das trocas comerciais; hábitos e heranças, que testemunham não só a presença portuguesa, mas também europeia, em Macau.

Do texto de entrada deste núcleo consta a seguinte informação:

> "A primeira referência a Macau num texto português data de 1555, numa carta subscrita em novembro desse ano, naquele ancoradouro chinês, por Fernão Mendes Pinto. (…) A presença portuguesa no Oriente mais longínquo desenvolvera-se a partir de Malaca, cidade portuária conquistada em 1511 por Afonso de Albuquerque. Como havia feito noutras paragens orientais, os Portugueses decalcaram as rotas mercantis pré-existentes, nos mares que se estendia para leste do estreito de Singapura, apropriando-se de saberes náuticos e cartográficos locais e estabelecendo parcerias mais ou menos informais com mercadores asiáticos."

A par dos biombos chineses, este núcleo é marcado por um subnúcleo dedicado ao pintor inglês George Chinnery[118] (1774-1852) que residiu 27 anos em Macau, tendo tido, durante a estadia, a oportunidade de pintar e desenhar a cidade e as suas gentes, principalmente da população trabalhadora de etnia chinesa. Chinnery deixou algumas centenas de registos de vistas de Macau, tanto de panorâmicas como de pormenores

[118] Chinnery (1774-1854) formou-se na Royal Academy de Londres, no Reino Unido e, depois de uma breve passagem pela Irlanda, partiu para a Índia, fixando-se em Madrasta, em Calcutá, e em Macau. Apreciado pintor paisagista, de costumes, dentro da tradição romântica britânica em que se formara, é considerado um dos expoentes do paisagismo romântico no Oriente (Pereira 2008b: 12

urbanos, paisagísticos e da vida quotidiana que possibilitam vislumbrar o quotidiano do entreposto português no século XIX − segundo o texto de parede, vivia, ainda, nessa época um tempo esplendoroso como "*centro cosmopolita do comércio entre a China e o Ocidente*".

Outra figura aqui evocada é a do capitão Cook [119] através de gravuras realizadas a partir de registos efectuados durante as suas viagens. "[C]*om efeito, foram vários os artistas ingleses que se dedicaram a registar "tipos", o "exótico", as paisagens, a fauna, a flora, os monumentos e as cidades nas suas estadias na Índia*" (Pinto 2008: 85), e noutras paragens asiáticas, marcados por uma nostálgica presença europeia. Não há neste espaço qualquer referência à dimensão contemporânea. Como é Macau hoje em dia? Que marcas ainda existem nesse território da presença portuguesa? Ou como são vivenciadas hoje em dia?

Contudo, a par do fascínio pelas paisagens exóticas, no texto de parede do mesmo núcleo há referência ao encontro de culturas:

> "Macau desenvolveu-se na confluência do mundo chinês com o mundo ocidental, recebendo contributos de ambos para a formação de uma identidade cultural muito própria, que se enriqueceu ainda mais através do intercâmbio com outras regiões asiáticas."

Como centro difusor do catolicismo na Ásia oriental, Macau funcionou, durante séculos como "*porta de entrada obrigatória para os europeus no Celeste Império*", a partir do qual realidades políticas, culturais e religiosas eram transmitidas para a Europa.

Ainda neste espaço, num outro texto de parede, é mencionado que:

> "Os Portugueses trouxeram para o território macaense os seus hábitos e a sua língua, as suas crenças e as suas instituições, as suas técnicas e o seu saber. E encontraram em Macau a milenar civilização chinesa. Em séculos de convívio entre Portugueses e Chineses verificaram-se constantes fenómenos de simbiose e aculturação. (…) Artífices adaptavam

[119] As viagens de James Cook (1728−1779), patrocinadas pela Royal Geographical Society, são sobejamente conhecidas, assim como o seu complexo legado que ainda hoje nos molda. Se para uns é considerado o fundador de nações, para outros representa uma política imperial dominadora e destrutiva (Doering 2021). Para um debate mais aprofundado sobre esta personalidade, sugiro o livro editado por Glyndwr Williams, *Captain Cook: Explorations and Reassessments* (2004), Boydell & Brewer.

louças, mobílias, tapeçarias e tantos outros objectos chineses de decoração e de uso quotidiano aos gostos ocidentais."

Outro texto refere que "[o]*s Portugueses estabelecidos em Macau, durante os séculos XVI e XVII, serviram de intermediários privilegiados entre a China e outras regiões asiáticas e europeias*". E, que, no século XVIII, o comércio com destino à Europa passou a ser dominado pelos ingleses da *East India Company,*[120] tendo levado os portugueses a desenvolverem uma "*deliberada estratégia de dispersão de atividades e interesses*", onde "*os navios de Macau passaram a demandar mercados alternativos, viajando sobretudo para Macassar, Timor, Bornéu, Java e Tonquim*". Nesta época, uma das principais exportações chinesas era o chá, as tradicionais sedas e porcelanas, sendo que um dos "*produtos importados em maior volume era o ópio que, a breve trecho, daria origem a um grave conflito sino-britânico*".[121] Na exposição é referido que na sequência deste conflito é fundada a cidade de Hong Kong, em 1841, e que Macau acabaria por perder importância comercial, e mais tarde, também, como porto franco pois "*não conseguiu recuperar o papel de grande protagonista da vida económica do mar do Sul da China que detivera nos séculos anteriores*".

Em 2019, na área central, foi acrescentado um novo subnúcleo dedicado à Antiga Colecção Cunha Alves, já referida, enquadrada pelo seguinte texto de parede:

"A chegada de Vasco da Gama à Índia em 1498 e a conquista de Malaca em 1511 marcam o início das encomendas de porcelana chinesa para o mercado ocidental, onde Portugal desempenhou um papel pioneiro como encomendador. (…) A aquisição da "Antiga Coleção Cunha Alves" permitiu dotar o Museu do Oriente de um núcleo de porcelana chinesa de

[120] A Companhia das Índias Orientais inglesa foi fundada em 1600 com uma Carta Real concedida pela rainha Isabel I. Entidade comercial autorizada a negociar na Índia e em grande parte do Sul da Ásia. A Companhia podia, nomeadamente, cunhar e imprimir o seu próprio dinheiro, estabelecer e aplicar taxas de impostos e lutar em guerras em defesa dos interesses britânicos. Entre os séculos XVIII-XIX a Companhia deteve controlo mercantil, político e militar na maioria do território indiano. A sua história está intrínsecamente associada ao colonialismo britânico, pois desempenhou um papel importante no desenvolvimento e implementação do poder colonial na Índia e no Sul da Ásia (Procter 2020: 47-53).

[121] Conhecidas como as *Guerras do Ópio* que ocorreram entre 1839-1842 e 1856-1860. A primeira guerra teve como consequência a assinatura do Tratado de Nanquim (1842), que impunha à China a abertura ao comércio estrangeiro, e a entrega da soberania de Hong Kong aos britânicos (que terminaria em 1997). A segunda guerra ocorreu contra os britânicos e franceses que pretendiam impor os seus interesses comerciais e que consequentemente levou a que várias potências ocidentais estabelecessem "esferas de influência" na China, onde, nomeadamente, os cidadãos europeus não estavam sujeitos às leis chinesas.

> exportação mais consistente e coerente, pelo que constitui um importante marco nas aquisições que visam fazer deste, um museu de referência no mundo das Artes Decorativas em geral e da porcelana chinesa de exportação para o mercado ocidental, em particular."

O papel de Macau no comércio internacional de porcelana, seda e chá, está documentado no subnúcleo dedicado à colecção de porcelana brasonada - pratos, travessas, terrinas ou jarras - com formas e decoração ocidentais, feitas especialmente para clientes ocidentais, comumente designada por "*China de encomenda*" ou "*porcelana de encomenda*" (Pereira 2008b: 11).

Aos subnúcleos dedicados à porcelana de exportação juntam-se pinturas do tipo *China trade*, género de produção pictórica produzida tanto por autores ocidentais como autores chineses (Pereira 2008b: 11), realizada, maioritariamente, nos séculos XVIII-XIX em óleo sobre tela, aguarela ou guaches sobre papel ou seda, produzida para o mercado de exportação e que funcionavam como "*postais ilustrados da época*". Estas pinturas alusivas à produção de alguns produtos muito valorizados e exportados para o Ocidente, como o chá, a seda, a porcelana, e os leques, procuravam mostrar e explicar "*aos ocidentais, de uma forma por vezes imaginária e irrealista, mas acima de tudo exótica*" as diferentes fases do fabrico: manufactura, embalagem, transporte (Fonseca 2008: 160). São objectos testemunhos de uma presença e gosto europeus.

Tanto no discurso expositivo, como no catálogo da exposição, Macau é definido como um lugar ímpar da relação entre os portugueses e o território macaense no qual:

> "Os portugueses trouxeram para o território macaense os seus hábitos e a sua língua, as suas crenças e as suas instituições, as suas técnicas e o seu saber. (…) Nesta prodigiosa cidade de fronteira, lugar mágico de encontros e de cruzamentos de povos e de culturas, ao longo dos séculos, portugueses e chineses, misturados com as mais variadas gentes asiáticas, viveram uma relação exemplar, com base numa grande confluência de interesses materiais, é certo, mas também a partir de um enorme respeito mútuo e de uma aberta tolerância face à diferença" (Loureiro 2008: 147-148).

O papel que Macau desempenhou para a presença portuguesa na Ásia durante a Idade Moderna, e para a história da FO, é de alguma forma evocado na própria centralidade espacial deste núcleo. De passagem obrigatória para os visitantes que acedem pelas

escadas ao piso da colecção KO, em última instância, poderão não ver os outros núcleos do primeiro piso, mas este vê-lo-ão sempre.

Núcleo nascente – Presença Portuguesa na Ásia

O mote deste núcleo (imagens 66 a 71 no Apêndice IV) é dado por duas citações: uma de Camões, "*E entre gente remota edificaram / Novo reino, que tanto sublimaram*",[122] e outra de Fernão de Mendes Pinto:

> "Mas por outra parte quando vejo do meio de todos estes perigos e trabalhos me quis Deus tirar sempre a salvo (…) para que eu pudesse fazer esta rude e tosca escritura, que por herança deixo a meus filhos (…) para que eles vejam nela estes meus trabalhos e perigos da vida que passei no discurso de vinte e um anos em que fui trezes vezes cativo, e dezassete vendido, nas partes da Índia, Etiópia, Arábia, China, Tartária, Macassar, Samatra, e outras muitas províncias daquele oriental arquipélago dos confins da Ásia.[123]"

São estas duas obras literárias, *Os Lusíadas*[124] de Luís de Camões e a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, que acolhem os públicos no espaço nascente do primeiro piso e dão o mote para a descoberta desta área expositiva, dedicada à presença portuguesa na Ásia. Nas palavras de Fernando António Baptista Pereira, tanto *Os Lusíadas* como a *Peregrinação* constituem "*duas obras literárias fundamentais que nos dão visões contrastantes, mas complementares acerca dessa presença*", que exaltam os "*feitos dos Portugueses no Oriente e no resto do mundo, justificando-os à luz da própria história de Portugal, tal como ela foi concebida e construída pela cultura humanista do Renascimento*" (Pereira 2008b: 24).

[122] Camões n' *Os Lusíadas* (1, 1). No espaço expositivo legenda junto ao livro refere a seguinte informação: LEGENDA: "Os Lusíadas, de Luís de Camões (1524?-1580).; Ed. Regina Echeverria, fac-simile da 1ª edição; São Paulo, Grupo Takanp, 2002; Impresso sobre papel; Centro de Documentação António Alçada Baptista, Museu do Oriente, ASIA 82-1 (POR) CAM, L.".

[123] Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*.

[124] Considerado o poema nacional português, a epopeia de Camões glorifica os feitos os Portugueses na Ásia e no resto do Mundo, enquadrando-os na história de Portugal da época, narrando a viagem de descobrimento do caminho marítimo para Índia, comandada por Vasco da Gama, com partida em 1497, chegada a Calecute em 1498 e regresso a Lisboa no ano seguinte (Pereira 2008b: 11-12).
O poema nacional português é uma reconstrução épica da "descoberta da Índia" (Hespanha 1999:15).

As palavras de Camões e de Fernão Mendes Pinto são complementadas por uma selecção de objectos – mapas, maquetes, mobiliário, objectos litúrgicos, têxteis, ourivesaria, pintura, gravura, marfins, entre muitos outros - que procuram num atraente e apelativo design expositivo revelar, representar, documentar e tornar familiar o que se pretendia como uma representação do distante (Pinto 2008: 28-29). Evoca-se o estabelecimento e a construção do Império Português da Ásia, centrado em Goa, e que se estendeu pelas costas da África Oriental e da Ásia, com as suas cidades e praças-fortes, as suas sociedade e cultura miscigenadas, no qual ocorreu o confronto e o diálogo entre culturas e religiões (Pereira 2008b: 11-12).

Além dos excertos citados, os públicos são ainda acolhidos pelas seguintes palavras:

> "A entrada das naus de Vasco da Gama no oceano Índico, no final do século XV, representou o início de uma mudança estrutural das relações euro-asiáticas, a qual afetou também os povos da África Oriental. O processo de globalização que, desde 1434, os Portugueses haviam desencadeado no Atlântico alastrava-se então, irreversivelmente, a toda a Ásia.
>
> A influência lusa estendeu-se muito para lá das fronteiras controladas por Goa através de negócios sujeitos à administração régia e, sobretudo, pela actividade de mercadores, aventureiros e missionários.
>
> Afonso de Albuquerque (1462?-1515) fez do Estado da Índia uma potência asiática que estendeu o seu poderio a Goa (1510) e alargou até ao Sueste Asiático com a ocupação de Malaca (1511) e ao Golfo Pérsico, com a submissão definitiva de Ormuz (1515). A partir de Malaca, os Portugueses avançaram para as Molucas, para o Sião, para o Pegu e para a China, recorrendo a embaixadas, a viagens de exploração ou de comércio oficial e à ousadia dos aventureiros que começaram a espalhar-se pelos portos da região.
>
> Os vice-reis e governadores cedo perceberam que era fundamental dispor de cidades sujeitas à Coroa portuguesa e participar não só no trato euro-asiático das especiarias, mas também em negócios asiáticos, como o da venda de cavalos árabes e persas na Índia, de panos de Cambaia na África Oriental, ou a de ouro, marfim e escravos africanos procurados pelos mercados indianos.
>
> Com a chegada das potencias ocidentais rivais (a partir de 1598) e com a disputa territorial que se seguiu, ficaram na posse dos Portugueses a longa linha de costa da África Oriental correspondente à atual República de Moçambique, Diu, a Província do Norte (que englobava Damão, Baçaim, Bombaim e Chaul), Goa e as províncias anexas (Bardez e Salcete) e, ainda, Timor e Macau."

As maquetes da cidade de Baçaim, uma das mais ricas praças do império português no Ásia, e da Igreja Santana de Talaulim,[125] servem de ponto de partida para abordar a implementação e imposição de modelos construtivos civis, bélicos e religiosos. O património edificado é testemunha de uma política de implementação adoptada pelos portugueses nos territórios asiáticos, ilustrada neste ponto da exposição alusivo à Índia. O texto de parede expressa que, "*Depois dos atos bélicos de que os Portugueses saíram vitoriosos, de 1531 a 1533. (…) A partir de então, iniciou-se a construção dos diversos edifícios militares, civis e religiosos*".

Saliento que, não obstante, o texto refira episódios violentos entre os portugueses e a população local, o tema não é desenvolvido. Assim, fica por responder de que forma os portugueses foram recebidos; se a implantação nesses territórios foi pacífica; quais as consequências e os constrangimentos. É necessário ter em consideração que a estrutura colonial − baseada na manutenção de um poder dominante − ocorre por meio de um equilíbrio de forças de sentidos contrários, combinando resistência e consentimento, respectivamente, por parte do colonizador e do colonizado, estruturando-se através da apropriação e domínio da terra, do domínio das populações autóctones e da implementação de sistemas produtivos exógenos. Dito de outro modo, uma estrutura baseada, na maioria dos casos, na apropriação da terra conjugada com processos de conquista armada e na submissão e desagregação das estruturas sociais pré-existentes, conduzindo a novas entidades geopolíticas, sustentadas física e materialmente em novos modos de produção e exploração (Pereira 2011: 18).

No catálogo da exposição, João Paulo Oliveira e Costa refere que os "[p]*rimeiros agentes de globalização, os Portugueses deram a conhecer aos povos do Oriente uma visão muito mais realista da configuração do planeta*", e que recorrendo a "*um imperialismo marítimo*", e à "*fixação de veteranos nas cidades recém-conquistadas através de casamentos com mulheres da terra. (…) a miscigenação, tornou-se um meio deliberado de os Portugueses intensificarem a sua presença no Oriente*". As diferentes populações "*conviviam em espaços organizados segundo um modelo português*", um modelo

[125] A Maqueta da Igreja Santana de Talaulim, depósito do Museu Militar de Lisboa, evoca a implantação de modelos renascentista e maneirista na arquitectura religiosa indo-portuguesa. Menciono por curiosidade que para Paulo Varela Gomes, "A Igreja de Santana de Talaulim" é um dos mais importantes monumentos de Goa, da Índia e do mundo onde se fala ou falou português.

urbano imposto e que representava uma descontinuidade para as populações locais (Oliveira e Costa 2008: 17-18). João Paulo Oliveira e Costa reconhece, ainda, que a gradual implantação e imposição "*portuguesa sobre essa vasta região (…) viria a estar na base do colonialismo dos séculos XIX e XX*" (Idem 2008: 20). É importante ter presente que no caso português, foi no Oriente que o Império começou, e é nele que, em 1999, irá acabar (Hespanha 1999: 15).

Outra faceta que caracteriza o discurso deste núcleo são os objectos ditos "miscigenados" também designados por "arte luso-oriental" ou "luso-asiática", oriundos da Ásia, na qual se insere a arte indo-portuguesa[126]. São objectos tanto sagrados como profanos, que estiveram intimamente ligados às condições e características de vida das populações *"de origem europeia, na vasta extensão do território que formava o império português*", vida esta que se caracterizava regra geral pela fragilidade e insegurança, e por um género de nomadismo que, segundo o texto de parede:

> "exigia dos objetos um carácter portátil e prático de que são exemplo as cadeiras, as arcas, os contadores, as mesas e os escritórios. (…) reproduziam também o hibridismo que caracterizava a arte indo-portuguesa inscrevendo, em materiais e técnicas de tecelagem de origem local, figurações típicas da iconografia cristã e da erudição clássica europeias."

Numa leitura tipológica, os objectos de carácter portátil e prático reflectem a vida muitas vezes errante das populações de origem europeia. São objectos que, segundo Elsa Peralta, devem ser lidos no contexto de uma economia mercantil global em crescimento − mas, também, como objectos de prestígio e distinção em círculos aristocráticos e burgueses, na Europa e na Ásia − no qual as pessoas que os possuíam, assim como os próprios objetos, incorporavam um tipo particular de agência e símbolo de poder (Peralta 2015: 313-314). Uma breve análise dos materiais mostra o deslumbre pelas matérias-primas nobres e exóticas para um olhar europeu, como são as madeiras tropicais, a prata, a tartaruga, a laca, o coco, o marfim e a madrepérola.

[126] Todos estes conceitos são problemáticos e merecem reflexão, mas não serão aqui analisados. Carla Alferes Pinto (2014) a sua tese "A colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa. Proposta de estudo e musealização" procurou reflectir sobre a introdução de artefactos de origem colonial na classificação de arte de acordo com os parâmetros europeus.

A secção do núcleo inicial procura relacionar manifestações associadas à definição do território, à afirmação de poder, ao quotidiano das classes dirigentes e à disseminação da religião cristã transportada pelos Portugueses e pelos missionários cristãos.

Neste espaço nascente existe um pequeno subnúcleo dedicado ao Myanmar, aqui ainda designado de Birmânia, no qual a presença portuguesa é caracterizada, no texto de parede, da seguinte forma:

> "Os Portugueses chegaram oficialmente às costas da Birmânia por altura da tomada de Malaca (1511), encontrando-se o país, desde a dissolução do Império Pagan (séculos IX a XIII), fragmentado em vários reinos (…). Pegu, Arração e Ava contavam-se entre os mais importantes.
>
> Os Portugueses mantiveram o tráfico e as rotas existentes, tanto quanto lhes foi possível. Os produtos comerciados na Birmânia, na viragem do século XV e no início do século XVI, eram essencialmente os tecidos de Coromandel e o ópio de Aden, que se trocavam por arroz, azeite de peixe, madeira de construção naval, lacre, almíscar, beijoim, ouro, rubis e outras pedras preciosas, prata e produtos alimentares."

Este pequeno subnúcleo (imagens 85 a 91 no Apêndice IV) estabelece ligação com as primeiras importações de porcelana azul e branca e arte *namban*, um conjunto de objectos oriundos da Ásia Extrema - com enfoque na China e no Japão - testemunhos da cultura do Império do Meio, do lucrativo comércio de produtos de luxo, e do papel dos missionários que acompanhavam os comerciantes e os soldados na China e no Japão.

O texto de núcleo dedicado à arte *namban*[127] informa os públicos que:

> "No panorama da arte japonesa, a manifestação que ficou conhecida por *namban bijutsu*, ou arte *namban*, afirma-se como um episódio absolutamente original pelos vários contornos que assumiu. A sua designação está directamente associada à forma como foram

[127] O texto de contextualização diz ainda que a arte *namban* é aqui entendida enquanto "*fenómeno artístico caracterizado pela influência temática e/ou material e estilística da presença lusa no arquipélago nipónico durante o período de praticamente um século (1543-1639), correspondente, respetivamente, à chegada e expulsão dos Portugueses e que se materializou em tipologias como as dos biombos, das lacas, das estantes de missal, dos contadores e ventos, das caixas de hóstias e dos oratórios portáteis*". E que reflecte o gosto "*de uma elite nipónica que, face ao exotismo dos europeus*", não só os introduziu iconograficamente nos seus próprios objectos e acessórios, "*como transpôs para alguma da sua indumentária, apontamentos plenos de novidade*".

> apelidados os primeiros europeus que desembarcaram no arquipélago em 1543: *nambam-jin* ou «bárbaros do sul»".

A presença portuguesa no Japão, entre os séculos XVI e XVII, é evocada através de dois biombos e de outros objectos *namban*, como estribos, oratórios, contadores, entre outros.

Na minha opinião, um dos objectos mais marcantes deste subnúcleo (imagens 89 a 91 no Apêndice IV) é o biombo *namban* que representa o *kurofone*, navio negro, nome pelo qual era "*conhecida a nau proveniente de Macau*", e que representa a chegada de uma comitiva portuguesa, juntamente com algumas das mercadorias transportadas, o respectivo desembarque, e o encontro com a população local, onde os japoneses surgem acompanhados por padres jesuítas. A tabela desenvolvida deste objecto refere que:

> "Nestas composições de carácter narrativo, habitualmente compostas por dois biombos, representa-se a nau do trato, o kurofone, e a sua tripulação, cuja perícia nos mastros, vergas e gáveas tanto espanto causou ente os Japoneses. O cortejo, alvo do olhar atento dos habitantes locais, era composto pelo capitão-mor, fidalgo, mercadores, religiosos, escravos[128] e intérpretes. Os Portugueses surgem representados com traços faciais marcados e envergando trajes já de si resultantes da acomodação a novos climas. Os acessórios incluíam lenços, rosários, apitos e, talvez o mais espantoso de todos, os óculos nunca antes vistos no Japão. Os escravos, maioritariamente de origem africana, surgem com roupas fabricadas em tecidos de algodão ou com um estampado geométrico e escoltam os seus amos transportando mercadoria ou carregando os enormes para-sóis."

A vertente comercial estava inexoravelmente ligada à vertente religiosa, na qual os padres jesuítas, como detentores do monopólio da evangelização do Japão até 1593, tiveram um papel primordial.

Antecedido ou procedido, dependendo de como exploramos o espaço expositivo, dado não existir nenhuma orientação pré-determinada, surge um pequeno subnúcleo (imagens 92 a 94 no Apêndice IV) alusivo às primeiras encomendas de porcelana que ocorreram no reinado do imperador chinês Zhengde (1506-1521) – gomis, garrafas e

[128] Poderia ser interessante substituir o termo "escravo" por "pessoa escravizada" humanizando o facto de se tratarem de pessoas.

pratos – decoradas com os motivos portugueses da esfera armilar, das armas reais, do monograma IHS (Iesus Hominum Salvator, Jesus Salvador dos Homens) e de brasões de armas de homens ilustres. O texto de parede menciona que "*Estas porcelanas, decoradas a azul-cobalto sob o vidrado, constituem os primeiros testemunhos de uma «encomenda» europeia à China*".

A encerrar o núcleo nascente (imagens 95 a 98 no Apêndice IV), os públicos podem observar um pequeno núcleo expositivo dedicado ao papel da Igreja na China, com referência à acção de São Francisco Xavier, que o texto de parede apresenta da seguinte forma:

> "A introdução e prática do Cristianismo em terras do Império do Meio e do Império do Sol Nascente tiveram sortes e desenvolvimentos diferenciados. Se um primeiro contacto com os daimyo nipónicos trouxe vantagem para ambas as partes (Portugueses e Japoneses) e a entrada dos primeiros missionários foi facilitada (momento no qual se insere o apostolado de S. Francisco Xavier), não levaria muito tempo até que os missionários, a agirem sob as instruções da coroa portuguesa, fossem expulsos. (…) Certos da dificuldade em tornar percetíveis e depois interpretáveis alguns dos dogmas católicos aos olhos e consciências dos mandaris, a ação missionária assentou na troca de conhecimento de carácter científico, matemático e de astronomia, indispensáveis à correta fixação do calendário anual chinês. Este contributo inicial foi entusiasticamente recebido e houve, de parte a parte, uma tentativa de compreensão e partilha científica e religiosa. Todavia, com a morte do imperador Shunzhi, em 1661, tudo se inverteu. Foram inúmeros os episódios que levaram à queda em desgraça dos jesuítas a viver na corte, abrindo-se um período de perseguições com resultados terríveis e, inclusive, condenações à morte."

Terminada a visita à ala nascente, os públicos têm de atravessar novamente o espaço central, dedicado a Macau, e entrar na ala poente.

Núcleo poente – Coleccionismo do Extremo Oriente

Este núcleo (imagens 99 a 128 no Apêndice IV), dedicado ao coleccionismo de objectos com origem na Ásia Extrema, é constituído pela colecção de terracotas, antiguidades chinesas, japonesas e coreanas, que foram sendo adquiridas pela FO ao longo dos anos, à qual se acrescentaram os acervos em depósito provenientes do Museu Nacional Machado de Castro (MNMC) − de que se destacam os legados do poeta e jurista Camilo

Pessanha, e do escritor, político e diplomata Manuel Teixeira Gomes − e, ainda, uma colecção dedicada a Timor (Pereira 2008b: 11-12) pertencente à FO.

Num artigo de Alexandre Oliveira publicado na revista *Oriente*, é referido que a colecção de objectos timorenses foi recolhida[129] pelo FO, pois a instituição estava "[c]*onsciente da importância da manutenção de um espólio representativo da cultura material timorense*", e por isso "*encetou uma campanha de recolha de peças pelos antiquários indonésios, tendo em vista a preservação dos mesmos e a criação de uma colecção representativa daquela cultura*". Procurando "*recolher objectos que abarcassem todos os domínios da vida timorense, do quotidiano ao sagrado, da ferramenta comum aos símbolos de estatuto, sem descurar a recolha dos objectos mais cobiçados para as colecções particulares, como as portas talhadas, as jóias e os têxteis*" (Oliveira 2002: 44.)

Diversos momentos e estratégias do coleccionismo das artes asiáticas estão representados nesta ala expositiva, ainda que não sejam exaustivos nem quanto às temáticas nem quanto à representatividade territorial, são fundamentalmente evocativos de matrizes culturais de alguns países da Ásia Extrema: China, Japão e Timor.

Elsa Peralta afirma que esta ala carece de uma narrativa coerente (Peralta 2015: 310), na medida em que reúne uma selecção ecléctica de objectos que vão desde o período Neolítico ao século XVIII, reveladores de um gosto coleccionista europeu dos séculos XVIII e XIX, e uma panóplia de objectos que evocam os gabinetes dos séculos XVIII e XIX da aristocracia europeia (Idem 2015: 310-311).

Do mesmo modo que a ala nascente se inicia com uma citação d' *Os Lusíadas*, também nesta o mote é dado por alguns versos de Camões, "*Ali também Timor que o lenho manda / Sândalo salutífero e cheiroso*[130]", à qual se juntam palavras de Rui Cinatti[131],

[129] "*A colecção timorense da Fundação Oriente foi recolhida com o intuito de salvaguardar uma amostra da cultura material timorense após a violenta onda de destruição levada a cabo pelos opositores da independência. Durante a recolha procurou-se obter objectos de todas as áreas de produção material tradicional timorense: das madeiras aos metais preciosos, passando pela olaria e pela tecelagem. Não sendo um colecção exaustiva que englobe todos os aspectos da cultura material do povo timorense, ela permite ainda assim entrever a vida tradicional de um povo nos seus diferentes domínios, desde o quotidiano doméstico às representações rituais de poder e do sagrado e também pela vida além-túmulo*" (Oliveira 2002: 44).

[130] Luís de Camões, *Os Lusíadas* X, 134"

[131] Ruy Cinatti nasceu em Londres, a 8 de Março de 1915. Em criança veio para Lisboa e formou-se em Agronomia. Foi meteorologista, secretário do Governador de Timor, chefe dos serviços agronómicos no

"*Timor ressurge das águas, / Praia futura invocada. (…) Timor cresce com um grito ecoando em todos nós",*[132] (duas passagens) que remetem para questões identitárias portuguesas e timorenses, pois, como refere Elsa Peralta, a luta pela independência de Timor-Leste e a participação de Portugal nela estão no cerne da identidade pós-colonial portuguesa (Peralta 2015: 314), pela particular ligação aos portugueses e a marcadores históricos associados à língua e à religião.

O subnúcleo dedicado a Timor, povos e culturas, caracteriza-se por uma colecção que procura documentar não só as vivências quotidianas e as tradições linhagistas, através de objectos sagrados e profanos, mas também os laços mantidos pelos timorenses com Portugal. (Pereira 2008b: 11). O texto de parede enquadra este tópico da seguinte forma:

> "A ilha de Timor foi povoada há cerca de 14000 anos e, até cerca de 2000 a.C., foi alvo de sucessivas vagas de colonização (…). O próprio nome da ilha é testemunho da sua importância desde o início da navegação no sudeste asiático: Timur em malaio significa oriente, pois era a Ilha mais oriental no arquipélago das Sunda procurada por Javaneses, Malaios, Indianos, Árabes e Chineses em busca da madeira de sândalo branco que ali crescia em abundância."

É, segundo Elsa Peralta, uma colecção de cariz etnográfico onde as qualidades estéticas dos objectos são valorizadas, mas os mesmos não remetem, na sua generalidade, para os "laços estreitos" que esses povos mantiveram com Portugal (Peralta 2015: 311).

A ala poente é ainda constituída pelo subnúcleo dedicado ao colecionismo de arte da Ásia Extrema (imagens 101 a 109 no Apêndice IV), onde se pode ver os já referenciados

mesmo território e investigador da Junta de Investigação do Ultramar, dedicando a este território vários estudos, na área da fitogeografia e da antropologia social. Doutorou-se em 1961 na Universidade de Oxford, em Antropologia Social e Etnografia.
Foi cofundador, em 1940, de Os Cadernos de Poesia, e em 1942 da revista *Aventura*. Recebeu diversos prémios pela sua obra poética, entre eles o Prémio Nacional de Poesia, em 1968. Faleceu em Lisboa, a 12 de outubro de 1986.

[132] Rui Cinatti, 1996 (1968), *Um Cancioneiro para Timor*, Presença, Lisboa.

legados do poeta Camilo Pessanha[133] e do político e escritor Manuel Teixeira Gomes,[134] que evocam o ambiente do gabinete e gosto de um letrado chinês do século XIX-XX, com as suas "preciosidades" (Pereira 2008a: 72-74); onde a pintura, a caligrafia, os frascos de rapé,[135] a porcelana, os têxteis, entre outros, surgem como uma "*expressão de uma elite*" e são representativos do gosto orientalista de inícios do século XX (Pereira 2008b: 278).

O texto de parede que enquadra este subnúcleo refere que:

> "A formação de um gosto colecionista europeu, relativamente às artes da Ásia, tem origem no final do Império Romano e no início da Alta Idade Média, graças ao intercâmbio comercial realizado, entre Oriente e Ocidente, através da Rota da Seda.
>
> A partir do século XVI, graças à expansão portuguesa, as viagens regulares às costas da Índia, da Malásia, do arquipélago Indonésio, da China e do Japão, permitiram a entrada nos portos europeus não só de especiarias, de sedas, de porcelanas, de marfins, de lacas, mas também de raridades artísticas orientais cujo destino foram as câmaras reais e os gabinetes de curiosidades das elites principescas. Este gosto pelas obras de arte orientais rapidamente se generalizou a outras camadas sociais detentoras de maior poder económico."

Das diferentes colecções apresentadas neste núcleo, o conjunto mais numeroso é o da cerâmica chinesa, que abrange os mais diversos períodos e técnicas, sendo possível

---

[133] "*Camilo Pessanha, nasceu em Coimbra, a 7 de setembro, de 1867, (…). O interesse pela civilização chinesa revelou-se cedo, (…). Em 1894 partiu para China, tendo-se fixado em Macau para lecionar e exercer advocacia. A aprendizagem da língua chinesa permitiu-lhe realizar traduções e ensaios, de literatura e estética chinesas. A aquisição de obras de arte foi a sequência natural deste seu interesse. Nessa época, em Macau, florescia um próspero comércio de objetos de arte chinesa. Camilo Pessanha destina parte dos proventos, auferidos como advogado, à compra de objetos de arte.*" (Pereira 2008a: 72-74).

[134] *"Manuel Teixeira Gomes (1862-1941) era natural de Portimão, (…). Com cerca de 20 anos, e durante perto de duas décadas, percorre toda a Europa meridional, o norte de África e a Ásia menor, visitando grandes museus, monumentos, as coleções de arte e as paisagens fascinantes. Após a implantação da República é colocado em Londres como ministro de Portugal, e ali reside 13 anos. (…), o diplomata inicia a compra de objetos de arte (…). Reuniu uma vasta coleção de escultura, quadros, mobiliário, loiça, têxtil, arte japonesa (netzuke, inro e tsuba) e frascos de rapé. Mas a sua principal paixão são os objetos japoneses e chineses, muito especialmente os frascos de rapé*." (Pereira 2008a: 72-74).

[135] O tabaco foi introduzido pelos portugueses na China, a partir de Macau, em meados do século XVI, como medicamento, e adquire posteriormente na corte imperial em Pequim o estatuto de símbolo social. No final do século XVIII o hábito de cheirar rapé está difundido por todo o Império e deixa de ser um costume exclusivo das elites, dando origem a uma indústria de produção de frascos de rapé. Utilizando-se no seu fabrico os mais diversos materiais, desde a porcelana, o vidro, a laca, passando pelas pedras duras, como o jade, o cristal-de-rocha, a calcedónia, até aos materiais orgânicos, como tartarugas, a madrepérola e o marfim, entre outros (Pereira 2008a:74-74).

documentar a evolução tipológica das terracotas funerárias − com exemplares que remontam ao Neolítico e que se estendem até à dinastia Ming − assim como de cerâmica e porcelana de uso quotidiano, nela se incluindo alguma de exportação[136] (Pereira 2008b: 277).

À dinâmica do comércio, da religião e da guerra, juntou-se uma outra de dimensão cultural e científica. O contacto directo entre civilizações que se conheciam mal permitiu a circulação de novos fluxos de informação entre a Europa e os povos asiáticos, dando origem a colecções de cariz artístico, científico, antropológico, etnográfico que estão na origem de muitos museus europeus. Sobre a formação do gosto coleccionista europeu pelos objectos artísticos asiáticos Fernando António Baptista Pereira, no catálogo da exposição, refere que este:

> "tem a sua origem nos intercâmbios comerciais entre Oriente e Ocidente proporcionados pela Rota da Seda, praticamente desde o final do Império Romano e da Alta Idade Média, e sofreu um extraordinário incremento com as viagens dos Portugueses, sobretudo com o encontro de culturas que resultou da expansão portuguesa nas costas na Índia, da Malásia, do arquipélago Indonésio, da China e do Japão. (…) essas *mirabilia* exóticas (...) enquanto raridades e sinais de um "teatro do mundo" e das culturas, as "câmaras artísticas" (…) admiradas como curiosidades nos gabinetes de coleccionadores e nas galerias, (…), constituindo sinais de ascensão social e do cosmopolita (…), onde são sobretudo usadas como peças decorativas de aparato (móveis e têxteis), mas também de uso quotidiano, tanto profano (porcelanas e joalharia) como devocional (prataria sacra e imaginária em marfim)" (Pereira 2008b: 277)

Muitos dos objectos que hoje se encontram no MO foram produzidos e encomendados por, e para, uma clientela europeia colonizadora. São o reflexo do fascínio europeu pelo exotismo da miríade de objectos, animais e plantas desconhecidas que apareciam em Lisboa juntamente com as famosas especiarias (Oliveira e Costa 2008: 16).

Os séculos XVIII e XIX, fruto dos imperialismos ocidentais, são marcados por um crescente interesse dos Europeus pelos diferentes e exóticos aspectos culturais,

[136] A Europa deslumbrou-se com as capacidades técnicas e decorativas da porcelana, e fez ao longo dos séculos XVII-XIX encomendas de peças com motivos e heráldica europeus, como os inúmeros conjuntos de cerâmica brasonada que passaram a fazer parte do recheio de qualquer casa nobre, burguesa ou eclesiástica.

artísticos, religiosos e científicos, das civilizações asiáticas. O fervor coleccionista ligado ao conhecimento e à investigação adquire um carácter sistemático, visando objectivos claramente museológicos de representação das diversas culturas e artes asiáticas, que estão na origem de alguns dos grandes museus europeus e americanos. À medida que os estudos asiáticos (das línguas, das culturas e das manifestações artísticas, tanto visuais como performativas) foram progredindo ao longo do século XX, e , também, já no século XXI − abrangendo novas temáticas − diversificaram-se igualmente as estratégias do colecionismo; privilegiando domínios, até então fora do objecto das recolhas sistemáticas, como as grandes mitologias, os ritos de passagem e a vida quotidiana, as artes performativas e as formas de religião popular, o culto dos mortos e toda a arte funerária, com destaque para a cerâmica e os bronzes (Pereira 2008b: 277).

O primeiro piso do MO resulta, pois, de diferentes estratégias do coleccionismo, sem as quais não teria sido possível encenar as várias pequenas e grandes narrativas que organizam o discurso expositivo (Pereira 2008b: 277).

No entanto, é uma narrativa construída a uma só voz: a dos portugueses.

Algumas considerações

A exposição PPA caracteriza-se por um discurso expositivo que precisa de ser compreendido na sua complexidade e situado no seu enquadramento institucional. Mas, passados 15 anos da abertura do MO, não fará sentido revê-lo?

As exposições são actos performativos, políticos e poéticos, são "activos na criação de significado" (MacLeod *apud* Gregory e Witcomb 2007: 264), são meios visuais e espaciais experienciados de modo multissensorial (Wray 2019: 319), são "espaços entre". Uma exposição são textos, imagens, objectos, que contêm múltiplos signos, múltiplos significados e múltiplas interpretações (*Ibidem*); é o resultado de negociações espaciais e de conteúdos, que podem oferecer possibilidades transformadoras (MacLeod *apud* Gregory e Witcomb 2007: 264). Uma exposição é uma porta de entrada para "mundos possíveis" (Gregory e Witcomb 2007: 265), devido resultar do jogo e das tensões entre espaço, objectos e públicos (*Ibi*dem), em que os diferentes elementos mediadores museográficos "lêem", "compõem" e "alegorizam" o passado (Preziosi 2007: 112). Mas

esse delicado equilíbrio pode frequentemente resultar em imagens mudas e estáticas do passado, que não se correlacionam com o presente (Gregory e Witcomb 2007: 265). A exposição é, segundo Bal, um argumento através do qual o curador tenta conscientemente produzir um efeito (político, crítico, emocional ou espiritual), por intermédio das escolhas, justaposições e textos (*apud* Wray 2019: 320). Neste sentido, os elementos de mediação/as estratégias interpretativas (espaço, textos expositivos, design, objectos e imagens) permitem explorar os vínculos entre pessoas, objectos e eventos (Preziosi 2007: 113; Herle 2012: 295), em resultado do modo como medeiam o passado e o presente, a ausência e a presença (Gregory e Witcomb 2007: 265).

Uma exposição pode ser uma forma de pensar a memória; operando entre passado, presente e futuro, pessoas e objectos, memória colectiva e individual (Preziosi 2007: 116). Neste sentido, defendo que qualquer exposição deve facilitar um envolvimento sensorial e emocional mais amplo e profundo com os objectos, e não simplesmente a sua compreensão intelectual e estética (Dudley 2012: 9), o que implica o reconhecimento dos mesmos como polissêmicos (Hooper-Greenhill *apu*d Wood 2013: 219) e como veículos de significados e interacções diversas (Wood e Latham *apud* Wood 2013: 219).

A museografia da PPA adopta, no meu entendimento, uma valorização estética dos objectos, o que, segundo Elsa Peralta, determina que o MO tenha sido concebido como um museu de arte que visa mediar interpretações históricas através das qualidades estéticas dos artefactos, às quais alia uma descrição muito positiva da experiência imperial portuguesa (Peralta 2015: 308-309).

No caso do MO, os objectos simbolizam e representam a experiência portuguesa no Oriente, materializam encontros coloniais, que evocam diferentes ordens de percepção (Edwards, Gosden e Phillips 2006: xiii). Segundo Pearce, os objectos têm o poder de transformar entendimentos (*apu*d Golding e Modest 2013: 8), são forças produtivas, pois têm a capacidade de activar, de evocar, de mover e de convocar memórias, de relacionar significados (Gregory e Witcomb 2007: 263). E, o significado é uma construção cultural, interactiva e cumulativa (Morgan 2012: 102).

Qualquer museu é matéria subjectiva, pois reflecte gostos, interesses e políticas de uma determinada temporalidade, o que significa que a narrativa construída no espaço

expositivo pode sempre ser questionada. Neste sentido acredito que a exposição PPA oferece a oportunidade de justapor e tornar visíveis outras histórias e interpretações dos objectos expostos.

A narrativa da PPA é construída a uma só voz, e, neste sentido, não se identifica a presença de olhares e perspectivas diferentes. A PPA é, no meu entendimento, uma abordagem não só centrada na experiência e fascínio dos portugueses por objectos de origem asiática, como na divulgação do conhecimento produzido pelas investigações que deram origem ao catálogo da exposição.

O Oriente continua a ser, ainda, um lugar por excelência da acção colonizadora portuguesa (Hespanha 1999: 32), um imaginário de requintados refinamentos sensoriais (Classen e Howes 2006: 206), um discurso com algum carácter mítico. Será possível olhar para a experiência portuguesa com outros olhos? Como refere Edward Said, a principal característica do discurso mítico é a ocultação das suas próprias origens (Said 2003: 321). Será que os mitos[137] não deveriam, pois, ser repensados à luz de uma nova mentalidade (Oliveira Martins 2009: 82)?

A chegada à Índia pela rota do Cabo (1498), inaugurou um momento histórico: o da construção de um império[138] que só terminou formalmente em 1999 (Hespanha 1999: 15). Esta longa permanência influiu de múltiplas maneiras na sociedade portuguesa (Sobral 2012: 44). Será que no caso português não estamos ainda perante uma apreensão lendária do real? Não cabe aqui fazer o balanço destas imagens. Mas é nítida a existência de elementos da história que continuam silenciados ou desvalorizados (Hespanha 1999: 33). Este é um factor importante a ter em consideração na reprodução e no reconhecimento da identidade portuguesa, dado que, segundo Hespanha, a

[137] Segundo Barthes "*myth arises from history, intention, and motivation, not the nature of things*" (*apud* Golding 2013:14). Segundo Smith, em Watson, os mitos como memória popular, simultaneamente, explicam o passado e o presente, e moldam as expectativas do futuro. Criam uma mitologia comum e um senso comum do passado, o que é um elemento significativo na identidade colectiva de qualquer comunidade interpretativa (*apud* Watson 2010: 207-208). Segundo Mattoso, a memória colectiva da nação constrói-se principalmente através de mitos, mais até do que através do conhecimento de factos históricos, concretos, situados no tempo e no espaço (2006: 14).

[138] Segundo Dussel a construção de um império implica *"domination through the hegemony of an integral culture, a language, a religion (and thus, the evangelization process…), as military occupation, bureaucratic-political organization, economic expropriation, demographic presence (...), ecological transformation (through the modification of the fauna and flora), and so on.*" (1998: 13)

imagem corrente da expansão portuguesa insiste na particular abertura ao outro, na ausência de preconceito racial; mas, este imaginário é contestado pela investigação histórica[139] (Hespanha 2019: 293).

Ao contrário de outros impérios, o império Português na Ásia não constituiu[140] um espaço político contínuo, fundado na ocupação permanente do território e no enquadramento territorial das populações (Hespanha 1999: 18). No entanto, como referem Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto, é importante não esquecer que "*a imposição do domínio português em portos cruciais (e no território circundante) de África e da Ásia causou a destruição de famílias, comunidades e grupos étnicos, bem como o desmembramento de sistemas culturais e político*s" (*apu*d Cabral 2020: 115). Foi um império de feitorias, fortalezas e viagens, um "império de objectos" (Clunas 1998: 50; Flores 1998) ligado a um projecto missionário.

Nos sistemas coloniais a cultura material move as pessoas, levando-as a deslocarem-se geograficamente e a estabelecerem estruturas de poder em torno do desejo pelo material (Edwards, Gosden e Phillips 2006: 14). A construção imperial foi impulsionada pelos anseios europeus pelo material e sensorial[141] e incluíam a imposição de formas extremas de invasão e privação sensorial a outras pessoas (*Ibidem*: 18).

Identificar mitos culturais e reflectir criticamente sobre as histórias que celebramos, as histórias que contamos é essencial para transformar e desconstruir mitos. O império terminou, mas deixou um legado pós-colonial, que não é, no meu entendimento, invocado no espaço expositivo da PPA.

Os objectos funcionam não apenas como artefactos simbólicos da experiência humana, são, também, matéria performativa da experiência e acção humana (Wehner e Sear 2010: 146; Herle 2012: 295-296). Os objectos incorporam e são testemunho de sucessivas camadas de significado: revelam histórias, relações complexas, implicações

[139] Desde a obra de Charles R. Boxer (1963) [Race Relations in the Portuguese Colonial Empire, 1415-1825] que este imaginário é contestado pela investigação histórica (Hespanha 2019: 293).

[140] Segundo Dussel, *"[a]lthough Portugal could have attempted to dominate the commercial exchange in the sea of the Arabs (the Indian sea), it never could (…). In other words, it was an intermediary and always peripherical power of India, China, and theMuslim world*." (1998: 8).

[141] *"the softness of silk, the hard luster of porcelain, the warmth of mahogany, the sweetness of sugar, the stimulation of coffee, tea, and chocolate"* (Edwards, Gosden e Phillips 2006: 18).

sociais e políticas, através do poder de associação e do poder das linguagens visuais que os moldam (Fraser 2007: 293); por isso, se forem tratados como pontos de contacto, abrem possibilidades de outros discursos (Feldman 2006: 255). E, neste sentido, as biografias ou vidas sociais dos objectos presentes na exposição PPA reflectem interaçções sociais, sistemas de valores, significados e trocas complexas. São objectos artísticos e decorativos que remetem, também, para a experiência colonizadora (Feldman 2006: 266; Gregory e Witcomb 2007: 271). Deste modo, e através de uma abordagem mais inclusiva, os objectos expostos podem evocar complexidades históricas envolvidas nas relações coloniais, reflectindo e justapondo outras histórias, e não apenas uma, i.e., a dos portugueses.

Os objectos expostos na PPA são testemunha das relações de poder que fundamentaram o projeto colonial, são objectos que contêm camadas de significado relacionadas com o colonialismo (Barringer e Flynn 1998: 6).

Os objectos incorporam camadas sucessivas de significado e permitem evocar emoções ligadas a eventos passados, num tempo e contexto diferente do original (Watson 2010: 206). Neste sentido, é importante reflectir sobre o modo como os objectos da PPA podem ser utilizados para convocar e evocar conhecimentos, histórias e memórias sociais, com correlações e ressonâncias no presente. A partir dos objectos expostos é possível estimular a reflexão sobre o modo como os "Descobrimentos" e o "Oriente" ainda se constituem como momentos e locais definidores da história, cultura e identidade portuguesa, e reflectem uma crença de que é *"most important accomplishment in the history of the nation and it is something that will continue to last through time as it is one of the bases of Portuguese identity."* (Carvalho 2018).

O discurso expositivo da PPA resulta de forças operativas - textos, objectos e espaço – que, a meu ver, produzem uma narrativa de um "Oriente" utópico, mítico e romantizado. Um discurso que elimina quase na totalidade as tensões coloniais de "displacement and dehumanisation" e de "discrimination and stereotype" (Golding 2013:197), tomando como lineares as complexas trajectórias inerentes ao processo de colonização (Perez 2006: 19).

A exposição PPA "tem espaço" para revisitar criticamente os seus legados. Neste âmbito, é importante reconhecer as histórias e os legados que não estão considerados

(Fouseki e Smith 2013: 232), tendo consciência que, como refere Susan M. Pearce, aquilo que é mostrado são apenas vislumbres e nunca será possível mostrar tudo, falar de tudo (Idem 2013: 277). A exposição PPA procura projectar uma imagem de grandeza, extensiva à dimensão geográfica e à diversidade cultural, reflectida nos objectos reunidos − sejam eles exemplos arquitectónicos, objectos artísticos, documentos históricos, objectos alusivos ao comércio, à religião e/ou ao quotidiano − e que se apresentam, de algum modo, como triunfos culturais (Duncan e Wallace 2012:57)- que, num ambiente imersivo, deslumbram e impressionam pela riqueza, esplendor e opulência, reforçando o sentimento geral de admiração.

Não obstante as diferentes tipologias de objectos expostos possibilitarem a reflexão, como justamente refere Elsa Peralta, o museu não os problematiza (Peralta 2015: 309), não cria intersecções entre eles e o presente, ou seja, não há nenhum indício da sua ressonância contemporânea.

A história contada no espaço expositivo da PPA − mediada pelos objectos expostos, pela forma como estão correlacionados entre si, pelos textos, espaço e iluminação − é, segundo Elsa Peralta, uma contextualização histórica baseada assente num discurso sobre o comércio internacional e o intercâmbio cultural, no qual o Oriente é apresentado com um lugar distante, situado nas profundezas do imaginário português (Peralta 2015: 316 -317).

Na PPA a interpretação dos objectos baseia-se fundamentalmente nas qualidades estéticas dos mesmos, organizados segundo critérios geográficos, temáticos, tipológicos e materiais, salientando o seu carácter artístico e decorativo.[142]

O espaço expositivo da PPA carece, pois, de provocações que desafiem os públicos a repensar conceitos e experiências, no seu contexto e fora dele, dado haver espaço para provocações, que interpelem os públicos e espoletem uma reflexão mais crítica, nomeadamente através do cruzamento dos objectos das duas colecções, a PPA e KO. A

[142] *"How we make them speak depends on how we see [them]"* (Davies 1998: 140). "*What are the implications of this conventional, informative approach for how things in museums are perceived and interacted with by curators and visitors? What opportunities might it foreclose? What might a different, material, even emotional, approach to museum objects contribute to the potential of socially inclusive museum to enable rich, physical and emotional, personal experiences for all their visitors*?" (Dudley 2010:4)

introdução de uma maior diversidade de elementos de mediação em diferentes meios e suportes − designadamente textos, fotografias, vídeos, testemunhos, desenhos, citações, imagens gráficas − dos objectos, poderiam potenciar relações entre eles; estabelecer comparações e olhares divergentes; suscitar surpresas, questionamentos e quebrar padrões.

Neste sentido, seria interessante introduzir elementos mediadores que suscitassem novas perspectivas e questionamentos, que permitissem contar outras histórias, nomeadamente tabelas interpretativas e/ou o uso de tecnologias como os códigos QR, ou a utilização do som e diferentes sistemas áudio, designadamente dos audioguias,[143] na amplificação da experiência dos públicos e que permitissem o acesso à informação que não se encontra no espaço físico da exposição.

Na maioria dos casos, os objectos são acompanhados por textos e tabelas que os contextualizam sucintamente quanto ao nome, proveniência, tempo, material e colecção. Todavia, existem, ainda que pontualmente, conjuntos de objectos com tabelas desenvolvidas. As legendas e as tabelas poderiam ser oportunidades para convidar a pensar de forma diferente sobre os objectos expostos (Wood 2013: 226), visto que permitem a incorporação de uma variedade de estratégias promotoras da discussão e do diálogo; a inclusão de perguntas relacionadas com os objectos; o desafio dos públicos à reflexão sobre o que veem; e a conexão com imagens; entre outras oportunidades (*Ibidem* 2013: 217-223). Cada exposição exigirá diferentes estratégias[144] (Lagerkvist *apud* Fouseki e Smith 2013:236).

No contexto expositivo, o MO disponibiliza duas tipologias de elementos de mediação para quem faz uma visita livre: textos de sala bilingues (português e inglês) - legendas e algumas tabelas desenvolvidas - e audioguia (português e inglês). Alguns dos textos expositivos são densos; e os meios multimédia ou tecnológicos[145] com informação

[143] Ver Pietra Fraga (2023), Audioguias — Potenciar experiências disruptivas e imersivas em museus através de sistemas áudio, Mestrado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL.

[144] Ver exemplo "Labelling Matters" no Pitt Rivers Museum referido no quarto capítulo. Sobre o tema da reescrita das legenda vd: "Writing Gallery Text at the V&A A Ten Point Guide"; "We Tried This: Reimagining Our Labels"; "Exhibition text and labels revisited"; "'The art world tolerates abuse' - the fight to change museum wall labels".

[145] A tecnologia digital, os dispositivos multimédia interactivos e os sistemas de informação mudaram muito as práticas de memória (Hervieu-Leger 2000: 129). "*If museums are to remain relevant, vital, and*

complementar são escassos, à excepção de alguns ecrãs, espalhados pelo espaço expositivo, com alguma informação adicional ou com pequenos vídeos. Fora do contexto expositivo, existe um catálogo da exposição PPA[146] (Galvão 2008), desenvolvido por investigadores portugueses, à data de abertura do MO, que contém informação relevante e mais aprofundada sobre alguns conjuntos de objectos e núcleos expositivos, e a partir do qual se extraíram muitos dos textos de parede.

A dificuldade reside no encontro de um equilíbrio entre as estratégias mediadoras e a informação disponibilizada, pois não basta simplesmente "*expor os visitantes à evidência*" (Ferreira 2016: 224), dado que são eles que, em última instância, decidem envolver-se e interagir com o que está exposto. O museu como mediador apenas pode orientá-los "*para saber o que procurar, o que significa, e (…) [como] relacionar múltiplas fontes de conhecimento*" (Felton *apud* Ferreira 2016: 224).

2.5. Programação cultural: um exercício

O MO é porventura a face mais visível da FO, imagem suportada pelo dinamismo e diversidade da programação cultural e educativa, que reúne um vasto conjunto de iniciativas dirigidas a diferentes públicos (Monjardino 2018: 5), que pretendem não só reflectir sobre os olhares, entendimentos e interacções entre a cultura ocidental e asiática ao longo da história, como promover a consciencialização e a preservação da memória e do património comum, e constituir também uma fonte de conhecimento em Portugal das culturas e civilizações asiáticas (RA 2009: 10). O MO, consolidado como o foco central da missão da Fundação, não só através da exposição de carácter permanente PPA e da temporária de longa duração da colecção KO, promove, cumulativamente, um programa de exposições temporárias ao longo de cada ano, ao qual se junta uma oferta de iniciativas culturais e educativas que procuram valorizar as exposições e o acervo museológico (RA 2010: 10).

*meaningful, then they must adapt to a changing society, which means not only recognizing and incorporating new digital tools for communication, but more importantly, recognizing the changing needs and aspirations of society as reflected in their communities of physical and virtual vis*itors." (Bautista *apu*d Murawski 2021: 4)

[146] Da colecção *Kwok On* existem diversos catálogos alusivos às diferentes exposições temporárias que tem ocorrido.

No ano de abertura, os objectivos delineados ambicionavam reforçar e dinamizar as relações culturais entre Portugal e a Ásia, contribuindo para o conhecimento da diversidade das culturas asiáticas, estimular o conhecimento e a investigação no domínio destas culturas e civilizações, diversificar a oferta cultural e contribuir para a formação de novos públicos através da criação de um pólo cultural, e de uma ampla e activa programação cultural – traduzida na execução de um contínuo programa expositivo, musical, e educativo com cursos, conferências, workshops e actividades variadas para públicos diferenciados, que confluíssem numa comunicação atractiva e eficiente (Martins 2018: 16-18).

Segundo Margarida Mascarenhas,[147] técnica do Serviço Educativo, o discurso do museu reflecte temas comerciais, culturais, artísticos, científicos e religiosos como símbolos do passado colectivo, procurando desenvolver iniciativas diferentes com o objectivo de reflectir sobre os olhares, entendimentos e interacções entre as culturas ocidentais e asiáticas ao longo da história, promovendo a consciencialização e a preservação da memória e do património comum.

Em 2018, por ocasião do décimo aniversário do MO, Monjardino afirmava que o Museu pretendia continuar a desenvolver uma programação dinâmica de exposições permanentes, temporárias e itinerantes que promovessem a divulgação, a nível nacional e internacional, do seu património histórico referente à presença portuguesa na Ásia e às diferentes culturas asiáticas (Monjardino 2018: 5).

Em entrevista à revista *Máxima*, Sofia Campos Lopes, também a propósito do décimo aniversário, defendia que mais do que um museu, o MO pretendia ser um espaço "*de encontro diário de culturas e civilizações através da arte, da literatura, da religião, da política e da economia*", em que o grande desafio era estabelecê-lo no panorama cultural português "*pela diferença, originalidade e diversidade de oferta*" (Carvalho 2018).

Ao longo dos anos o MO tem procurado oferecer uma prograçãp diversificada que reflicta e aborde diversos temas e perspectivas.

[147] Informações cedidas, via e-mail, pela Drª. Margarida Mascarenhas, a 15 de maio de 2019

Programar é produzir um "espaço entre". O museu nas suas múltiplas vertentes é um programador, seja do espaço expositivo, seja das múltiplas actividades culturais e educativas que proporciona aos seus públicos. O museu está no epicentro de um sistema de representação que articula com outros intermediários - educativos, sociais, artísticos, culturais, políticos e económicos - que ali convergem. E são as estratégias mediadoras que possibilitam não só o relacionamento com os públicos, como também podem promovem a reflexão, o encontro e a saída da zona de conforto.

Uma das questões que se coloca é saber se a programação cultural procura libertar-se do programa expositivo, ou se o perpetua. A programação, tal como a exposição, enquanto modo de representação, equipara-se à produção de discursos (Lopes 2010:10). Programar cria discurso e contribui para a formação de uma narrativa, logo é um acto profundamente político e de poder (Ribeiro 2000: 47-55; Lopes 2010: 179), pois ao "*fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo*" (Bourdieu *apud* Lopes 2010: 190), e pode contribuir para a definição dos valores da sociedade (Lopes 2010: 11-12), i.e., pode ser transformador ao promover a construção de relações sociais.

Neste sentido, o campo da programação é um campo político (Lopes 2010: 18), no qual se estabelecem práticas e relações de poder: "*Programar é estratégico*." (Bastos *apud* Lopes 2010: 135). Uma programação é muito mais do que a soma de actividades, implica uma série de opções, é um exercício de poder (Ribeiro 2000: 54), dito de outro modo, é um conjunto variado de formas de agir e de conceber rituais que possibilitam novas reconfigurações e leituras do presente e do passado (e do futuro).

Ao assumir uma pluralidade de vozes que poderão ser opostas e dissonantes, mas que criam um espaço com sentido de partilha e aprendizagem, debate, interpretação e reflexão sobre o passado, o presente e o futuro. A programação cultural é um campo de trabalho que através de determinadas estratégias, pode potenciar e despertar o pensamento crítico dos diferentes públicos (Lopes 2010: 145). Daí a importância de "*consciously «curating» these activities in order to link "objects, images, processes, people, locations, histories, and discourse in physical space like an active catalyst, generating twits, turns, and tensions.*" (Lind *apud* Smith 2012: 50).

Programar é uma escolha e os programadores podem através da sua prática ambicionar a transformação do mundo social (Lopes 2010: 170).

Tendo por base a informação disponibilizada nos relatórios de actividades analisados (2008-2018), é possível caracterizar genericamente as diferentes actividades culturais e educativas, vulgo programação,[148] da seguinte forma (exemplos de diferentes propostas no Apêndice V):

>Exposições temporárias de curta, média e longa duração: visam oferecer aos públicos aspectos ligados não só à tradição e à contemporaneidade das culturas asiáticas, como também ao design, à arquitectura, à arte contemporânea, aprofundando temas e conexões entre a área de actuação do MO e seu acervo;

>Artes do espectáculo e audiovisuais: espectáculos performativos, música diversificada, teatro, dança, cinema;

>Cursos, colóquios, seminários, conferências e *workshops*: iniciativas de vertente teórica e/ou teórico-prática − que têm, na sua maioria, génese em algum aspecto das culturas asiáticas ou das áreas temáticas das colecções − incidindo sobre temas diversos, por vezes, relacionados com as exposições patentes e/ou com as técnicas artesanais e artísticas de tradição ou origem asiática.

>Eventos temáticos: ciclos dedicados aos diversos países da Ásia, como, por exemplo, a "Semana da Cultura Coreana", o "Ano Novo Chinês", a "Festa do Japão", a "Festa das Filipinas", bem como algumas efemérides nacionais;

>Serviço educativo: um dos principais mediadores da relação entre públicos e colecção. Entre 2008-2018 o SE e a desenvolveu diversas tipologias de actividades para diferentes públicos que visaram promover a descoberta do MO (mais infomação sobre as diferentes propostas no Apêndice VI). A par da programação escolar e da programação regular, propos ainda uma programação cultural e educativa diversificada, principalmente, aos fins-de-semana tendo como públicos-alvo as famílias e as crianças.

[148] No âmbito deste trabalho apenas foram analisadas as programações do MO entre 2008 e 2018. Anualmente a FO desenvolve uma programação alargada para além do MO, seja através do Convento da Arrábida, seja através das delegações no estrangeiro (Macau, Índia e Timor Leste).

As diferentes propostas resultam da preocupação de querer chegar a diferentes públicos com diferentes expectativas e necessidades.

>Centro de documentação – tem por missão a promoção do conhecimento sobre a Ásia e as suas relações com Portugal, no âmbito das ciências sociais e humanas, e assegura o apoio documental e informativo aos projectos e actividades promovidas pela FO. Dinamiza parcerias com instituições congéneres; apoia e complementa a programação cultural do MO; e assegura o controlo e difusão do conjunto de publicações editadas ou patrocinadas pela FO no âmbito da sua actividade editorial. É responsável pela *Festa do Livro*, que ocorre anualmente.

Algumas considerações

A programação cultural e educativa é uma das formas do MO se relacionar com os públicos. A análise efectuada sobre o período (compreendido) entre 2008 e 2018 permitiu reconhecer que tem havido, ao longo dos anos, uma procura pela reflexão sobre a Ásia, assente em ópticas diferenciadas, incidindo sobre as suas múltiplas realidades e identidades - artísticas, culturais, sociais, económicas, históricas, políticas - ; nomeadamente, através da colaboração com intervenientes de várias áreas do conhecimento e *expertise*.

Da reflexão feita emerge a ideia de que o MO tem tido o cuidado de oferecer uma programação cultural e educativa diversificada em várias áreas do conhecimento e dirigida a diferentes faixas etárias e com interesses múltiplos. Pode afirmar-se que a mesma procura "materializar" um espaço de encontro e de diálogo entre diferentes visões e fontes do conhecimento, um espaço que visa potenciar o pensamento crítico sobre algumas questões contemporâneas.

Segundo Stephen E. Weil, o programa de um museu pode produzir uma série de resultados, intencionais ou não (Weil 2002:61), resultados, esses, que *per* se suscitariam uma avaliação do impacto de cada uma das actividades desenvolvidas; porém a análise das actividades culturais e educativas não é o foco desta dissertação.

O MO é um "espaço entre" a relação de Portugal com a Ásia e suas culturas; e toda a oferta programática é um instrumento de mediação entre ele (MO) e os públicos. A

programação como mediação tem o potencial de criar uma multiplicidade de novas leituras, novas narrativas, por vezes sobrepostas, que podem potenciar múltiplos modos de conhecer, ver, visitar, experienciar uma exposição e objectos. E, são esses modos múltiplos que aumentam a possibilidade da desconstrução do discurso expositivo (Ferreira 2016: 116-118), e têm o potencial de tornar as colecções e as exposições socialmente relevantes, através do estímulo do pensamento crítico.

2.6. Olhar o Museu do Oriente a partir dos profissionais: entrevistas

A análise de perguntas abertas é laboriosa, mas permite "*fazer verdadeiras descobertas*" (Gillham *apud* Ferreira 2016: 194). As perguntas colocadas e as reflexões sobre as respostas obtidas − através das entrevistas − realizaram-se à luz da informação recolhida e da análise anteriormente apresentada a respeito da PPA e do MO. Procurei cruzar ideias e demonstrar consonâncias e dissonâncias para extrair algumas ilações. Entrevistei um administrador (João Amorim (JA)), uma directora-adjunta (Joana Bélard da Fonseca (JBF)), uma sub-directora[149] (Sofia Campos Lopes (SCL)), uma ex-directora[150] (Maria Manuela d'Oliveira Martins (MMOM)), uma técnica do serviço educativo (Margarida Mascarenhas (MM)) e o comissário científico, responsável pelo discurso original da exposição PPA (Fernando António Baptista Pereira (FABP)) (a transcrição completa das entrevistas encontram-se nos Apêndices VII, VIII, IX, X, XI, XII). Um dos objetivos das entrevistas[151] foi construir conhecimento, trocar ideias, perceber os pensamentos e concepções dos profissionais sobre o MO e o seu discurso quanto a algumas temáticas, nomeadamente: "Como pensam o museu na contemporaneidade?"; "De que forma deve o Museu contribuir para a sociedade?"; "Através da prática

[149] À data da realização da entrevista Sofia Campos Lopes era sub-directora. Actualmente é directora-adjunta.

[150] À data da realização das entrevistas o MO ainda não possuía uma nova direcção. Só a 1 de Setembro de 2022 é que Graça Mendes Pinto passou a ser a nova directora. Mais informação em: < https://observador.pt/2022/07/28/museologa-graca-mendes-pinto-vai-ser-diretora-do-museu-do-oriente/ > [27.06.2023]

[151] Foram entrevistas semiestruturadas qualitativas que permitiram construir aglomerados de significados, capturar visões e preocupações dos profissionais. As entrevistas qualitativas são uma forma de obter "*informações acerca do que as pessoas sabem, creem, esperam, sentem ou desejam*" consideradas um método adequado para compreender a perspectiva dos profissionais de museus. (Selltiz *et al*. apud Ferreira 2016: 188)

profissional procura que o Museu seja um agente de transformação social?"; "A prática e pensamento museal ainda são marcados pelo colonialismo. De que forma procura na sua actividade desconstruir e transformar essa herança?"; "Deverá o Museu através da programação expositiva e das actividades de extensão cultural desafiar os visitantes/participantes a repensar o passado colonial e a representação das diferentes culturas asiáticas?"; "Portugal foi um dos pilares do colonialismo. De que forma esse passado colonialista está reflectido, ou não, no discurso expositivo e nas actividades educativas e culturais?", entre outras (guiões das entrevistas Apêndices VI, VII, VIII, IX, X, XII). Nem todos os entrevistados responderam às mesmas perguntas, dado que algumas delas, foram adaptadas à função desempenhada.

À pergunta sobre a forma como os entrevistados pensam o museu na contemporaneidade, houve quem referisse que o museu "*tem uma responsabilidade social*" (FABP); "*é um local de formação, de partilha, de aprendizagem, de descoberta, de encontro de culturas e civilizações, através da arte, ao serviço da nossa sociedade, e tendo em vista o seu desenvolvimento*" (JBF); "*vive na contemporaneidade, (…) é um storyteller*" que cruza "*histórias do passado e do presente"* seja nas exposições e/ou através das actividades culturais e educativas, fazendo "*uma interpretação histórica, económica, social, cultural e política*" (JA); é um agente activo e participativo "*das sociedades onde estão inseridos*", que deve tentar "*responder aos desafios colocados às sociedades*", procurando promover a "democracia", a "cidadania", "*o respeito dos direitos humanos, da tolerância e consequentemente da paz entre os povos*", no qual "*maior representatividade, inclusão e participação, são as palavras-chave da definição de modelo de museu para o século XXI*" (MMOM); é "*uma casa de/e para pessoas*", que não pode ser "*indiferente a todas as transformações pelas quais a sociedade vai passando*", tem "*de tentar encontrar um lugar e (…) corresponder a essas necessidades*", deve questionar "*Como é que posso ajudar?*", "*Como é que posso contribuir para um mundo melhor?*", deve "*ser uma instituição do presente, que permita projectar um futuro melhor*", uma instituição que na contemporaneidade enfrenta "*uma série de desafios*" (MM); que "*deve ser um agente educador para a cidadania*", deve dar "*instrumentos que permitam refletir/pensar sobre o que é ser cidadão e pensar no que é ser cidadão noutros locais do mundo*", pode "*contribuir para [a] sociedade através de*

inúmeras iniciativas (…) com linguagem acessível, ao nível do texto escrito e da concepção de ideias que reflictam sobre temas emergentes" (SCL).

Perguntei, também, de que forma deveria o MO contribuir para o desenvolvimento da sociedade. Os entrevistados referem que "*o Museu deve procurar valorizar e reforçar as relações históricas e culturais entre Portugal e os países asiáticos*" (JBF); que "*deve trabalhar para/e com as pessoas*" criando "*momentos de reflexão, seja através das exposições ou das actividades culturais e educativas*", procurando "*contribuir para a sociedade*" através de "*uma experiência duradora, positiva e enriquecedora*" (MM); que poderá "*basear-se nos objectivos ODS"* promovendo "*a reflexão em torno da sustentabilidade humana*", sendo "essencial" ter "*um papel de transformador social*" e, que, no caso do MO, ajude, também, a "*compreender as práticas culturais tradicionais e contemporâneas asiáticas*", trabalhando questões "*ligadas à antropologia, à reflexão em torno do ritual, da ritualização das nossas actividades quotidianas*" (SCL).

Questionei se, no âmbito da actividade profissional exercida, procuravam que o Museu fosse um agente de transformação social. Um dos entrevistados afirma que "procura", mas refere que "*não sei se sempre consigo"*, é um "*caminho* [que] *não se faz sempre a direito*" procurando fazê--lo calçando "*os sapatos dos outros*", tendo "*sentido crítico e humildade*", colocando a questão "*Como é que posso, através do Museu, da colecção e das actividades servir melhor as pessoas, de forma a fazer a diferença?*" (MM); um dos outros entrevistados refere que o "*Museu tem a missão de educar, (…) de despertar a sensibilidade e de cultivar a apreciação, a estima, de valorização*", no qual o MO como "*memória viva de contactos: humanos, religiosos, económicos, militares, culturais, artísticos*" deve permitir olhares diferentes, pois todas as "*visões são importantes*", no qual o MO "*é de facto um agente de transformação social, porque é um local que permite conhecer as coisas boas e as coisas menos boas que aconteceram*" (JBF); outro auscultado refere que o Museu "*deve e pode trabalhar com activistas*", pode "*ser um espaço de diálogo, uma plataforma para diferentes intervenientes, artistas, agentes culturais, darem a conhecer o seu ponto de vista*", embora deva "*evitar tomar posições, ou evitar assumir determinadas perspectivas ou considerações associadas a um ou outro grupo da sociedade*", ressalvando que, contudo, "*os museus definem perspectivas*", pois "*trabalha a informação*", "constrói" narrativas e torna-as públicas, logo contribui "*para*

a difusão de determinado conhecimento e assimilação de determinada ideia ou conceito", referindo, ainda, que os museus devem assumir "*as suas fragilidades na construção do conhecimento*" no qual é importante "*ponderar os conceitos e ideias que vimos transmitindo e que queremos transmitir*" (SCL).

Analisando as resposta dos entrevistados relativamente aos objectivos que estes têm para o MO, há quem refira que "*o Museu contribua para o crescimento e sentimento de pertença a uma comunidade, a uma sociedade"* e que os públicos após a visita ao Museu "*saiam com valor acrescentado*" (MM); procurar salvaguardar a "*diversidade das expressões culturais*", promover "*a divulgação de conhecimentos*", introduzir "*novas interpretações, perspectivas e leituras dos objectos*" (MMOM); valorizar os "*testemunhos das colecções e das culturas asiáticas, dos seus usos e costumes, e do contacto e troca de influências entre as civilizações orientais e as culturas do ocidente*" (JBF); "*reflectir a práxis museal e antropológica*" (SCL).

Questionei dois dos entrevistados sobre as expectativas criadas para a primeira década da actividade do Museu, e se as mesmas se confirmaram, ou não. No entendimento de um dos entrevistados, falar de "*objectivos é necessariamente falar das histórias que se contam e da forma como se contam*", e que no "*início da actividade do Museu foram estabelecidos objectivos muito gerais*" que passavam pela "*promoção das culturas asiáticas em Portugal, sem esquecer a cultura portuguesa e as relações históricas entre Portugal e os países asiáticos*" (JA). Onde, "*através das exposições permanentes e temporárias, sejam elas mais artísticas, etnográficas, históricas ou contemporâneas*", se procura "*mostrar a diversidade da Ásia; sem esquecer toda a discussão do seu entorno, nomeadamente do colonialismo*" (JA). Outro objectivo "*era o de atrair o maior número possível de pessoas em todas as actividades que desenvolvemos*" (JA). Segundo o entrevistado, teria sido necessário "*uma estratégia de comunicação mais agressiva*", e neste sentido têm procurado "investir" e desenvolver "*novos canais de comunicação*", como ter presença nas redes sociais (JA). Actualmente, o MO está presente no *Facebook*, no *Instagram* e no *Youtube* (JA). No decorrer da conversa foi referido um plano para um "*novo site"* (o novo foi implementado em 2022), bem como a aposta no *Google Arts & Culture* (JA).

O outro entrevistado a quem coloquei as mesmas questões confirma que os objectivos iniciais foram cumpridos, tendo consciência de "*que é um trabalho nunca concluído,* [que] *está sempre em progresso*", no qual o programa expositivo "*ao longo dos anos mostrou-se consistente*", ressalvando a forma como o "*trabalho do serviço educativo se consolidou*" (MMOM). Procurei junto dos mesmos dois entrevistados auscultar se, passados mais de dez anos desde a abertura do Museu, os objectivos se mantinham inalterados, ou se tinham sido revistos. Consegui perceber que o "*objectivo principal mantém-se*" e que não foram identificadas lacunas que implicassem "*uma redefinição de objectivos*", sendo que [o] "*objectivo será sempre fazer mais e melhor, chegando a mais pessoas*" (JA); em que "*a dinâmica das suas iniciativas continua a ser a sua imagem de marca*" (MMOM).

Outro dos entrevistados foi o comissário científico (FABP) da exposição permanente PPA. Ao longo da conversa procurei compreender melhor o conceito gerador do discurso expositivo, as dificuldades sentidas, e se alteraria algum elemento da narrativa. O entrevistado afirmou que teve "*carta branca*" para construir o discurso e que o fez partindo de duas premissas "*De que objectos é que necessito para contar uma história?*" e "*Que história posso contar com os objectos que tenho dentro do museu?*". No decorrer da conversa compreendi melhor como as duas frases que dão o mote para a exposição PPA são reveladoras do paradigma em que assenta o discurso expositivo; por um lado, "*uma visão heroica que é a de Luís de Camões nos Lusíadas (…), e a outra é … a história dos aventureiros*". Estas duas dimensões são o fio condutor a partir do qual foram trabalhados os "*objectos reunidos previamente*". Apesar de centrado nestas duas dimensões, o comissário da exposição considera que o MO tem "*uma narrativa aberta*" que "*permite diversas explorações específicas ao longo da programação cultural e educativa*", havendo múltiplas dimensões dos objectos que podem ser exploradas pelas as actividades culturais e educativas, pois o "*Museu não é apenas a sua exposição permanente, é todo o programa cultural, expositivo e educativo, que promove ao longo da sua existência*" (FABP). Tentei também perceber quais tinham sido os objectivos principais que presidiram ao discurso expositivo da PPA. Ficou claro que "*em função dos objectos que tinha disponíveis para trabalhar*" pretendeu "*dar uma visão do comércio,*

da missionação, das artes miscigenadas que resultaram do encontro de culturas" em torno "*de duas obras literárias fundamentais: os Lusíadas e a Peregrinação"* (FABP).

À questão de que "Outro" ou "Outros" são representados na PPA, o comissário respondeu que pretendeu "*representar os conquistadores, os dominadores, os que se implantaram, os aventureiros, os missionários, os comerciantes*"; mas também quis "*representar o interesse em conhecer o «outro» e fi-lo através de um pequeno códice*" [*Noticia Summaria do Gentilismo da Índia*, Goa, século XVII], afirmando que após um "*primeiro momento de confrontação começou a existir o desejo de conhecer o «outro»*". Mas que, no seu entendimento, os "*outros civilizacionais*" estão principalmente "*representados no piso superior dedicado à colecção Kwok On"*, pois é nesse piso que é "*dada a voz a outras identidades*". "*O primeiro piso é a chegada dos portugueses, a miscigenação étnica e cultural e os resultados do conhecimento mútuo. Sempre numa perspectiva portuguesa e numa perspectiva de coleccionismo*". Frisando que o tema do espaço expositivo da PPA "*não é o colonialismo português no Oriente*" (FABP).

Contra-argumentei que os objectos inevitavelmente remetem-nos para esse contexto. "*Sim, inevitavelmente. …[mas], considero que outros museus terão mais responsabilidade para tratar essa narrativa.*" Na sua opinião, o MO não reúne na sua colecção objectos que permitam "*falar dos aspectos negativos do colonialismo*" (FABP).

Apesar do entrevistado reconhecer que se tem "*de assumir a herança. … falar tanto do passado mais longínquo, como do passado mais recente*", no seu entendimento, a colecção do MO não é a ideal para o fazer, pois a colecção "*não se presta a isso*", porque "*não foi construída para fazer falar de todas as dimensões associadas ao colonialismo português*", e mesmo os depósitos de longa duração "*reforçavam o lado coleccionista que estava presente na colecção da Fundação Oriente*". Reconhece, também, que na exposição PPA é escolhida uma parte da história, mas que a "*escolha foi feita em função dos objectos disponíveis e daquilo que era possível na altura. O objectivo nunca foi ser a única narrativa que o Museu oferecia. O Museu pode oferecer outras narrativas, através de exposições temporárias, ciclos de conferências, actividades educativas, etc."* (FABP). No seu entendimento, deveria ser construído um museu que fizesse "*uma narrativa objectiva da história, o que aconteceu, o que é que nós levámos, o que é que encontrámos lá, quem é que lá estava, como é que nos recebeu, como é que nós*

dominámos, quem eram os nossos inimigos, com quem é que nos confrontámos", que vá desde o século XV até aos nossos dias e que explore as "grandezas" e as "misérias".

Ao longo da conversa, e por mais de uma vez, o entrevistado referiu que devemos contar a história de forma "desapaixonada"; pelo que o convidei a desenvolver um pouco mais esta ideia. Referiu que "n*ão há ideologia neutra. Não há neutralidade nestas questões"*, e que tanto quanto possível *"devemos mostrar todos os lados da questão, e não apenas um só."* (FABP).

Questionei-o ainda se certos temas relativos ao colonialismo português deveriam, ou não, estar reflectidos no discurso do MO. Na perspectiva do comissário, todas "*as facturas históricas têm um lado positivo e um lado negativo*" e os "*processos históricos têm de ser claramente explicados*", sendo "*as questões do colonialismo extremamente importantes e têm de ser devidamente assinaladas*", mas não devem ser dominadas por "*agendas ideológicas*", fazendo a ressalva que "*a ideologia está sempre presente*" e "*permeia toda a nossa actividade*" (FABP). Mas, à data em que o MO foi pensado, não foi essa a leitura que se quis dar aos objectos (FABP). Segundo o entrevistado, se hoje em dia se pretendesse a renovação do discurso expositivo da PPA, à luz de novos conhecimentos e da interpretação dos objectos, sugeriria organizar "*ciclos de conferências, exposições temporárias*", que permitissem trazer novos olhares. O tema da escravatura não deixou de ser mencionado, e o entrevistado referiu que apesar de "*um ou outro objecto que permitem evocar o tema da escravatura*", este não é um tema "*explícito na narrativa museológica*" (FABP).

No decorrer da conversa indaguei se, em algum momento, pensou cruzar objectos de ambas as colecções - PPA e a KO -, tendo obtido como resposta que foi pensado "*desde o início*", pois apesar das colecções terem *"um carácter temporal muito diferenciado*" o "*cruzamento pode e deve ser feito*"; no entanto "*à data da construção do discurso do Museu, entendemos não o fazer*", pois esse cruzamento pode ser feito "pelo visitante" (FABP).

Ao longo dos anos o discurso expositivo da PPA tem sofrido algumas alterações, e quando questionado se tinha sido contribuído para essas alterações, o comissário referiu que "*o discurso que hoje podemos ver no Museu não é o mesmo que lá deixei, porque em algumas circunstâncias o discurso foi mutilado*" (FABP). No âmbito de

alterações que pudessem vir a ser introduzidas, questionei se faria sentido introduzir no discurso expositivo referências à forma como alguns dos patrimónios evocados no espaço expositivo são vivenciados na contemporaneidade. O entrevistado refere que "*o paralelismo entre o passado e o presente faz todo o sentido*", que a "*relação com a contemporaneidade deve ser, também, com os próprios cidadãos, com a diáspora, com os emigrantes, que têm origem nos países asiáticos que o Museu evoca e que residem em Portugal*", sugerindo que esse enriquecimento do discurso expositivo ocorresse, por exemplo, sob a forma de tecnologia: "códigos QR" e/ou "*bluetooth beacons"* (FABP). Referiu que os mecanismos tecnológicos podem possibilitar aceder a outros níveis de informação que os objectos contém, ou para os quais remetem, tendo salientado que é importante não esquecer as "*legendas fixas*", pois o "*museu deve ser inclusivo*" (FABP).

Perguntei se caso fosse novamente convidado a pensar e a conceber o discurso expositivo do MO o faria de outra forma; respondeu que talvez não, apesar de no seu entendimento não poder fugir muito ao discurso actual, pois quando o construiu procurou "*os objectos na sua totalidade, nas suas diferentes dimensões*" (FABP).

Aos profissionais entrevistados, perguntei se alterariam alguma coisa no Museu, e na generalidade afirmaram que "*sim, claro que pensamos*" (JA); referiram que gostariam de alterar o discurso expositivo, particularmente, "*a museografia da colecção Presença Portuguesa"* (MMOM); procurando torna-lo"*mais claro e coerente*" e de mais fácil orientação para o visitante (JBF); gostariam de "*ter um núcleo permanente da colecção Kwok On"*, de "*introduzir mais novas tecnologias no discurso expositivo, que permitissem uma interacção com o visitante*" (MMOM); exporiam "*objectos de outra forma*" dando-lhes "*um novo discurso*" que permitisse falar de temas emergentes (SCL).

Os entrevistados não deixaram de referir algumas limitações resultantes do espaço expositivo, do propósito subjacente à aquisição dos objectos que pertencem à colecção PPA, - "*um propósito colecionista*" -, a partir do qual "*criar uma outra linha condutora entre eles, para a sua leitura, não é fácil*" (SCL); ou como conceber "*um novo discurso expositivo*" implica tempo e investimento, mas que não deixa de ser um processo continuo que se constrói com o tempo (JA). Foi salientado que ao longo dos anos pequenas alterações têm ocorrido na museografia da PPA na sequência de aquisições

de novos objectos com o intuito de complementar as colecções e "*mostrar aspectos diferentes*" (JA) e, também, da retirada de outros (devolução ou conservação).

Ainda no âmbito da mesma pergunta, um dos entrevistados refere que "*iniciaria um programa de apresentação conjunta das duas colecções*" de forma integrada – PPA e KO – quebrando "*barreiras tipológicas de categorização*" que "não fazem mais sentido" (SCL). A distinção entre a dita arte erudita e a arte popular "*são construções, são uma herança*" (SCL); ressalvando que a forma como foram reunidas "*foi e é completamente diferente*" e que mesmo ao nível da sua apresentação há diferenças, pois "*enquanto um objecto que pertença à colecção da Presença Portuguesa na Ásia pode ser apresentado isoladamente, um objecto da colecção Kwok On não, pois são objectos que fazem parte de rituais e têm de ser apresentados no seu conjunto*" (SCL).

Um outro entrevistado refere que através da acção do serviço educativo se procura cruzar as duas colecções "*na medida do possível"*, sempre que *"os temas permitem correlacionar, cruzar as colecções*", pois no seu entendimento "*não faz sentido existirem duas colecções que não dialoguem entre si*", sendo através do diálogo que se criam "enormes potencialidades" (MM). Todavia, "*não se pode cruzar tudo. Não se pode falar de tudo, não podemos forçar diálogos*" (MM). O mesmo entrevistado afirma que "*não reinventaria o Museu*", pois no seu entendimento o "*museu faz-se fazendo*" e os "*profissionais de museu vão amadurecendo, vão crescendo com a prática*" e com as reflexões. Defende que apesar de não acreditar "*na reinvenção do museu*" acredita "*nas múltiplas possibilidades que um museu pode testar*". Reconhece que falta no espaço expositivo "*a expressão das diferentes perspectivas*", "*da perspectiva da vivência, do sentimento, da emoção. Testemunhos na primeira pessoa*". Faz alusão ao exemplo d'*Os Lusíadas* e refere que "*faz falta explicar porque é que este livro é um dos motes do espaço expositivo da Presença Portuguesa na Ásia. Porque é que ele está ali? O que é que queremos dizer e evocar através deste livro? O que é que ele representa? O que é que um visitante retira daquele objecto?*", reforçando que para se "*repensar o passado é fundamental incluir no espaço expositivo outros olhares, olhares divergentes, mas também complementares*" (MM).

Um dos auscultados reconhece que se olha "*para o discurso expositivo com outros olhos*", sentindo a necessidade de tornar o discurso mais claro "*tanto quanto possível*"

pois apesar de não ter sido "*fácil construir*" o discurso do Museu, subsistem alguns dilemas "*Começamos por onde?*", "*Vamos para que lado?*", "*Qual é o sentido de começarmos no núcleo de Macau?*" perguntas nem sempre de resposta clara (JBF).

Questionei junto do comissário qual o motivo para o núcleo de Macau se encontrar no meio do discurso expositivo da PPA. "*Este núcleo e a sua espacialidade de alguma forma procuram reflectir como Macau estava na encruzilhada de vários pontos geográficos da presença portuguesa na Ásia.*" (FABP). Segundo o entrevistado, o percurso ideal é o seguinte: "*subimos a escada vamos em frente e o primeiro núcleo que somos convidados a explorar é o da ala nascente. Passamos pelo núcleo dedicado a Macau quando saímos da ala nascente e queremos ir para a ala poente. É esse o percurso que deve ser feito*", fazendo a ressalva de que "*cada um pode percorrer o espaço como entende*r", pois, cada núcleo – nascente, central e poente – são autossuficientes (FABP).

Quis perceber junto dos entrevistados qual a mensagem duradora que gostariam que os visitantes levassem consigo após a visita ao Museu. Um dos interlocutores afirma que gostaria que "*as pessoas saíssem dali com outra perspectiva, do sentido, da função, da importância, e da valorização do património*" com novos entendimentos (JBF). Outro identifica duas questões essenciais "*O que é que posso fazer com esta colecção em prol das pessoas que nos visitam?*" e "*Até que ponto é que o discurso que temos agora está a servir e a promover o crescimento colectivo e individual?*". No entendimento do entrevistado é importante questionar que ideia é que se tem do Oriente, pois para muitas pessoas "*o Oriente é uma ideia romanceada, um Oriente alheio a toda uma diversidade, um Oriente longínquo e único. E o Oriente não é único.*". Neste sentido refere que gostaria de perceber se após a visita ao Museu se "*a ideia do que é o Oriente se alterou? Ou foi reforçada? Será que demos novos entendimentos ao Oriente? E que entendimentos são esses?*" (MM). O entrevistado refere que gostava que as pessoas "*não saíssem espantadas com a diferença*" (MM).

A esta observação contra-argumentei se o discurso expositivo actual não perpetuaria um Oriente idealizado, romantizado, utópico, evocado, de algum modo, pelos *Os Lusíadas*? E, se não é a mediação, através do mediador, que que traz os objectos do passado para o presente e os relaciona com a contemporaneidade. "*Provavelmente, quem visitar o Museu, sem ser acompanhado por um mediador, verá escapar-lhe uma*

diversidade de pontos de vista. Na equipa de mediação há uma preocupação em mostrar que a história não se fez apenas de encontros, houve também desencontros, confrontos." Em que os objectos que se encontram no espaço expositivo "*são testemunhas de uma miscigenação cultural"* e *"são, também, testemunhas de desencontros e confrontos.*" Onde questionar o discurso do espaço expositivo e das múltiplas leituras que os objectos podem permitir é "*sobretudo dado através da mediação*" (MM).

Na opinião de outro entrevistado as palavras-chave são "*diversidade*", "*aleatório*", "*complexidade*", e a mensagem duradora que gostaria que os visitantes levassem após a visita ao Museu estivesse relacionada com "*a compreensão do outro no contexto asiático*", com a "*diversidade humana, o encontro de culturas, a percepção de alteridade*" promovendo "*o entendimento mútuo, a ética, a cidadania*" (SCL).

Questionei se, face ao exposto, faria sentido rever o discurso expositivo? Todos concordaram que faria sentido revê-lo e melhorar alguns aspectos, e que é "*nossa obrigação questionar em cada momento se o discurso e a mensagem se adequam ao público e aos tempos*" (MMOM). Não obstante a concordância que "*faz sentido rever o discurso*" (JBF), é feita a ressalva que é preciso ter em consideração que, "*o que lá está e a forma como está, obedece a uma ideia e a um projecto que foi pensado por uma determinada pessoa, que nós temos procurado respeitar, mas ao qual temos feito ligeiras alterações*"; e, sempre que ocorrem alterações "*distribuímos as peças de outra forma, e também já reescrevemos textos de parede*" (JBF).

Um dos entrevistados reconhece a necessidade de rever os discursos expositivos e de os converter em "*mais pragmáticos, simples, com abordagens mais directas a questões, e conteúdos/significados mais diversos*", pois os objectos não representam um todo, representam muitos outros todos, são polissémicos[152] (SCL). E, na maior parte das vezes, as exposições reduzem "*essa polissemia e ficamo-nos por um ou outro significado*", considera importante esclarecer porque "*é que escolhemos falar disto? Qual é o nosso*

[152] *"The polysemic character of artifacts means that museums can use their collections to tell multiple stories; the reinterpretation of objects opens up possibilities for bringing new stories to light, re-presenting the events of the past in new ways."* (Hooper - Greenhill 2006: 238; Lindauer 2007: 306)

objectivo?", sendo essencial reflectir sobre "*Qual é a informação que hoje em dia interessa transmitir e como melhor será entendida no contexto local e actual?*" (SCL).

No âmbito da minha pesquisa procurei, também, indagar sobre as actividades culturais e educativas, e o modo como é construída a programação trimestral do Museu. Um dos entrevistados responde que são os serviços através dos seus técnicos que "*apresentam propostas de diversas actividades*", que "*num primeiro momento, a selecção passa por mim*" e depois passam pelo "*Conselho de Administração e o seu Presidente*" (JA). Ao mesmo entrevistado perguntei se havia alguma orientação estratégica subjacente à programação expositiva e às actividades culturais e educativas? Respondeu que a "*construção e definição de uma programação tem por base a análise de propostas e a sua escolha, alicerçada nas exposições, nas colecções, nas diferentes culturas asiáticas, na história e cultura portuguesa e no âmbito da acção da Fundação e do Museu*", ressalvando, no entanto, que "*nem todas as actividades têm como ponto de partida o que está exposto, mas esse é um dos seus princípios*" (JA). Questionei ainda, se haveria algum tema/propósito/objectivo para cada programação trimestral. "*As programações têm de ter âncoras. Uma delas são as festividades populares asiáticas e algumas efemérides relacionadas com Portugal e a sua história*", não deixando de frisar que, no seu entendimento, a construção da programação deveria ser "*flexível e permeável às diferentes condicionantes do momento*" (JA).

Procurei, junto do mesmo entrevistado, clarificar a forma como é construída a programação cultural. Foram identificados dois vectores: um ligado às iniciativas externas - "*são as inúmeras actividades e exposições que nos são propostas por pessoas e entidades externas, seja na área dos espectáculos, na área dos cursos, conferências e workshops, na área das exposições e, em menor número, no serviço educativo*" -, e outro, de iniciativa interna, através do qual se procura "*promover determinadas iniciativas, tratar temas específicos*" (JA). Havendo a preocupação de oferecer "*experiências informais e formais, actividades regulares e pontuais*" que sejam "*credíveis, tanto nos formadores como nos conteúdos propostos*" (JA). Foi mencionado que um dos aspectos mais importantes é "*a área das exposições, pela sua visibilidade e pelas actividades que daí decorrem*", onde a maioria das exposições temporárias desenvolvidas "*têm origem em propostas externas*"; outras "*no trabalho dos nossos*

bolseiros que dão origem a propostas"; sem esquecer "*a obrigação de organizar exposições que tenham origem no nosso acervo ou em ligação com ele*" (JA). O entrevistado exprimiu, ainda, o desejo de "*desenvolver mais projectos fora de portas, levar o Museu em pequenas exposições a outros sítios*", mas que carecem de meios humanos que permitam fazê-lo de forma regular (JA).

No decorrer da conversa, a referência aos parceiros institucionais − que ajudam a construir a programação cultural do Museu − não foi esquecida, e o entrevistado referiu o modo como beneficiam das "*ligações internacionais"* para a *construir* (JA). Frisando que, na sua construção, procuram sempre "*envolver todos os públicos, todas as comunidades*"; tendo, no entanto, consciência que "*há actividades e iniciativas que irão apelar mais a uns do que a outros*" e que, nesse sentido, é importante "*oferecer uma programação eclética e que desperte interesse a vários níveis*" (JA).

Aos profissionais entrevistados foi colocada a questão se o MO deveria, através da programação expositiva e das actividades culturais e educativas, desafiar os públicos a repensar o passado colonial e a representação das diferentes culturas asiáticas. Um dos entrevistados tem consciência que "*o discurso do Museu poderá, porventura, ser entendido numa perspectiva mais colonial ou colonialista*". Todavia, afirma que não concorda com essa leitura: "*aceito que possam existir interpretações de que o passado colonial possa ali estar espelhado, mas eu não concordo com essa visão*" (JBF). O mesmo entrevistado refere também que a "*perspectiva política não está muito presente, ou está presente q.b.*", e que − devido aos diferentes parceiros institucionais com o qual o Museu colabora − evita temas mais sensíveis, de abordagem complexa: "*nós normalmente não vamos por aí*" (JBF). Afirma do mesmo modo que, "[a]*cima de tudo olho para nós como a instituição cultural a nível nacional que é a grande montra/plataforma para o público nacional e estrangeiro do que são as colecções asiáticas em Portugal.*", através da qual "*o Museu deve procurar valorizar e reforçar as relações históricas e culturais entre Portugal e os países asiáticos*", mediante uma "*programação dinâmica e atractiva, com temas abrangentes"* que divulguem *"o exotismo e a unicidade da cultura asiátic*a" (JBF). Na sua opinião, "[e]*ventuais abordagens políticas, será sempre mais em contexto de realização dos Cursos e Conferências, por iniciativa dos formadores e dos conferencistas.*" (JBF).

Outro dos entrevistados afirma que de "*algum modo já o fazemos*", pois, o MO deve "*saber contar as histórias e promover a reflexão sobre elas*" referindo que talvez seja "*mais difícil fazê-lo através das exposições*" e mais fácil através da "*programação em torno das exposições*" (JA). Referiu igualmente que "[n]*ão há que ter vergonha ou esconder o passado de Portugal na Ásia. Os acontecimentos têm de ser vistos no contexto da época em que ocorreram, sem esquecer que o interpretamos de acordo com a época em que estamos. Sendo nós contra o colonialismo e a todos os ismos a ele associado*" (JA). Apesar de não considerar o MO "*um partido político*" ou uma "*associação activista*", reconhece que não são "*apolíticos, porque não somos*", e que neste âmbito o "*Museu deve estar aberto a discutir questões políticas, sem fazer disso bandeira*" (JA). Frisou, também, que estão "*completamente abertos a organizar todo o tipo de actividades que versem temas de cariz político*" e que não têm nenhum "*problema com o tema do colonialismo, do racismo ou da escravatur*a" (JA). O auscultado tem consciência de que há "*vários museus europeus* [que] *estão a dedicar a sua atenção a estes temas, porventura em ligação com as questões sociais e políticas que os mesmos reflectem na actualidade*" (JA). No âmbito da actividade do MO, o objectivo "*é dar a conhecer as culturas asiáticas, nos seus aspectos presentes e passados, em todas as suas vertentes*" e se houver algum tema que seja "*julgado pertinente e interessante*" pode ser incluído, procurando "*promover a educação e uma sociedade mais justa*" (JA).

Um outro entrevistado refere que o MO "*preserva a diversidade patrimonial material e imaterial de vários países asiáticos, através dos testemunhos museológicos patentes nas suas duas colecções fundacionais*" – PPA e KO -, em que "*ambas evidenciam um diálogo estimulante e enriquecedor entre o Ocidente e o Oriente*" e é "*nesse diálogo permanente que queremos investir, de forma critica, sem esquecer e apagar a história*" (MMOM).

Outro auscultado afirma que "[t]*emos de nos adaptar, constantemente, a diferentes pessoas e necessidades, o que faz com que estejamos sempre a repensar temas e abordagens. Estamos sempre a reformular.*" (MM), e havendo uma procura constante por níveis diferentes de um mesmo tema "*temos de explorar as diversas camadas de um assunto*", tendo o cuidado de reflectir "*na forma como expomos e abordamos*", pois, há "*palavras que utilizamos recorrentemente, com que crescemos, mas que podem*

provocar desconforto, sofrimento" (MM). Todas as "*actividades desenvolvidas pelo serviço educativo são oportunidades de repensar o passado, de repensar as palavras"* e que nesse exercício de "[r]*epensar o passado é sempre uma possibilidade de descobrir contrapontos.*", de incluir "*outras visões, outras interpretações*". O entrevistado frisa, ainda, a importância de incluir no discurso expositivo "*discursos na primeira pessoa. Discursos de vivências, de sentimentos, de emoções.*", pois no seu entendimento é "*importante ter testemunhos de quem viveu/vive, presenciou/presencia determinados acontecimentos*", mas que não sejam "*apenas os testemunhos do passado*", mas, também, "*testemunhos do presente*" (MM).

Um dos entrevistados defende uma viragem, afirmando que faz sentido repensar o discurso do MO "*Sim. Repensar o que é o império, o que foi a nossa colonização.*", mas frisando a importância de "*Questionar nas actividades o que é, ou quais são os diversos impérios? Porque falamos em impérios. O que é o colonialismo para os diferentes intervenientes?*", sem esquecer "[O] *que é a história da arte? O que é arte erudita? O que é a arte popular? O que significam estas categorizações? O que é o orientalismo? O que é um museu do Oriente? Porque é que somos o Museu do Oriente? Quais são os nossos objectivos?*". Defendendo que as "*actividades culturais, entre as quais as exposições, são a acção adequada para promover a reflexão sobre o passado e a representação de outras culturas*" (SCL). O entrevistado refere ainda que através da sua prática procura reflectir sobre "*as palavras que utilizamos nas exposições contam/importam, seguindo a linha de trabalho do Tropenmuseum*", mas que gostaria de poder ir mais além e de "*desenvolver uma programação em torno dos ODS, que divulgasse*[m] *diferentes modos de viver, que partisse*[m] *dos objectos para falar, não só, de personalidade históricas, religiosas, mas também de heróis contemporâneos*" (SCL).

Outra das questões colocadas a alguns dos entrevistados refere-se ao modo como procuram desconstruir e transformar na sua prática as marcas ainda persistentes do colonialismo. Um dos entrevistados afirma que "*Não podemos fazer tábua rasa de todos os objectos e documentos que estão relacionados com este tema porque queremos esquecer/apagar esta parte da história que nos deixa desconfortáveis.*", e que, nesse sentido, procura "*outras formas de trabalhar e apresentar os mesmos objectos e*

documentos" (SCL), ressalvando que são processos longos que "*não são, na sua maioria, visíveis*" (SCL). Outro dos entrevistados afirma que é através do questionamento dos "*objectos,* [e d]*os temas que abordamos*", pois a "*cada novo grupo, temos de nos adaptar, de procurar novas estratégias. É um trabalho contínuo*" (MM).

Dado que considero que a prática museal continua marcada pelo colonianismo, procurei junto dos entrevistados auscultar se, na sua perspectiva, o passado colonialista de Portugal está ou não reflectido no discurso expositivo ou nas actividades de extensão cultural.

O comissário da exposição PPA afirmou que no espaço expositivo podemos encontrar objectos que "*remetem para a questão do domínio, da missionação, das trocas comerciais e artística*" em torno de um discurso "*majestático do império*" (FABP). Na apreciação da Directora-adjunta, no espaço expositivo podemos ver "*um conjunto de peças que são o testemunho e as memórias do que foi a nossa presença nos vários países com os quais contactámos e onde houve presença portuguesa*", mas que "[n]*ão é um espaço que pretenda exaltar os feitos dos nossos antepassados e nem sequer é um espaço que faça grande referências às grandes epopeias dos descobrimentos*", afirmando que *"o que podemos encontrar no Museu do Oriente não (…) tem o cunho do colonialismo*" (JBF).

A técnica do serviço educativo (MM) afirmou que "*Sim, esse passado colonial está presente, nomeadamente quando evocamos figuras que estão relacionadas com essa realidade*" (MM). Remetendo para algumas personagens históricas, como Vasco da Gama, questionou: "*Vamos deixar de falar nele?*" (MM) e ao colocar a tónica na questão "*Como é que vamos falar de Vasco da Gama?*", refere não só a necessidade de ter sentido crítico − pois tudo "*depende da forma como as evocamos*" − como também "*repensar e contar de outra forma, e ajudar a repensar*" (MM).

Às questões colocadas à então sub-directora, esta, afirmou que "*o colonialismo poderá estar reflectido nas opções de selecção de objectos que incorporam os nossos acervos, que revelaram uma certa tendência para recolher o exótico*", mas que "*a Kwok On é um caso diferente*" (SCL). A colecção KO, de cariz etnográfico, trabalha as suas exposições "*no contexto da antropologia, [e] estas são, à partida, mais isentas de cânones colonialistas"* (SCL). Ressalva que, no entanto, facilmente *"incorremos em erros*", pois o

"*colonialismo formatou a cabeça dos indivíduos, quer dos colonizadores, quer dos colonizado*s", e este ainda "*tolda os museus e a sua práxis*" (SCL).

Por último, indaguei junto de alguns entrevistados se reconhecem o MO como herdeiro de uma história e tradição de pensamento associada ao Orientalismo.

No entendimento de FABP o "*orientalismo em França significa uma coisa, e orientalismo em Portugal significa outra*"; no "*caso português o orientalismo só se reporta à Ásia*", é um "*um orientalismo de matriz portuguesa*" (FABP). Neste sentido, o entrevistado afirma que é um orientalismo associado ao coleccionismo: "*Sim, porque de alguma forma o próprio coleccionismo que está presente no espaço expositivo está relacionado com esse gosto orientalista, quer na colecção de Manuel Teixeira Gomes, quer na colecção de Camilo Pessanha*" (FABP). É uma visão orientalista que, por um lado, "*problematiza questões relacionadas com a memória e com a identidade*" e, por outro, é "*a procura de definição de uma identidade dessa presença. No qual o resultado palpável é o colecionismo*" (FABP).

JBF também associa o conceito ao coleccionismo e na sua opinião o MO procura transmitir a "*importância das colecções que foram sendo construídas*", no qual o "gosto" pelo colecionismo vem de "*um passado mais longínquo, no século XV com as câmaras das maravilhas"*, que marcou "*determinadas épocas, principalmente no século XIX, e é de certa forma um testemunho que nós representamos*" (JBF).

Na perscpectiva de MMOM é "*uma ideia simplificadora*", pois o Museu procura dar "*importância ao diálogo entre culturas*", "*sem estereótipos ou utilização de rótulos*" (MMOM).

MM não concorda: "*quanto a mim*, [é] *uma afirmação redutora*" que categoriza e "*ao categorizar há sempre uma injustiça*", que é "*o oposto daquilo que o museu procura ser e fazer*" (MM). Apesar destas afirmações MM tem consciência que o "*Museu faz parte de uma realidade mais ampla que, com certeza, foi influenciada pelo orientalismo*" e que a colecção e as actividades têm "*marcas do orientalismo*", pois "[q]*uando falamos de Wenceslau de Morais, quando exploramos as colecções de Camilo Pessanha, de Manuel Teixeira Gomes, de George Chinnery, o orientalismo está presente*" (MM).

(SCL) considera que se "*pensar em termos objectivos e científicos todos nós somos orientalistas*", e que neste sentido, o MO é "*herdeiro, como todos nós, de construção de conhecimento e de comportamentos*" (SCL). Referindo que provavelmente "*a maior parte dos profissionais dos museus não se definiria como orientalista*", ressalvando que o mais importante é "*estar alerta*" e "*analisar e desconstruir comportamentos*", que despertem "*para outras questões e outras leituras*", que "*levem a pensar de outra forma*" sobre as disciplinas da "*história ou história de arte*" e nos "*fenómenos sociais*" (SCL).

Algumas considerações

Analisadas as visões dos profissionais envolvidos no projecto do MO, julgo ser possível afirmar que, em geral, todos acreditam no potencial transformador do museu, do indivíduo e da sociedade.

Outra das ilações que se pode tirar das entrevistas diz respeito ao potencial de multiplicação das interpretações de cada objecto, pois cada um deles cruza várias histórias e perspectivas. Todavia, para fomentar esse potencial é necessário criar novas relações, novas leituras e entendimentos sobre os mesmos. Uma actuação que implicaria a revisão dos textos e das tabelas da exposição, explorando diferentes estratégias e formas de comunicar, ou o repensar da exposição PPA, com intervenções pontuais, designadamente reorganizando partes, criando diálogos entre objectos normalmente separados, cruzando as duas colecções – PPA e KO − com o intuito de permitirem olhares e leituras divergentes sobre os mesmos.

Tenho consciência que nem sempre é possível a reformulação total das exposições, pois acarreta um grande investimento humano, temporal e financeiro; que é complexo produzir e tornar outras perspectivas, porquanto a introdução de novas leituras levanta questões sobre estratégias, técnicas e aspectos práticos dos processos de design expositivo (Mason, Whitehead e Graham 2013: 175) que por si interagem com os objectos e os públicos.

Dos diferentes diálogos ficou patente a vontade de implementar mudanças no contexto expositivo, nomeadamente através da introdução de discursos na primeira pessoa, que promovam múltiplas perspectivas acerca dos objectos expostos.

A possibilidade de introduzir elementos de mediação multimédia digitais[153] foi também equacionada como forma de potenciar outras interpretações e proporcionar outros níveis de informação aos objectos, provocando, simultaneamente, questionamentos e interpelando os públicos sobre eles. Estas disrupções têm o potencial de funcionar como "*agents of social change"* (Sandell e Dodd *apud* Golding 2013:195). Contudo, a introdução de elementos de mediação disruptivos não é, por si só, garantia de gerar a almejada transformação social.

Houve também, por parte dos entrevistados, a vontade de traçar um programa de actividades que provoque a reflexão sobre os objectos, o discurso, a narrativa, a prática e a experiência museal. No entanto, alguns profissionais consideram que o MO não tem espaço para reflectir determinadas questões, havendo alguma relutância em falar de temas "sensíveis".

Como refere Ricardo Jurado, "*por vezes os profissionais estão tão habituados aos objetos e [às] coleções que perderam o sentido de assombro*" (Jurado *apud* Ferreira 2016: 293) e, por isso, deixaram de os questionar. Questionar continuamente "que histórias contam os objectos" é um ponto de partida para redescobri-los e repensá-los à luz da contemporaneidade. Mas, como refere Elizabeth Wood, a capacidade de um museu navegar por temas controversos depende muito dos seus profissionais, e em todas as decisões há riscos, mas também pode haver recompensas (Wood 2013: 217-218).

[153] "Digital media does offer a practical way to convey polyvocality. It can provide flexibility, choice, and a degree of openness within the display. On the other hand, digital media in museum and gallery displays is not attractive to every visitor or participant. Crucially, it brings institutional requirements in terms of set-up cost, staffing, and maintenance." (Mason, Whitehead and Graham 2013: 176)

3. Considerações finais

Esta dissertação não pretende ser um ponto final, mas antes uma possibilidade de uma contínua interrogação. É uma reflexão suscitada pela pergunta "Podem os museus ser lugares de transformação social?", ou seja, podem os museus inspirar, provocar, motivar e impulsionar a transformação social, de dentro para fora? Os museus têm a oportunidade de o fazer através das suas práticas, o que implica fazer escolhas contínuas sobre as estratégias a adoptar. Não há receitas, e cada museu terá de fazer o seu caminho adaptado ao seu contexto.

Um museu activista é aquele que acredita e defende que os museus têm um papel importante a desempenhar na desconstrução de ideias e preconceitos; que promove outros olhares, outras perspectivas, com o objectivo de descolonizar ideias, pessoas e instituições (McFadzean *et al.* 2019: 256). E fá-lo porque acredita num mundo melhor.

Na actualidade não faz sentido continuar a fazer "como sempre se fez" sem pelo menos perguntar "porquê" (Knell 2007: 3)? O mundo precisa de museus activistas (Janes & Sandell 2019: 7) que se desafiem constantemente e que examinem a sua prática (Hein 2006: 350; (Smith 2012: 221). Neste sentido, é importante repensar o seu papel na sociedade e de que forma podem ser relevantes (Vlachou 2019: 48).

Os museus devem ser sensíveis à contemporaneidade (Fowle *apud* Smith 2012: 233) e, nesse sentido, é importante perceberem o modo como se relacionam com o presente em que se situam. Somos herdeiros de um passado colonial que ainda nos marca colectiva e individualmente, e dado que o museu actua nesse presente político (Knell 2007: 18), advém daí a necessidade de reflectir sobre os passados históricos que assombram o presente (Bhabha 1944: 17-18). Para que isso aconteça é necessário que o museu reflicta sobre "onde está" e "o que defende" (Preziosi 2006: 77) o que implica estar em permanente inquietação e desconforto (Martinon 2006: 66; Janes e Sandell 2019: 17). Este posicionamento está relacionado com a noção do museu como um espaço fórum, participativo e colaborativo; um espaço de cruzamento de vozes e perspectivas, de construção de diferentes significados, de diálogos e conversas difíceis, de partilha e de reparação, de celebração de histórias inéditas, de criatividade e conhecimento (Hooper-Greenhill 2007; Simon 2010; Ferreira 2016: 9, 293; Murawski 2021: xi).

No tempo presente que o museu habita, e numa era marcadamente pós-colonial, assiste-se, no domínio da museologia, ao surgimento de um número crescente de instituições culturais comprometidas com o desafio da descolonização das mesmas. Este desafio surge principalmente do exterior, pois os públicos estão cada vez mais atentos às mensagens dos museus (Giannini 2019: 91-92; Manthur 2012: 510) e, por consequência, um pouco por todo o mundo, estes têm vindo a procurar adaptar e transformar as suas práticas museológicas e as suas orientações estratégicas (Besterman 2006: 431; Edson 1997: 48). Fazem-no reflectindo, nomeadamente, acerca de acontecimentos contemporâneos, de temas emergentes da sociedade em que vivemos (Heal 2019: 208) e sobre as marcas do colonialismo (Corwin 2012: 342; Prakash 2012: 317).

O desafio dos museus é reinventarem-se com o que são e com o que têm - recursos humanos, colecções, espaços. Este desafio pode implicar mudanças nas missões e identidades dos espaços culturais, nas equipas, nos programas culturais e educativos e na forma como estes são pensados e operacionalizados, nos públicos que convocam e a quem se dirigem, no(s) poder(es) e responsabilidades que assumem, delegam e partilham (Gomes da Silva 2021). São essas práticas que influenciam as visões dos outros e de nós mesmos e moldam percepções, memórias e identidades (Hooper - Greenhill 2006: 236). Neste âmbito, e neste sentido, entendo ser importante que as exposições se conectem com o presente e ofereçam uma experiência reflexiva sobre o passado no presente. Essa abordagem pode ajudar os públicos a entender os eventos complexos e contraditórios da contemporaneidade, a procurar questionar ideias, preconceitos e valores, e a proporcionar experiências transformadoras.

Num museu qualquer acto expositivo é uma proposta de sentido (Storr 2015: 14; Weil 2012: 597) discursivo e performativo (Bal 2006: 529). É um acto de mediação, que não é neutro nem universal (Blazwick 2015: 118) − e como espaço de vivência, criatividade e interacção – é, pois, uma forma de olhar e pensar sobre o mundo. Assim, é importante reflectir sobre a mensagem e a experiência criada, pois as exposições podem ser uma forma de "fazer pensar", e nesse mesmo acto têm a oportunidade de promover a transformação, individual e colectiva. As exposições têm o poder de fazer perguntas e propor questionamentos, e nesse espaço de interrogação podem constituir-se como um

espaço que ajuda a pensar o modo como vivemos no presente, e a examinar o processo de exclusão e inclusão. Uma exposição pode ser uma janela aberta para diversas perspectivas, interpretações e narrativas.

O museu que procure novos significados e soluções; que crie novas e relevantes narrativas para as colecções expostas (Hutchison 2013: 144; Giannini 2019: 101); que dê uma nova perspectiva às histórias contadas sobre o lugar do ser humano no mundo; que incorpore novas vozes e novos actores (Casey 2007: 298; Janes 2009; Modest 2013: 98; Kidd 2014: 71; Gomes da Silva 2021); é no meu entendimento um museu activista.

Descolonizar é procurar "*alternative ways of doing things*" (Tuhiwai Smith apud McFadzean *et al*. 2019: 263), é um processo e não um ponto final (Forni, Crooks e Fontaine 2019: 191-192; Procter 2020: 261), que significa desconstruir, descentrar, desarticular e reconstruir e rearticular novas ideias e leituras. Como refere Kuan-Hsing Chen, a ausência de uma descolonização reflexiva de pensamentos e práticas é uma condição favorável à perpetuação de desigualdades e exclusões (Chen 2010: 68). É, pois, a reflexão sobre o passado que possibilita o pensamento sobre o futuro que queremos construir. O presente de hoje é o passado de amanhã e "*the past is what shapes the future*" (Janes e Sandell 2019: 137).

Ao considerar os museus e os espaços expositivos, independentemente da sua tipologia, como plataformas mediadoras que podem desempenhar um papel na contemporaneidade − ao potenciarem novas leituras e novos entendimentos − defendo que esse propósito pode ser atingido, nomeadamente, a partir de políticas e estratégias que estimulem a transformação social. Deste modo/assim, os exemplos de práticas activistas, apresentados no primeiro capítulo, poder-se-ão constituir como fonte inspiradora de práticas/práxis a adoptar para a pretendida transformação social.

Mas, para que tal possa acontecer é importante que os museus e os seus profissionais pratiquem a escuta activa dos diferentes *stakeholder*s, internos e externos e trabalhem com uns e outros nesse processo de transformação da instituição.

No âmbito desta dissertação seleccionei o MO como estudo de caso, o que me possibilitou compreender melhor os interesses, as motivações e as preocupações da instituição e de alguns dos seus profissionais. A reflexão efectuada acerca do discurso

expositivo da PPA permite tirar a seguinte ilação: o MO tem espaço para desenvolver uma prática comprometida com temas prementes da contemporaneidade, perspectivada a partir dos objectos que compõem a colecção, mas não apenas suportada nela.

O MO, enquanto "espaço entre", oferece um abrangente e diversificado programa expositivo, actividades culturais e educativas dirigidas a diferentes públicos −, que procuram "materializar" um espaço de encontro e de diálogo entre diferentes visões e fontes do conhecimento− que podem potenciar o pensamento crítico sobre algumas questões históricas e contemporâneas.

No entanto, na minha opinião, o espaço expositivo da PPA carece de provocações que desafiem e interpelem os públicos a repensar conceitos e experiências, tanto no seu contexto como fora dele. Neste sentido, poderia ser interessante introduzir elementos mediadores que suscitassem novas perspectivas e questionamentos − permitindo contar outras histórias e interpretações dos objectos expostos, revisitar criticamente determinados legados coloniais − não invocados no espaço expositivo da PPA.

A exposição PPA "tem espaço" para revisitar criticamente esses legados. Contudo, para o fazer é necessário criar novas relações, novas leituras e entendimentos sobre os objectos e as colecções, o que pode implicar uma revisão dos textos e das tabelas com o objectivo de incluir outros olhares, leituras e vivências sobre os mesmos.

Analisadas as visões dos profissionais envolvidos no projecto do MO, julgo ser possível afirmar que, em geral, todos acreditam no potencial transformador do museu e têm vontade de implementar mudanças no contexto expositivo que promovam múltiplas perspectivas acerca dos objectos expostos.

Todavia, para promover esse potencial é necessário criar novas relações, novas leituras e entendimentos sobre os objectos expostos, o que também pode implicar a introdução de uma maior diversidade de elementos de mediação em diferentes meios e suportes, reorganizando partes, criando diálogos entre objectos normalmente separados – p.e., cruzando as duas colecções PPA e KO − com o intuito de construir olhares e leituras divergentes sobre os mesmos.

São esses modos múltiplos que têm o potencial de espoletar questionamentos e quebrar padrões e de tornar as colecções e as exposições socialmente relevantes, através do estímulo do pensamento crítico. Neste sentido, penso que seria importante redescobrir os objectos, reflectir em torno das histórias que contam e repensá-los à luz da contemporaneidade. (Wood 2013: 217). Todavia, como refere Elizabeth Wood, em todas as decisões há riscos, mas também pode haver recompensas (Wood 2013: 218); e, a introdução de elementos de mediação disruptivos, por si só, não é garantia de gerar a almejada transformação social.

Ao chegar ao final desta dissertação, tenho consciência que o tema da transformação social, no espaço museal, é vasto e rico, em que o poder transformador, a diferentes níveis, pode estar em tudo e em todos. E, por isso, se apresenta como um risco de não ser campo, nem responsabilidade de ninguém, e de não se materializar.

Acredito que ao dar a conhecer outras perspectivas, outras relações, outras formas de pensar, é possível promover uma transformação, individual e colectiva. O que, em última instância, pode resultar num objectivo idealista (que continua a fazer sentido) de contribuir para um mundo melhor (para um futuro melhor).

Reflectir sobre os temas propostos foi desafiante e envolveu, também, um olhar para dentro, para a minha prática enquanto profissional. Como refere Mike Murawski, o trabalho de interromper e descentrar pode parecer assustador quando nos deparamos com o que parece ser a tarefa intransponível da mudança (Murawski 2021: 50). Não há solução fácil, formação obrigatória ou estratégia pré-definida, tudo começa com uma interrogação, com um olhar para dentro, que esteja disposto a questionar crenças e práticas.

As interrogações podem gerar movimento e o momento actual é uma oportunidade única para os museus se reimaginarem (Murawski 2021: 71) e perguntarem "*are you the museum that society wants or the museum that society needs?*" (Rogers *apud* Heal 2019: 210)

Bibliografia

Abram, R. J. (2005), History is as History Does: the evolution of a mission-driven museum", in Janes, R. R., Conaty, G. (ed.) (2005), *Looking reality in the eye: museums and social responsibility*, Alberta: University of Calgary Press, pp.19-42.

Abt, J (2011), "The Origins of the Public Museum", in Macdonald, S. (ed.) (2011), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, pp. 155-134.

Acertando contas com o racismo - A memória social do tráfico de escravos (2023), Simpósio no Museu Nacional de História Natural e da Ciência, 9 de Janeiro de 2023. Disponível em: < https://www.museus.ulisboa.pt/acertando-contas-com-o-racismo-memoria-social-do-comercio-de-escravos > [consult. 28-10-2023].

"Activismo", no *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa* [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em: < https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/activismo > [consult. 28-10-2023].

"Activism", in The Oxford English Dictionary. Disponível em: < https://www.oed.com/dictionary/activism_n#19584385 > [consult. 28-10-2023]

Albrecht, M. (ed.) (2020), *Postcolonialism Cross-Examined: Multidirectional Perspectives on Imperial and Colonial Pasts and the Neocolonial Present*, London, New York: Routledge.

"Antiga Colecção Bouza Serrano" (2023), in Fundação Orient. Disponível em < https://www.foriente.pt/detalhe.php?id=3D9B1C8D-6DAD-4A0B-8086-D7438B82A14F&area=exposicoes > [consult. 28-07-2023].

"António Alçada Baptista", in *Infopédia*, Porto Editora [em linha], Porto: Porto Editora. Disponível em: < https://www.infopedia.pt/$antonio-alcada-baptista > [consult. 28-10-2022].

Almeida, J. (2018), "História: A polémica sobre um museu que ainda não saiu do papel", in *Jornal Económico*, 19 de Maio de 2018. Disponível em: < https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/historia-a-polemica-sobre-um-museu-que-ainda-nao-saiu-do-papel-309691 > [consult. 26-12-2020]

Amaro, G. C. (2014), "Conciliando el tangible con el intangible una reflexión integral sobre el património", in *Revista Electrónica de Património Histórico* [Online], Nº15. Disponível em: < https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/3513 > [consult. 15-03-2021]

Amaro, G. C. (2015a), *Pessoas, objectos e sentimentos: ensaios e reflexões sobre a construção social do património*, Lisboa: Edições Colibri, Centro del Patrimonio Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Amaro, G. C. (2015b), "Mente, matéria e vivências: algumas reflexões sobre a(s) forma(s) como concebemos o património", *Revista Cidade Solidária,* Nº 33, SCML, pp. 152-159.

Amaro, G. C. (2019a), "A oportunidade para o Museu que "vem" da Ásia", in *Público*, 22 de Fevereiro 2019. Disponível em: < https://www.publico.pt/2019/02/22/culturaipsilon/opiniao/fascinio-colecionar-oriente-1862862 > [consult. 15-12-2020]

Amaro, G. C. (2019b), "Os Descobrimentos num museu: o "nevoeiro" do passado face às inseguranças do presente" in *Público*, 15 de Setembro 2019. Disponível em: < https://www.publico.pt/2019/09/15/culturaipsilon/opiniao/descobrimentos-museu-nevoeiro-passado-face-inseguranças-presente-1886615 > [consult. 26-12-2020].

Ambrose, T., Paine. C. (1995), *Museum basics*, ICOM, London, New York: Routledge.

Andermann, J., Arnold-de Simine, S. (2012), "Memory, Community and the New Museum", in *Theory, Culture & Society* (SAGE), Vol 29 (1), 2012, pp. 3-13.

Anderson, B. (2006), *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, revised edition, Verso, pp.37-65.

Anderson, C. J. (2013), "The Politics of Special Collections and Museum Exhibits: A Civil War or The War of Northern Aggression?", in *Library Philosophy and Practice* [e-journal]. 1062. Disponível em: <http://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/1062 > [consult. 26-01-2022]

Anico, M., Peralta E. (2007), "Political and Social Influences Affecting the Sense of Place in Municipal Museums in Portugal", in Knell, S. J., Macleod, S., Watson S. (ed.) (2007), *Museum revolutions: how museums change and are changed*, London, New York: Routledge, pp. 189-197.

Appadurai, A. (1981), "The Past as a Scarce Resource", in *Man*, New Series, Vol. 16, No. 2 (Jun., 1981), Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, pp. 201-219.

Appadurai, A. (1986), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press.

Appadurai, A. (1996), "Off-White", in *ANY: Architecture New York*, No. 16, Whiteness: WHITE FORMS, FORMS OFWHITENESS (1996), Anyone Corporation, pp. 55-59.

Araujo, R. (2015), "Influência, Origem, Matriz", in Ribeiro, M. C., Rossa, W. (org.) (2015), *Património de Influência Portuguesa: modos de olhar*, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 47-63.

Archibald, R. R. (2006), "Community Choices, Museum Concerns", in Genoways, H. H. (ed.) (2006), *Museum philosophy for the twenty-first century*, Lanham, New York, Toronto, Oxford: Alta Mira Press, pp. 267-274.

Ariese, C. E. (2019), *Decolonizing the Amsterdam Museum: A Work-in-Progress to Becoming a More Inclusive City Museum*, University of Amsterdam. Disponível em: < http://projectechoes.eu/wp-content/uploads/Ariese-Amsterdam-Museum-Report-2_compressed.pdf > [consult. 12-02-2020].

Arnold-de Simine, S. (2012), "Memory Museum and Museum Text", in *Theory, Culture & Society* (SAGE), Vol. 29(1), 2012, pp. 14-35.

Arts, J.A.P. (2014), *Museum Space and the Remembrance of Conflict*, Master Thesis Conflicts, Territories, and Identities, Radboud University Nijmegen. Disponível em: < https://theses.ubn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/2802/Arts%2C_Jeroen_A.P._1.pdf?sequence=1 > [consult. 26-12-2021]

Ashcroft, B., Griffiths, G., Tiffin, H. (eds.) (2000) (2007), *Post-colonial studies: the key concepts*, London, New York: Routledge.

Assmann, J., Czaplicka, J. (1995), "Collective Memory and Cultural Identity", in *New German Critique*, No. 65, Cultural History/Cultural Studies. (Spring - Summer), pp. 125-133. Disponível em: < https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH469/Assmann.pdf > [consult. 12-12-2020]

Baca, D., García R. (ed) (2019), *Rhetorics Elsewhere and Otherwise: Contested Modernities, Decolonial Visions*, Studies, Writing and Rhetoric, pp. 1-48.

Bal, M. (2006) "Exposing the Public", in Macdonald, S. (ed.) (2011), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, pp. 525-542.

Balandier, G. (2001), "La situation coloniale : approche théorique", in *Cahiers internationaux de sociologie*, 2001/1 N° 110, pp. 9-29. Disponível em: < https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2001-1-page-9.htm > > [consult. 08-03-2022]

Baker, M. (2012a), "Modernity/Coloniality and Eurocentric Education: towards a post-Occidental self-understanding of the present", in *Policy Futures in Education*, (SAGE), Vol 10 (1), 2012. Disponível em: < https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.2304/pfie.2012.10.1.4 > [consult. 08-11-2022]

Baker, M. (2012b). "Decolonial education: meanings, contexts, and possibilities: Interpreting, researching, & transforming colonial/imperial legacies in education", in *Conference Proceedings from American Educational Studies Association, Annual Conference Seattl*e, Washington October 31 - November 4, 2012.

Barash, J.A. (2016), "Collective Memory and Historical Time", in *Práticas da História,* Vol 1 (2) (2016), pp. 11-37. Disponível em: < http://www.praticasdahistoria.pt/issues/2016/12/PDH_02_JeffreyBarash.pdf > > [consult. 06-01-2022].

Barnes, A. (2003), "China in Britain The representation of twentieth century", in Arvanitis, K., Filippoupoliti, A., *Museologial review*, Issue 9, pp. 1-15. Disponível em: < https://le.ac.uk/museum-studies/about/journals/museological-review > [consult. 11-02-2021].

Barradas, A. (2019), *Livro Negro da Expansão Portuguesa*, Antígona.

Barranha, H., Crespo, N. (2014), "Museus, utopia e urbanidade", in *MIDAS*, [Online], 4. Disponível em: < https://journals.openedition.org/midas/705 > [consult. 04-12-2019]

Barreto Xavier, J.(coord.) (2015), *O Lugar da Cultura*, Governo de Portugal, Secretário de Estado da Cultura, pp. 7-41.

Barringer T., Flynn, T. (ed.) (1998), *Colonialism and the Object: Empire, material culture and the museum*, London, New York: Routledge.

Basu, P., Modest, W. (eds.) (2015), *Museums, Heritage and International Development*, London, New York: Routledge.

Beck, L., Cable, T., (2012), “The Meaning of Interpretation”, in *Journal of Interpretation Research*, Vol 7 (1), 2002, pp.7-10.

Bennett, T. (1988), “The Exhibitionary Complex”, in *New Formations* 4, pp. 73–102.

Bennett, T. (1995), *The Birth of the Museum: history, theory, politics*, London, New York: Routlegde.

Bennett, T. (2004), *Pasts beyond memory: evolution museums colonialism*, London, New York: Routledge.

Bergevin, J. (2019), “Narratives of Transformation: Stories of impact from activist museums”, in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp. 348-358.

Bethencourt, F. (2015), “Colonização e Pós-Colonialismo: as teias do património” in Ribeiro, M. C., Rossa, W. (org.) (2015), *Património de Influência Portuguesa: modos de olhar*, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp.121 -146.

Besterman, T. (2006), “Museums Ethics”, in Macdonald, S. (ed.) (2011), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishingpp. 431-441

Bergevin, J. (2018), *Narratives of Transformation: Reframing and naming the impact of activist museum practice on visitors*, School of Museum Studies, PHD at the University of Leicester.

Bhabha, H.K. (ed.) (1990), *Nation and narration*, London, New York: Routledge, pp.1-7.

Bhabha, H.K. (1994), *The Location of Culture*, London, New York: Routledge.

Bhabha, H.K. (2015), “The role of culture”, in Barreto Xavier, J.(coord.) (2015), *O Lugar da Cultura*, Governo de Portugal, Secretário de Estado da Cultura, pp. 11-29.

Bhambra, G.K. (2007a), *Rethinking modernity: postcolonialism and the sociological imagination*, London: Palgrave Macmillan.

Bhambra, G.K. (2007b), "Multiple Modernities or Global Interconnections: understanding the global post the colonial”, in Nathalie Karagiannis and Peter Wagner (eds), *Varieties of World-Making: Beyond Globalization*, Liverpool: Liverpool University Press, pp. 59-73

Bhambra, G.K. (2011), "Historical Sociology, Modernity, and Postcolonial Critique”, in *The American Historical Review*, Vol. 116 (3) (June 2011), The University of Chicago Press, pp. 653-662.

Bhambra, G.K. (2014a), "Postcolonial and Decolonial Reconstructions." In *Connected Sociologies*, Bloomsbury Academic, 2014, pp. 117–140. Bloomsbury Collections. Disponível em: < http://dx.doi.org/10.5040/9781472544377.ch-006 > [consult. 29-10-2020]

Bhambra, G.K. (2014b), "Postcolonial and decolonial dialogues”, in *Postcolonial Studies*, Vol 17 (2), 2014, pp. 115-121. Disponível em: < https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13688790.2014.966414 > [consult. 17-11-2021]

“Biombo e capacete cerimonial Namban são "joias raras" do Museu do Oriente” (2018), Lusa in *TSF*, 5 de Maio 2018. Disponível em: < https://www.tsf.pt/lusa/entrevista-

biombo-e-capacete-cerimonial-namban-sao-joias-raras-do-museu-do-oriente-9310876.html > [consult. 09-02-2021]

Blazwick, I. (2015), "Temple/ White Cube/ Laboratory", in Marincola, P (ed.) (2015), *What Makes a Great Exhibition?*, The Pew Center for the Arts & Heritage, pp. 118-133.

Boast, R. (2011), "NEOCOLONIAL COLLABORATION: Museum as Contact Zone Revisited", in *Museum Anthropology*, Vol. 34 (1), American Anthropological Association, pp. 56–70.

Bond, G. C., Gilliam, A. (ed) (1994), *Social Construction of the Past: Representation as power*, London, New York: Routledge, pp.1-22.

Boffey (2019), "End of Golden Age_ Dutch museum bans term from exhibits", in *The Guardian*, 13 de Setembro 2019. Disponível em: < https://www.theguardian.com/world/2019/sep/13/end-of-golden-age-amsterdam-museum-bans-term-from-exhibits > [consult. 11-02-2021]

Bowen, J.P., Giannini, T. (2019), *Museums And Digital Culture. New Perspectives and Research*, Switzerland: Springer.

Brekke, A. A. (2019), "Quiet Is The New Loud?: On activism, museums and changing the world", in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp. 268-277.

Brown, K., Mairesse F. (2018), "The definition of the museum through its social role", in *Curator: The Museum Journal* Published by Wiley Periodicals, Inc., Wiley Online Library. Disponível em: < https://doi.org/10.1111/cura.12276 > [consult. 18-11-2021].

Bunch III, L. G. (2023), "Racismo na Praça Pública – O papel dos museus em conversas difíceis, mas necessárias", *Conferência na Culturgest*, 7 de Janeiro 2023. Disponível em: < https://www.culturgest.pt/pt/programacao/racismo-na-praca-lonnie-bunch/ > [consult. 14-01-2023]

Buoro, A.B. (2017), "The known dilema", in *ICOM* [Online], 25 de Janeiro 2017. Disponível em: < https://icom.museum/en/news/the-known-dilemma/ > [consult. 18-02-2022]

Cabral, L. R. (2020), *Modos de Olhar a Ásia - Leituras dos objectos de produção asiática em contexto português*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10362/101589 > [consult. 28-10-2023].

Caetano, M. J. (2019), "*Grada Kilomba: "Ainda hoje glorificamos e romantizamos o colonialismo"*, in *Diário de Notícias*, 24 de Maio 2019. Disponível em: < https://www.dn.pt/cultura/grada-kilomba-ainda-hoje-glorificamos-e-romantizamos-o-colonialismo-10931583.html > [consult. 26-09-2020].

Cairns, P. (2012), "Decolonisation: we aren't going to save you", in *American Alliance of Museums*. Disponível em: < https://www.aam-us.org/2018/12/17/decolonisation-we-arent-going-to-save-

you/?fbclid=IwAR14xq5vCAaT8M7pkeAfyR6ls_NIEL6Cq6cT0_SXoxy2wcWmYDQCof0JWgw > [consult. 26-01-2022].

Cairns, S. (2012), “The political museum professional”, in *Museum Geek*. Disponível em: < https://museumgeek.xyz/2012/11/29/the-political-museum-professional/ > [consult. 26-01-2022].

Calafate, P. (2016), *Portugal, um Perfil Histórico*, Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Cameron, D. F. (1971), “The Museum, a Temple or the Forum”, in *Curator The Museum Journal*, Volume14, Issue1, March 1971, pp. 11-24. Disponível em: < https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x > [consult. 26-01-2022]

Cameron, F. (2007), “Moral Lessons and Reforming Agendas, History museums, science museums, contentious topics and contemporary societies”, in Knell, S. J., Macleod, S., Watson S. (ed.) (2007), *Museum revolutions: how museums change and are changed*, London, New York: Routledge, pp. 330 – 342.

Campbell, G., Smith, L. (2015), “The elephant in the room: heritage, affect and emotion”, in W. Logan, M Nic Craith, U. Kockel (2015) *A Companion to Heritage Studies*, Oxford: Wiley-Balckwell, pp.443-460.

Campbell, T. P. (2023), “From Commitment to Action: Two Years in Review”, in *de Young*, January 26, 2023. Disponível em: < https://www.famsf.org/stories/from-commitment-to-action > [consult. 16-05-2023]

Canelas, L. (2014), “Os museus também têm sentimentos de culpa”, in *Público*, 20 de Outubro 2014. Disponível em: < https://www.publico.pt/2014/10/20/culturaipsilon/noticia/os-museus-tambem-tem-sentimentos-de-culpa-1673458 > [consult. 15-02-2021].

Canelas, L. (2015), “O império português foi tao excepcional como outro qualquer”, in *Público*, 16 de Janeiro 2015. Disponível em: < https://www.publico.pt/2015/01/16/culturaipsilon/noticia/o-imperio-colonial-portugues-foi-tao-excepcional-como-outro-qualquer-1682366 > [consult. 15-12-2020].

Canelas, L. (2018a), “O atraso em que nos encontramos na História da escravatura impressiona”, Entrevista a Diogo Ramada Curto, in *Público*, 19 de Maio 2018. Disponível em: < https://www.publico.pt/2018/05/19/culturaipsilon/entrevista/o-atraso-em-que-nos-encontramos-na-historia-da-escravatura-impressiona-1830526 > [consult. 15-12-2020].

Canelas, L. (2018b), “É sempre da escravatura que estamos a falar?” in *Público*, 19 de Maio 2018. Disponível em: < https://www.publico.pt/2018/05/19/culturaipsilon/noticia/e-sempre-da-escravatura-que-estamos-a-falar-1830609 > [consult. 15-12-2020].

Cardina, M. (2016), “Memórias amnésicas? Nação, discurso político e representações do passado colonial”, in *Configurações* [Online], Vol 17, pp. 31-42. Disponível em: < https://journals.openedition.org/configuracoes/3281 > [consult. 08-12-2020].

"Carlos Monjardino", in *APDH - Associação Portuguesa para o Desenvolvimento Hospitalar*. Disponível em: < https://www.apdh.pt/evento/21/orador/137# > [consult. 12-06-2021].

"Carlos Monjardino Concretiza Sonho e Inaugura Museu do Oriente em Lisboa", in *Revista Caras* [Online], 20 de Maio 2008. Disponível em: < https://caras.sapo.pt/famosos/2008-05-20-carlos-monjardino-concretiza-sonho-e-inaugura-museu-do-oriente-em-lisboa > [consult. 09-02-2021]

Carbonell, B. M. (ed.) (2012), *Museum Studies: an anthology of contexts*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing.

Carr, D. (2006), "Mind as Verb", in Genoways, H. H. (ed.) (2006), Museum philosophy for the twenty-first century, Lanham, New York, Toronto, Oxford: Alta Mira Press, pp.11-17.

"Carrilho da Graça", in *Carrilho da Graça*. Disponível em: < https://www.carrilhodagraca.pt/ > [consult. 12-06-2021]

Carvalho, A. (2016), *Museus e Diversidade Cultural: Da Representação aos Públicos*, Direcção-Geral do Património Cultural, Caleidoscópio.

Carvalho, C. V. (2014), *Memória e mito dos descobrimentos na literatura do século XX*, Tese de doutoramento em Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10316/23668 > [consult. 15-12-2019]

Carvalho, M. (2018), "O duro fardo de ser português", in *Público*, 27 de Junho 2018. Disponível em: < https://www.publico.pt/2018/06/27/culturaipsilon/opiniao/o-duro-fardo-de-ser-portugues-1835919 > [consult. 15-12-2020]

Carvalho, T. B. (2018), "Portugal isn't a small country: The construction of Colonial Memory under Salazar's Estado Novo", Working Paper #79, in *Observatório Político*, Fevereiro 2018. Disponível em: < http://www.observatoriopolitico.pt/wp-content/uploads/2018/02/WP_79_TBC.pdf > [consult. 29-10-2020]

Carvalho, C. (2018), "O Museu do Oriente "é outra música", in *Máxima* [online], 30 de Maio 2018. Disponível em: < https://www.maxima.pt/culturas/detalhe/o-museu-do-oriente-e-outra-musica#print > [consult. 02-02-2021]

"Casa da Ásia", in *Santa Casa da Misericórdia de Lisboa* (SCML). Disponível em: < https://www.scml.pt/cultura/casa-asia/ > [consult. 13-06-2021]

Casey, D. (2007), "Museum as Agents for Social Political Change", in Watson, S. (ed.) (2007), *Museums and their Communities*, London, New York: Routledge, pp. 292-299.

Castro, M. J. (2017), "The fascination of the Orient in travel literature and painting", in *International Journal of Humanities and Management Sciences* (IJHMS), Vol 4 (2), (2016), pp. 99-103. Disponível em: < http://www.isaet.org/images/extraimages/UH0316010.pdf > [consult. 27-11-2020]

Castro, M. J. (2017a), "Modes of Relation: Power and Portuguese Imperial Painting", in Castro, M. J. (2017) *Império e Arte Colonial. Antologia de Ensaios*, ArTravel-CHAM, pp. 165-175. Disponível em: < http://www.fcsh.unl.pt/artravel/pdf/modesofrelation.pdf > [consult. 27-11-2020]

Castro, M. J. (2017a), "Art and Progress: Portuguese Colonial Representations in the Great World Exhibitions", in *Progress(es) – Theories and Practices*, Kong, M., Monteiro, M. R., Neto, M. J. (eds.), CRC Press, 2017, pp. 309-314. Disponível em: < http://www.fcsh.unl.pt/artravel/pdf/ArteProg.pdf > [consult. 29-11-2020].

Cauvin, T. (2021), "CfP - Participation and public interpretations: How to navigate multiple historical narratives in museums?", in *Luxembourg Centre for Contemporary and Digital History (C²DH)*, University of Luxembourg'. Disponível em: < https://www.c2dh.uni.lu/de/news/cfp-participation-and-public-interpretations-how-navigate-multiple-historical-narratives > [consult. 29-11-2021]

Césaire, A. (1955) (2000), *Discourse on colonialism*, Translated by Joan Pinkham, new introduction by Robin D.G. Kelley, New York University Press.

Chagas, M. (2002), "Memória e poder: dois movimentos", in *Cadernos de Sociomuseologia* nº19, Edições Universitárias Lusófonas. Disponível em: < http://recil.ulusofona.pt/bitstream/handle/10437/3820/mem%C3%B3ria.pdf?sequence=1 > [consult. 29-11-2021].

Chagas, M. (2002), "Museu, Literatura e Emoção de Lidar", in *Cadernos de Sociomuseologia* nº19, Edições Universitárias Lusófonas. Disponível em: < http://recil.ulusofona.pt/bitstream/handle/10437/3819/museu.pdf?sequence=1 > [consult. 29-12-2021].

Chaumier, S. (2011), "Les écritures de l'exposition", in *Hermès*, La Revue 2011/3, N° 61, pp. 45-51. Disponível em: < https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-45.htm > [consult. 01-03-2021]

Chen, K. H. (2010), *Asia as Method. Toward Deimperialization*, Durham, NC: Duke University Press.

Chen, Y., Marabelli, C. (2018), "(Dis)Empowered Museums" (2019), in *Museological Review*, Issue 23, University of Leicester, 2019. Disponível em: < https://le.ac.uk/-/media/uol/docs/academic-departments/museum-studies/museological-review/mr-issue-23.pdf > [consult. 28-10-2023].

Chipangura, N., Marufu, H. (2019), "Museums as Public Forums for 21st Century Societies: A perspective from the National Museum and Monuments of Zimbabwe", in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp. 164-173.

Choay, F. (2008), *A Alegoria do Património*, Lisboa: Edições 70.

Chul Han, B. (2016) (2018), *A Expulsão do Outro*, Lisboa: Relógio D'Água.

Chung, Y, Leshchenko, A., Soares, B. (2018), *Defining the Museum of the 21st Century. Evolving Multiculturalism in Museums in the United States*, Papers from the

ICOFOM online symposium with Southern New Hampshire University in the United States on September 14, 2018, ICOFOM.

"Cidadania, porque sim. - Museus, transformação, participação e direitos humanos" (2021), *Ciclo de Conversas Cidadania, porque sim. Museus, transformação, participação e direitos humanos*, Museu do Aljube Resistência e Liberdade (Youtube). Disponível em: < https://www.youtube.com/live/w3HJnVa5GFs?si=LLSrZ08Tuiwdn_17 > [consult. 28-10-2020]

Cimoli, A. C. (2020), "Who Includes Whom? Listening, Before (Story) Telling in Museums", in *ICOM Voices*, May 11 2020. Disponível em: < https://icom.museum/en/news/who-includes-whom-listening-before-story-telling-in-museums/ > [consult. 04-01-2021]

Clark, T. (1997), *Art and Propaganda in the twentieth century: the political image in the age of mass culture*, Harry N. Abrams, Incorporated, pp.7-16.

Classen, C., Howes, D. (2006), "The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts", in Edwards, E., Gosden, C., Phillips, R. B. (ed.) (2006), *Sensible objects: colonialism, museums and material culture*, London, New York: Routledge, pp. 199-222.

Clifford, J. (1988), *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*, Cambridge: Harvard University Press, pp. 215-251.

Clifford, J. (1997), "Museums as Contact Zones", in Routes: *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press, pp. 188–219.

Cline, A.C. (2012), *The Evolving Role of the Exhibition and its Impact on Art and Culture*, Senior Theses, Trinity College Digital Repository. Disponível em: < http://digitalrepository.trincoll.edu/theses/267 [consult. 12-02-2021]

Clunas, C. (1998), "China in Britain: the imperial collections", in Barringer T., Flynn, T. (ed.) (1998), *Colonialism and the Object: Empire, material culture and the museum*, London, New York: Routledge, pp.41-51.

Coelho, A. P. (2008) "Museu do Oriente cruza memórias da Ásia com deuses e dragões", in *Público*, 8 de Maio 2008. Disponível em: < https://www.publico.pt/2008/05/08/jornal/museu-do-oriente-cruza-memorias-da-asia-com-deuses-e-dragoes-260136 > [consult. 29-10-2020].

Coelho, R. G. (2018a), "Nem padre, nem guarda, nem museu", in *Público*, 5 de Maio 2018. Disponível em: < https://www.publico.pt/2018/05/05/culturaipsilon/opiniao/nem-padre-nem-guarda-nem-museu-1818832 > [consult. 15-12-2020].

Coelho, R. G. (2018b), "No museu das palmadinhas nas costas", in *Público*, 25 de Julho 2018. Disponível em: < https://www.publico.pt/2018/07/25/culturaipsilon/opiniao/no-museu-das-palmadinhas-nas-costas-1838847 > [consult. 15-12-2020].

Coffee, K. (2019), "Up Against It: Contending with power asymmetries in museum work", in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp. 304-314.

Coleman, L.E. S., Moore, P. (2019), "From the Group Up: Grassroots social justice activism", in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp. 91-103.

Conley, B. (2019), "Memorial Museums at the Intersection of Politics, Exhibition and Trauma: A study of the Red Terror Martyrs Memorial Museum", in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp. 359-368.

Correia, C. J. (2004), "Variações sobre uma ideia de Oriente", in Monteiro, J. (coord.) (2004), *Diálogo de Civilizações. Viagens ao fundo da História, em busca do tempo perdido*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra pp. 33–41. Disponível em: < https://ucdigitalis.uc.pt/pombalina/item/52139 > [28.1.2023].

Corwin, L. G. (2012), "Mining The Museum: artists look at museums, museums look at themselves", in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), *Museum Studies: an anthology of contexts*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp. 329-346.

Coxall, H. (2006), "Open Minds: inclusive practice", in Genoways, H. H. (ed.) (2006), *Museum philosophy for the twenty-first century*, Lanham, New York, Toronto, Oxford: Alta Mira Press, pp.139-149.

Crane, S. A. (1997), "Memory, Distortion, and History in the Museum", in *History and Theory*, Vol. 36, Nº4 (36): Producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy, 1997, pp.44-63.

Crane, S. A. (2000) (ed.), *Museums and Memory*, Stanford, California: Standford University Press.

Crane, S. A. (2011), "The Conundrum of Ephemerality: Time, Memory, and Museums", in Macdonald, S. (ed.) (2011), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, pp.99-109.

Crenn, G. (2017), "Reformulation of the museum's discourse in reflexive ethnographic exhibitions. Limits and ambivalences at the Museum der Kulturen (Basel) and the Neuchâtel Ethnography Museum", in *ICOFOM Study Series The predatory Museum* [Online], Vol 45, 2017, pp. 37-46. Disponível em: < https://journals.openedition.org/iss/299 > [consult. 29-11-2021].

Crespo, H.B. (2015), "A cultura para lá da política", in Barreto Xavier, J.(coord.) (2015), *O Lugar da Cultura*, Governo de Portugal, Secretário de Estado da Cultura, pp. 11-29.

Cuno, J. (ed.) (2012), *Whose culture?: the promise of museums over the debate over antiquities*, Princeton University Press.

Curvelo, A., Pereira, F. A. B., Pimpaneau, J. P., Pinto, C. A. (2008), *Museu do Oriente: Lisboa,* Fondation BNP Paribas; Fundação Oriente; Réunion dês musées nationaux.

Dabashi, H. (2019), *A day at the racist museum*, in *Al Jazeera*. Disponível em: < https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/day-racist-museum-190902134001716.html > [26-01-2021].

Davallon, J., Flon, E. (2013), "Le média exposition", in *Culture & Musées* [Online], Hors-série, 2013. Disponível em: < http://journals.openedition.org/culturemusees/695 > [consult. 01-03-2020]

Davis, A. Mairesse, F. (eds.) (2018), "The politics and poetics of Museology", *ICOFOM Study Series*, vol 46. Disponível em: < https://journals.openedition.org/iss/781 > [consult. 13-02-2021]

Davis, I. (1998), "Negotiating African Culture: toward a decolonization of the fetish", in Jameson, F., Miyoshi, M. (ed) (1998), *The cultures of globalization*, Durham, NC: Duke University Press, pp. 125-145.

"Descolonização dos museus irá falhar se não promover a igualdade e a inclusão – museólogo" (2019), Lusa in *Diário de Notícias*, 22 de Março 2019. Disponível em: < https://www.dn.pt/lusa/descolonizacao-dos-museus-ira-falhar-se-nao-promover-a-iguadade-e-a-inclusao---museologo-10712591.html > [consult. 03-11-2020].

"Decolonisation" (a decorrer), in *Bristol's Museums*. Disponível em: < https://www.bristolmuseums.org.uk/collections/action-on-decolonisation/ > [consult. 28-10-2023].

Decolonisation and Restitution: Moving Towards a More Holistic Perspective and Relational Approach (2019), ICOM Kyoto 2019. Disponível em: < https://icom.museum/en/news/decolonisation-and-restitution-moving-towards-a-more-holistic-perspective-and-relational-approach/ > [consult. 17.01.2021].

Descolonization, in The Oxford English Dictionary. Disponível em: < https://www.oed.com/dictionary/decolonization_n?tab=meaning_and_use > [consult. 28-10-2023].

Decolonizing Heritage, discussão temática no âmbito da 31ª Assembleia Geral do ICCROM 2019, ICCROM 31st General Assembly 2019 Disponível em: < https://www.iccrom.org/news/thematic-discussion-decolonizing-heritage > [consult. 17.01.2021].

Decolonising Museums [eBook] (2015), L'Internationale Online. Disponível em: < https://www.internationaleonline.org/library/#decolonising_museums > [consult. 28-10-2023]

Descolonizar los museos - un proceso en desarrollo! (2021), Magister en Patrimonio Cultural UC (Youtube). Disponível em: < https://youtu.be/avbe-5eCtHo?si=f2pTLjhO14JYgt19 > [consult. 28-10-2021]

Descolonizar os museus: isto na prática…? (2018), seminário Acesso Cultura, 22 Março de 2019. Disponível em: < https://acessocultura.org/descolonizar-os-museus-isto-na-pratica/ > [consult. 28-10-2023]

Desilvey, C. (2012), “Observed Decay: telling stories with mutable things”, in Dudley, S. (ed.) (2012), *Museum objects: experiencing the properties of things*, London, New York: Routledge, pp.254-269.

Desvallées, A. (1989) (1993), “El desafio museológico”, in Riviére, G. H. (ed), *La museologia: curso de museologia – textos y testimonios*, Ediciones Akal, pp. 453-481.

Desvallées, A., Nash, S. (eds.) (2010), “Deaccession and Return of Cultural Heritage: A New Global Ethics”, ICOM (ICOFOM). Annual meeting, 33rd, ICOFOM Study Series – ISS 39, Shanghai, China, 7-12 November 2010.

Desvallées, A., Mairesse F., (eds.) (2013a). “Património” [conceito]. *Conceitos-chave de Museologia,* São Paulo: ICOM. Armand Colin, p.73-77.

Desvallées, A., Mairesse, F. (eds.) (2013b). *Conceitos-chave de Museologia*, ICOM. Armand Colin. Disponível em: < http://icom-portugal.org/multimedia/Conceitos-Chave%20de%20Museologia.pdf > [consult. 18-11-2020]

DiAngelo, R. (2018), *White Fragility: Why It's So Hard for White People to Talk About Racism*, Boston: Beacon Press.

Dibbits, H., Rana, J., Willemsen, M., (2017), “Moved by the tears of others: emotion networking in the heritage sphere”, *International Journal of Heritage Studies*, pp. 977-988. Disponível em: < https://doi.org/10.1080/13527258.2017.1362581 > [consult. 13-02-2021].

“DIM|Dia Internacional dos Museus | NEM| Noite Europeia dos Museus”, in *Direção Geral do Património Cultural* [online]. Disponível em: < https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/recursos/projectos-de-divulgacao/dim-dia-internacional-dos-museus-nem-noite-europeia-dos-museus/ > [consult. 25-06-2023]

Dixon, A. C. (2016), *The ‘othering’ of Africa and its diasporas in Western museum practices*, Thesis of Doctor of Philosophy, University of Sheffield. Disponível em: < http://etheses.whiterose.ac.uk/17065/ > [consult. 25-01-2022].

Doering, S. (2021), “Captain Cook: a complex legacy”, *ArtUK*. Disponível em: < https://artuk.org/discover/stories/captain-cook-a-complex-legacy# > [consult. 16-07-2021].

Doty, R. (1995), “Museums and the Public: obligations and risks”, Proceedings of the ICOMON meetings held in: Stavanger, Norway, 1995, Vienna, Austria, 1996.

Dudley, S. (2010), *Museum Materialities: Objects, Sense and Feelings*, in Dudley, S. H. (ed.), *Museum Materialities*, London, New York: Routledge, pp. 1–17.

Dudley, S. (2010a) (ed.), *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, London, New York: Routledge.

Dudley, S. (2010b), “Museum Materialities: objects, sense and feeling”, in Dudley, S. (2010) (ed.), *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, London, New York: Routledge, pp. 1-17.

Dudley, S. (ed.) (2012a), *Museum objects: experiencing the properties of things*, London, New York: Routledge.

Dudley, S. (2012b), “Materiality Matters: Experiencing the Displayed Object, Working Papers in Museum Studies”, in *Number 8*, University of Michigan, 2012, pp.1-9.

Dudley, S. (2012c), “Objects, collectors and representations”, in Barnes, A.J., Binnie, J., Dudley, S., Petrov, J., Walklate, J. (eds.) (2012), *Narrating Objects, Collecting Stories*, London, New York: Routledge, pp. 1-9.

Dudley, S. (2012d), “Museums and things”, in Barnes, A.J., Binnie, J., Dudley, S., Petrov, J., Walklate, J. (eds.) (2012), *The Thing about Museums: Objects and Experience, Representation and Contestation*, London, New York: Routledge, pp. 1-11.

Duncan C., Wallace, A. (2012), “The Universal Survey Museum”, in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), Museum Studies: an anthology of contexts, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp. 46-61.

Dunne, C. (2015), “Why the Rijksmuseum Is Removing Bigoted Terms from Its Artworks’ Titles”, in *Hyperallergic*, December 22 2015. Disponível em: < https://hyperallergic.com/263180/why-the-rijksmuseum-is-removing-bigoted-terms-from-its-artworks-titles/ > [consult. 23-05-2023].

Dussel, E. (1995), *The Invention of Americas. Eclipse of “the Other” and the Myth of Modernity*, Continuum.

Dussel, E. (1998), “Beyond Eurocentrism: the world-system and the limits of modernity”, in Jameson, F., Miyoshi, M. (ed) (1998), *The cultures of globalization*, Durham, NC: Duke University Press, pp. 3-31.

Edwards, E., Gosden, C., Phillips, R. B. (ed.) (2006), *Sensible objects: colonialism, museums and material culture*, London, New York: Routledge.

Edy, J. (2006), *Troubled pasts: news and collective memory of social unrest*, Temple University Press.

Eichstedt, J. (2006), “Museums and (In)Justice”, in Genoways, H. H. (ed.) (2006), *Museum philosophy for the twenty-first century*, Lanham, New York, Toronto, Oxford: Alta Mira Press, pp.127-138)

Ellis, A. (2019). “*Museums in the changing world order: the rise of authoritarian nationalism”*, in *The Art Newspape*r, May 10 2019. Disponível em: < https://www.theartnewspaper.com/comment/museums-in-the-changing-world-order-museums-and-the-rise-of-authoritarian-nationalism?fbclid=IwAR2n_fvJyUf2Oqd4DmUHcrC1zR7AhKbBa1cZ74uLDStL4rVcRxtRUEtSolQ > [consult. 26-01-2020].

“Entrevista: Eduardo Lourenço não vê necessidade de "crucificar" passado português” (2018), Lusa in *Diário de Notícias*, 23 de Maio 2018. Disponível em: < https://www.dn.pt/lusa/entrevista-eduardo-lourenco-nao-ve-necessidade-de-crucificar-passado-portugues-9368186.html 27/10/2019 > [consult. 26-01-2020]

Enwezor, O. (2010), “Modernity and Postcolonial Ambivalence”, in *South Atlantic Quarterly*, Vol 109 (3), 2010, pp. 595–620.

Evaluation toolkit for museum practitioners (2008), East of England Museum Hub. Disponível em: < http://visitors.org.uk/wp-content/uploads/2014/08/ShareSE_Evaltoolkit.pdf > [consult. 26-01-2020].

"Everything Passes Except the Past" (2020), exposição e festival online organizado pelo *Goethe-Institut e a Fondazione Sandretto Re Rebaudengo*, September 17- October 18 2020. Disponível em: < https://fsrr.org/en/mostre/everything-passes-except-the-past-2/ > [consult. 26-11-2020].

Falk, J. H., Dierking, L. D. (1992), *The Museum Experience*, Whalesback Books.

Falk, J. H., Dierking, L. D. (2000), *Learning from Museums. Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Lanham, New York, Toronto, Oxford: Alta Mira Press.

Falk, J. H. (2009), *Identity and the museum visitor experience,* London, New York: Routledge.

Falk, J. H., Dierking, L. D., Adams, M. (2011), "Living in a Learning Society: Museums and Free-choice Learning", in Macdonald, S. (ed.) (2011), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, pp. 323-339.

Fanon, F. (2005), *The Wretched of the Earth*, Grove Press.

Feldman, J. D., (2006), "Contact Points: Museums and the lost body problem", in Edwards, E., Gosden, C., Phillips, R. B. (ed.) (2006), *Sensible objects: colonialism, museums and material culture*, London, New York: Routledge, pp.24-268.

Feldman-Bianco, (2001), "Colonialism as a Continuing Project: The Portuguese Experience", in *Identities: Global Studies in Culture and Power*, Vol 8 nº4, pp. 477-482. Disponível em: < https://doi.org/10.1080/1070289X.2001.9962705 > > [consult. 26-01-2020]

"Fernando António Baptista Pereira", in Faculdade de Belas-Artes. Disponivel em: < https://www.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2019/11/E_2019_2EPUL_resumos.pdf > [consult. 26-12-2021]

Fernández, I.G, Fernández, L.A. (1999) (2010), *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*, Alianza Editorial, S. A., pp.41-66.

Findlen, P. (2012), "The Museum: Its classical etymology and renaissance genealogy", in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), *Museum Studies: an anthology of contexts*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing., pp.23-45

Fisher, P. (2012), "Art and the Future's Past", in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), *Museum Studies: an anthology of contexts*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp. 457-472.

Fleming, D. (2013), "The political museum", in *Musing on Culture* [Blog]. Disponível em: < https://musingonculture-en.blogspot.com/2013/01/guest-post-political-museum-by-david.html > [consult. 26-01-2020]

Flores, J. M. (1998), "Um império de objectos", in Cunha, M. S. (coord.) (1998), *Os construtores do oriente português: ciclo de exposições Memórias do Oriente*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 15-51.

Foley, G. 2000., *The Enlightenment, Imperialism, and the Evolution of Museums*, The Koori History web site. Disponível em: < http://www.kooriweb.org/foley/essays/pdf_essays/museums.pdf > [consult. 17-01-2021]

Folgado, D. [et al.] (2008), *Museu do Oriente. De armazéns frigoríficos a espaço museológico*, Fundação Oriente.

Fonseca, A. (2011), "Da narrativa mítica à construção da identidade colectiva portuguesa. O caso paradigmático das Trovas do Bandarra", In *Congresso A Europa das Nacionalidades Mitos de Origem: discursos modernos e pós-modernos*, Universidade de Aveiro, 9 a 11 de Maio.

Fonseca, L. A. (1990), "Celebrar os Descobrimentos é um acto amplificador de horizontes", Entrevista, in Ferreira, A.M. (ed.), *Revista Oceanos: Bartolomeu Dias – O Capitão do Fim*, Nº3, Edição da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, pp.12-13.

Foster, I., Message, K. (2019), "What the museum does not say: Museums and contested histories", in *roots§routes* [Online]. Disponível em: < https://www.roots-routes.org/what-the-museum-does-not-say-museums-and-contested-histories-by-eleanor-foster-and-kylie-message/ > [consult. 11-02-2021].

Fouseki, K., Smith, L. (2013), "Community Consultation in the Museum: the 2007 bicentenary of britain's abolition of slavery trade", in Modest, W., Golding, V. (eds) (2013), *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, London, New York: Bloomsbury Academic, pp. 232-245.

Frank, A. G. (1998), *Reorient: Global Economy in the Asian Age*, California: University Of California Press.

Fraser, J.W. (2004), Museums, *Drama, Ritual And Power: A Theory Of The Museum Experience*, Thesis Doctor of Philosophy, University of Leicester.

Fraser, J. (2007), "Museums – Drama, Ritual and Power", in Knell, S. J., Macleod, S., Watson S. (ed.) (2007), *Museum revolutions: how museums change and are changed*, London, New York: Routledge, pp. 291-302.

Freeland, F. H., Crain, M.M. (ed.) (1998), *Recasting ritual: performance, media, identity*, London, New York: Routledge.

Forni, S., Crooks, J., Fontaine, D. (2019), "Activism, Objects and Dialogues: Re-engaging African collections at the Royal Ontario Museum", in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp- 186-196.

*"*Fundação Oriente condecorada como membro honorário da Ordem do Infante D. Henrique", Lusa, in *TSF*, 15 de Março 2018. Disponível em: < https://www.tsf.pt/lusa/fundacao-oriente-condecorada-como-membro-honorario-da-ordem-do-infante-d-henrique-9191023.html > [consult. 10-02-2021].

Fundação Oriente 10 Anos 1988-1998 (1998), Fundação Oriente.

Fundação Oriente 25 Anos 1988-2013 (2014), Fundação Oriente.

Fundação Oriente, *site* oficial. Disponível em: < https://www.foriente.pt/a-fundacao > [consult. 28-10-2023]

Fundação Oriente - Estatutos, *site* oficial. Disponível em: < https://www.foriente.pt/a-fundacao/informacao-legal > [consult. 28-10-2023].

Furtado, W. (2021), "What's at Stake in Decolonizing an Art Institution?", in *Contemporary And (C&)*, March 17 2021. Disponível em: < https://contemporaryand.com/magazines/whats-at-stake-in-decolonizing-an-art-institution/ > [consult. 30-07-2022]

Fraga, P. (2023), *Audioguias - Potenciar experiências disruptivas e imersivas em museus através de sistemas áudio*, Tese de Mestrada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10362/158581 > [consult. 30-10-2023]

Franco, M. S. (2018), "Museu da Interculturalidade de Origem Portuguesa, e não Museu das Descobertas", in *Observador*, 24 de Março 2018. Disponível em: < https://observador.pt/opiniao/museu-da-interculturalidade-de-origem-portuguesa-e-nao-museu-das-descobertas/ > [consult. 04-04-2019].

French, J. (2019), "Auto Agents: Inclusive curatorship and its political potential", in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp.152-163.

"Futuro Museu do Oriente deverá abrir em Lisboa no início de 2007", Lusa in *Público*, 23 Janeiro 2006. Disponível em: < https://www.publico.pt/2006/01/23/culturaipsilon/noticia/futuro-museu-do-oriente-devera-abrir-em-lisboa-no-inicio-de-2007-1245611 > [consult. 29-12-2020].

Galvão-Telles, J., Seixas, M. (2014), *Elementos de uma cultura dinástica e visual: os sinais heráldicos e emblemáticos do rei D. Duarte*, IEM - Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, CLEGH - Centro Lusíada de Estudos Genealógicos, Heráldicos e Históricos, Universidade Lusíada de Lisboa, 2014. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10362/12618 > [consult. 18-01-2020].

Gamberi, V. (2019), "Decolonising Museums: South-Asian Perspectives", in *Journal of the Royal Asiatic Society*, Volume 29, Issue 2April 2019, pp. 201-218. Disponível em: < https://doi.org/10.1017/S135618631800069X > [consult. 05-10-2021].

Genoways, H. H. (ed.) (2006), *Museum philosophy for the twenty-first century*, Lanham, New York, Toronto, Oxford: Alta Mira Press.

Giannini, T. (2019), "Contested Space: activism and protest", in Bowen, J.P., Giannini, T. (2019), *Museums And Digital Culture. New Perspectives and Research*, Switzerland: Springer, pp. 91-111.

Go, J. (2016), *Postcolonial Thought and Social Theory*, Oxford University Press.

Golding, V. (2013), "Creolizing the Museum: humor, art, and young audiences", in Modest, W., Golding, V. (eds) (2013), *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, London, New York: Bloomsbury Academic, pp. 195-216.

Golding, V. (2019), "Feminism and the Politics of Frienship in the Activist Museum", in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp.127-136.

Gomes da Silva, S. (2021), “Museus fechados… Museus abertos…”, in *Património*, 29 de Janeiro 2021. Disponível em: < https://www.patrimonio.pt/post/museus-fechados-museus-abertos > [28-10-2023].

Grande, N. (2006), “Museus e centros de Arte: ícones de urbanidade, instâncias de poder”, in Semedo, A., Teixeira Lopes, J. (2006), *Museus, Discursos e Representações*, Ribeiro, A. S., Ribeiro, M. C. (org.) (2016), Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais, Porto: Afrontamento.

“Grande Entrevista Carlos Monjardino”, in *Descendências*, 1 de Abril 2023. Disponível em: < https://descendencias.pt/grande-entrevista-carlos-monjardino/ > [consult. 28-10-2023]

Gray, C. (2011), “Museums, Galleries, Politics and Management”, in *Policy and Administration*, Vol 26 (1), pp. 45-61 Disponível em: < https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0952076710365436 > [consult. 29-12-2020].

Gregory, K., Witcomb, A. (2007), “Beyond Nostalgia: The role of affect in generating historical understanding at heritage sites”, in Knell, S. J., Macleod, S., Watson S. (ed.) (2007), *Museum revolutions: how museums change and are changed*, London, New York: Routledge, pp. 263-275.

Grever, M., van der Vlies, T., (2017), “Why national narratives are perpetuated: A literature review on new insights from history textbook research”, in *London Review of Education*, Vol 15, Number 2, July, pp. 286-301. Disponível em: < https://doi.org/10.18546/LRE.15.2.11 > [consult. 25-11-2020].

Grinell, K. (2010), “The Politics of Museums in Europe: Representations, Diversity, Doxa”, in *European Journal of Economic and Political Studies*, Vol 3 (1), pp. 177-188.

Groys, G. (1995), “The Role Of The Museum When The National State Breaks Up”, in *Proceedings of the ICOMON meetings held in*: Stavanger, Norway, 1995, Vienna, Austria, 1996. Disponível em: < http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icomon/publications/e-proceedings_pre_2006/Stavanger_1995_and_Vienna_1996/Boris_Groys/The_role_of_the_museum_when_the_national_state_breaks_up.pdf > [consult. 10-11-2020].

Güven, F. (2019), “Criticism to Edward W. Said’s Orientalism”, in *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*, (15), pp. 418-430. Disponível em: < 10.29000/rumelide.580700 > [consult. 03-11-2020].

Guia Oficial Expo '98 Lisboa (1998), Comissariado da Exposição Mundial de Lisboa de 1998, Lisboa: Parque Expo 98, S.A.

Halbwachs, M. (1992), *Historical Memory and Collective Memory*, On Collective Memory, Lewis, A.C. (trans. and ed.), The University of Chicago Press.

Han, Byung-Chul (2018) A expulsão do outro, Lisboa: Relógio d’ Água.

Harris, J. (2008), "Globalisation, Post-Colonialism And Museums", in *International Council of Museums-ICOFOM-Study Series*, Vol 37, pp. 125-132. Disponível em: < http://hdl.handle.net/20.500.11937/15315 > [consult. 25-11-2021]

Harvey, D. (1990), *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, pp. viii-ix, 10-65, 240-260.

Heal, S. (2019), "Museums in the Age of Intolerance", in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp. 208-219.

Heath, D. (2015), "Museums have long overlooked the violence of empire", in *The Conversation* [Online]. Disponível em: < theconversation.com/museums-have-long-overlooked-the-violence-of-empire-51269 > [consult. 25-09-2020]

Hein, G. (2005), "The Role of Museums in Society: Education and Social Action", in *Curator The Museum Journal*, Vol 48, Issue 4, pp. 357-363.

Hein, G. (2006), "Museum Education", in Macdonald, S. (ed.) (2011), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, pp. 340-352

Henning, M. (2006), "New Media", in Macdonald, S. (ed.) (2011), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, pp. 302-318Henriques, I. C. (2016a), "Classificar o Outro: história e flutuação dos conceitos, in Ribeiro, A. S., Ribeiro, M. C. (org.) (2016), *Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais*, Porto: Afrontamento, pp. 123-144.

Henriques, J. G. (2016), "Quem tem medo das marcas do colonialismo no espaço público?", in *Público*, 26 de Junho de 2016. Disponível em: < https://www.publico.pt/2016/06/26/culturaipsilon/noticia/iconografia-e-colonialismo-1736078 > [consult. 29-10-2021]

Herle, A. (2012), "Objects, Agency and Museums: continuing dialogues between the Torres Strait and Cambridge", in Dudley, S. (ed.) (2012), *Museum objects: experiencing the properties of things*, London, New York: Routledge, pp. 295-310

Hespanha, A. M., (1999), *O Orientalismo em Portugal (Séculos Xvi-Xx)*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Edições Inapa.

Hespanha, A. M., (2018), *Filhos da Terra - Identidades mestiças nos confins da expansão portuguesa*, Lisboa: Tinta-da-China.

Hillier, B., Tzortzi, K. (2011), "Space Syntax: The Language of the Museum Space", in Macdonald, S. (ed.) (2011), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, pp. 282-301.

Histórias de um Império, exposição temporária no Museu do Oriente patente até 28 de Maio 2023. Disponível em: < https://www.foriente.pt/detalhe.php?id=E5F7DA1B-4327-401B-BA63-B282625944E7&area=exposicoes > [consult. 10-06-2023]

Hollows, V. (2019), "The Activist Role of Museum", in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp.80-90.

Hooper-Greenhill, E. (1992a), *Museums and the Shaping of Knowledge*, London, New York: Routledge.

Hooper-Greenhill, E. (1992b), "What is a museum?", in *Museums and the Shaping of Knowledge*, London, New York: Routledge, pp. 1-22.

Hooper-Greenhill, E. (ed.) (1994) (1999), *The Educational Role of the Museum*, London, New York: Routledge.

Hooper-Greenhill, E. (ed.) (1995), *Museum, media, message*, London, New York: Routledge, pp.15-58, 107-123.

Hooper-Greenhill, E. (2006), "The Power of Museum Pedagogy", In Genoways, H. H. (ed.) (2006), *Museum philosophy for the twenty-first century*, Lanham, New York, Toronto, Oxford: Alta Mira Press, pp. 235-246.

Hooper-Greenhill, E. (2007a), *Museums and Education: purpose, pedagogy, performance*, London, New York: Routledge.

Hooper-Greenhill, E. (2007b). "Interpretative Communities, Strategies and Repertoires", In Watson (ed.), *Museums and their Communities,* London, New York: Routledge, pp. 76-94.

Hooper-Greenhill, E. (2007c). "Education, Postmodernity and the Museum", in Knell, S. J., Macleod, S., Watson S. (ed.) (2007), *Museum revolutions: how museums change and are changed*, London, New York: Routledge, pp. 367- 377.

Hooper-Greenhill, E. (2011), "Studying Visitors", In Macdonald, S. (ed.) (2011), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, pp. 362-376.

Hooper-Greenhill, E. (2012), "Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning", in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), *Museum Studies: an anthology of contexts*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp. 517-532.

Horta, A. (2009), "Memória social e identidade nacional no contexto europeu", In Martins, M. L., Cabecinhas, R. (eds.), *Anuário internacional de comunicação lusófona: memória social e dinâmicas identitárias*, Lisboa: LUSOCOM, p.11-24. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10451/11223 > [consult. 23-09-2021]

Hoffmann, A., Peeren, E., (2010). "Introduction: representation matters", in Hoffman, A. & Peeren, E. (eds.), *Representation matters: (re)articulating collective identities in a postcolonial world* (Series: Thamyris intersecting: place, sex and race; Vol 20), Rodopi, pp. 9-29. Disponível em: < https://doi.org/10.1163/9789042028463_002 > [consult. 17-11-2020]

Hopp Ferenc Asian Art Museum, Budapeste, Hungria. Disponível em: < https://hoppmuseum.hu/en/ > [consult. 23-04-2023].

Horniman Museum and Gardens. Disponível em: < https://www.horniman.ac.uk/our-history/ > [consult. 23-04-2023]

Howarth, F. (2018), "*Decolonizing the Museum Mind"*, in *American Alliance of Museums*. Disponível em: < https://www.aam-us.org/2018/10/08/decolonizing-the-museum-mind/?fbclid=IwAR1egarmIAc9kOUKrxzG7PqASj1P-PV5pT9C-7N3UGe01rU9TXoed8ZjH14 > [consult. 23-03-2021]

Hübinette, T. (2003), "Orientalism past and present: An introduction to a postcolonial critique", in *The Stockholm Journal of East Asian Studies*, Nº 13, pp. 73-80.

Hughes, L., Harrison R. (2010), “Heritage, colonialism and postcolonialism”, in Harrison, R. (ed), *Understanding the politics of heritage*, Manchester University Press in association with the Open University, Manchester and Milton Keynes; pp. 234-269.

Hui, W. (2011), *The Politics of Imagining Asia*, Harvard University Press, pp.10-62.

Hutchison, M. (2013), “Shared Authority: collaboration, curatorial voice, and exhibition design in Canberra”, in Modest, W., Golding, V. (eds) (2013), *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, London, New York: Bloomsbury Academic, pp. 143-162.

Huyssen, A. (2000), “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia”, in *Public Culture*, Volume 12, Number 1, Winter 2000, Durham, NC: Duke University Press, pp.21-38.

Huyssen, A. (2003), *Present past: urban palimpsests and the politics of memory*, Stanford, California: Standford University Press, pp.1-29

Huyssen, A. (2015) (2016), “Memory things and their temporality”, in *Memory Studies*, Vol. 9(1), pp. 107–110. Disponível em: < https://doi.org/10.1177/1750698015613977 > [consult. 03-11-2020]

ICOM Code of Ethics for Museums, ICOM. Disponível em: < https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf > [consult. 18-01-2021].

Iervolino, S. (2013) “Museums, Migrant Communities, and Intercultural Dialogue in Italy”, in Modest, W., Golding, V. (eds) (2013), *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, London, New York: Bloomsbury Academic, pp. 113-129.

Imagining a Museum of British Colonialism (2020), Museum of British Colonialism (Youtube). Disponível em: < https://www.youtube.com/live/780rMCTnfW0?si=CLhTlpuatIkziX-p > [consult. 18-01-2021]

Jacob, M. J. (2015), “Making Space for Art”, in Marincola, P (ed.) (2015), *What Makes a Great Exhibition?*, The Pew Center for the Arts & Heritage, pp. 134-144,

Jacob, P. (2016), “Spectres in storage: the colonial legacy of art museums”, in *Journal of Art Historiography*, Number 15: December. Disponível em: < https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/11/jacob.pdf > [consult. 25-02-2021]

James, K., Fonti, P. (2013) “Afterword: A view from the bridge in conversation with Susan Pearce”, in Modest, W., Golding, V. (eds) (2013), *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, London, New York: Bloomsbury Academic, pp.275-284.

Jameson, F., Miyoshi, M. (ed) (1998), *The cultures of globalization*, Durham, NC: Duke University Press.

Jameson, F. (1998), “Notes on Globalization as a Philosophical Issue”, in Jameson, F., Miyoshi, M. (ed) (1998), *The cultures of globalization*, Durham, NC: Duke University Press, pp. 54-77.

Janes, R. R., Conaty, G. (ed.) (2005), *Looking reality in the eye: museums and social responsibility*, Alberta: University of Calgary Press.

Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2007), *Museum Management and Marketing*, London, New York: Routledge.

Janes, R. R. (2007), "Museums, Social Responsibility and the Future We Desire", in Knell, S. J., Macleod, S., Watson S. (ed.) (2007), *Museum revolutions: how museums change and are changed*, London, New York: Routledge, pp. 134-146.

Janes, R. R. (2012), "Museums, Corporatism and the Civil Society", in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), *Museum Studies: an anthology of contexts*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp.549-561.

Janes, R.R. (2016), *Museum Without Borders: selected writings of Robert R. Janes*, London, New York: Routledge.

Janes, R. R. (2019), "The End of Neutrality. A Modest Manifesto". Disponível em: < https://www.ecsite.eu/activities-and-services/news-and-publications/digital-spokes/issue-17#section=section-indepth&href=/feature/depth/end-neutrality-modest-manifesto > [consult. 15-12-2020].

Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge.

Jensen, R. (2018), *India in London. Performing India on the Exhibition Stage 1851-1914*, PHD at University of Exeter. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10871/33593 > [consult. 25-02-2020].

Jerónimo, M. B. (2016), "Revisitando os Lutos Inacabados do Império", in Ribeiro, A. S., Ribeiro, M. C. (org.) (2016), *Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais*, Porto: Afrontamento, pp. 61-94.

Jilani. S. (2018), "How to decolonize a museum", in The Times Literary Supplement Limited (TLS). Disponível em: < https://www.the-tls.co.uk/articles/how-decolonize-museum/ > [consult. 04-04-2021].

João, M. I. (1999), *Memória e Comemoração. Comemorações em Portugal (1880-1960)*, Dissertação de Doutoramento em História Contemporânea, Universidade Aberta.

João, M. I. (2003), "Memória e Comemoração", in *História Revista 8* (1/2), jan/dez., Revista da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, pp. 57-88. Disponível em: < https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/10474/6955 > [consult. 10-01-2022].

Johnson, J. (2018), "Museums in a Post-Colonial Commonwealth: identities, issues and opportunities", in *Corridor 8*, 5 de Maio 2018. Disponível em: < https://corridor8.co.uk/article/museums-in-a-post-colonial-commonwealth-identities-issues-and-opportunities/ > [consult. 10-02-2022].

Jouwe, N. (2019), "Sites for Unlearning in the Museum", in Choi, B., Krauss, A., van der Heide, Y., *Unlearning Exercises. Art Organizations as Sites for Unlearning*, Co-published by Casco Art Institute, Utrecht and Valiz, Amsterdam, 2019, pp. 129-143.

Júnior, J.P. (2017), "Francisco Capelo: O exílio do colecionador zangado", in *Visão*. Disponível em: < https://visao.sapo.pt/atualidade/cultura/2017-09-13-francisco-capelo-o-exilio-do-colecionador-zangado/ > [consult. 13-06-2021].

Jurgens, S. V. (2013), *A sagração do «white cube»*. Disponível em: < http://sandravieirajurgens.com/sagracao-do-white-cube-persistencia-de-um-modelo-moderno > [13.06.2021]

Kapur, G. (1998), "Globalization and Culture: navigations the void, in Jameson, F., Miyoshi, M. (ed) (1998), *The cultures of globalization*, Durham, NC: Duke University Press, pp. 191-217.

Karp, I., Kratz, C., Ybarra-Frausto, T., Szwaja, L. (eds.) (2006), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham, NC: Duke University Press.

Kassim, S. (2017), "The museum will not be decolonized", in *Media Diversified*. Disponível em: < https://mediadiversified.org/2017/11/15/the-museum-will-not-be-decolonised/ > [consult. 04-04-2021].

Kavanagh, G. (ed.) (1996), *Making Histories in Museums*, Leicester: Leicester University Press.

Kavanagh, G. (2000), *Dream Spaces. Memory and the Museum*, Leicester: Leicester University Press.

Kavanagh, G. (2012), "Melodrama, a Pantomime or Portrayal? Representing ourselves and the british past through exhibitions in history museums", in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), *Museum Studies: an anthology of contexts*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp.244-249.

Kelly, L. (2007), "Visitors and Learning: Adult museum visitors' learning identities", in Knell, S. J., Macleod, S., Watson S. (ed.) (2007), *Museum revolutions: how museums change and are changed*, London, New York: Routledge, pp. 276-290.

Kelly, L. (2023), "Exhibition text and labels revisited", in *Museums, Digital, Research, Learning* [online]. Disponível em: < https://musdigi.wordpress.com/2023/04/15/exhibition-text-and-labels-revisited/> [consult. 26-10-2023]

Kennedy, D. (2016), *Decolonization. A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.

Keurs, P. T. (1999), "Things of the Past? Museums and Ethnographic Objects", in *Journal des Africanistes* 69 (1), pp. 67-80. Disponível em: < https://www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_1999_num_69_1_1187 > [consult. 25-02-2022]

Kidd, J. (2014a), *Museums in the new mediascape: transmedia, participation, ethnics*, Ashgate Publishing Limited.

Kidd, J. (2014b), "Challenging History in the Museum", in Kidd, J., Cairns, S., Drago, A., Ryall, A., Stearn, M. (eds.), *Challenging history in the museum: international perspectives*, Routlegde, pp. 1-17.

Kidd, J. (2019), “Unprecedented Times?: Shifting press perceptions on museums and activism, Jenny Kidd”, in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp. 388-399.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2000), “The museum as catalyst”, in Conference Proceedings, *Museums 2000: Confirmation or Challenge*, organized by ICOM Sweden, the Swedish Museum Association and the Swedish Travelling Exhibition/Riksutställningar in Vadstena, Sep 29, 2000. Disponível em: < https://www.nyu.edu/classes/bkg/web/vadstena.pdf > [consult. 17-11-2021].

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004a), “From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum”, in Conference Proceedings *SIEF*, Marseilles, April 28, 2004. Disponível em: < http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/SIEF.pdf > [consult. 03-03-2022].

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004b), “The Museum--A Refuge for Utopian Thought”, in Rüsen, J., Fehr, M., Ramsbrock, A. (eds.), *Die Unruhe der Kultur: Potentiale des Utopischen*, Velbrück Wissenschaft. Disponível em: < https://www.nyu.edu/classes/bkg/web/museutopia.pdf > [consult. 03-03-2021].

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2006), “Reconfiguring Museums: An Afterword”, in Grewe, C. (ed.), *Die Schau des Fremden*, Franz Steiner Verlag Stuttgart, pp. 361-376. Disponível em: < https://www.nyu.edu/classes/bkg/web/18%20Kirshenblatt-Gimblett.pdf > [consult. 03-03-2022].

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2012), “From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum”, in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), *Museum Studies: an anthology of contexts*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp. 199-205.

Knell, S. J. (ed.) (2007), *Museums in the Material World*, London, New York: Routledge.

Knell, S. J., Macleod, S., Watson S. (ed.) (2007), *Museum revolutions: how museums change and are changed*, London, New York: Routledge.

Knell, S. J. (2012), “The Intangibility of Things”, in Dudley, S. (ed.) (2012), *Museum objects: experiencing the properties of things*, London, New York: Routledge, pp.324-335.

Ko, M. (2004), *Use of Objects to represent the Other. A comparative study of the ways of representing the Other in ethnographic museums*, Master’s Dissertation, Göteborg University. Disponível em: < https://gu.se/digitalAssets/937/937287_Minjeong_Ko_MA_thesis.pdf > [consult. 25-02-2022].

Kolb, R., Richter, D. (eds.) (2017) “Decolonizing Art Institutions”, in *On Curating*, Issue 35, December 2017. Disponível em: < https://www.on-curating.org/issue-35.html#.Xm_rUVT7SUk > [consult. 17-02-2022].

Kopytoff, I. (1986), “The cultural biography of things: commoditization as process”, in Appadurai, A. (1986), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64 - 92.

Kraft, S. (2018), *Acknowledging the Colonial Past: Display Methods of Ethnographic Objects*, Hall University Dissertations and Theses. Disponível em: < https://scholarship.shu.edu/dissertations/2575 > [consult. 28-12-2021].

Krass, U. (ed.) 2016, *Visualizing Portuguese Power The Political Use of Images in Portugal and Its Overseas Empire (16th – 18th Century)*, Diaphanes.

Kreps, C. (2006), "Non-Western Models of Museums in Cross-Cultural Perspective", in Macdonald, S. (ed.) (2011), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, pp. 457-472.

"Labelling Matters 2020 - Myanmar dha" (2020), in *TORCH | The Oxford Research Centre in the Humanitie*s (Youtube), Pitt Rivers Museum (org.). Disponível em: < https://youtu.be/S6LMJfeJXhQ?si=_qW9bWE81PrVhL56 > [consult. 18-11-2021].

"Labelling Matters 2020 - Noh Theatre Mask" (2020), in *TORCH | The Oxford Research Centre in the Humanities* (Youtube), Pitt Rivers Museum (org.). Disponível em: < https://youtu.be/2W8CWNDB2fY?si=8s6J8njBRXKNaUPu > [consult. 18-11-2021].

Laborinho, P., Seixo, M. A., Meira, M .J. (1999), A Vertigem do Oriente: Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas, Edições Cosmos e Instituto Português do Oriente.

Lähdesmäki, T., Kaasik-Krogerus S., Passerini L., van Huis, I. (eds.) (2019), *Dissonant Heritages and Memories in Contemporary Europe* [eBook], Palgrave Macmillan. Disponível em: < https://link.springer.com/book/10.1007%2F978-3-030-11464-0 > [consult. 18-11-2021].

Lança, M. (2011), "Arriscar aquilo que abre caminhos, entrevista a António Pinto Ribeiro", in *BUALA* [Online]. Disponível em: < https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/arriscar-aquilo-que-abre-caminhos-entrevista-a-antonio-pinto-ribeiro > [consult. 08-01-2021].

Lang, M. (2007), "Cultural memory in the museum and its dialogue with collective and individual memory", in *Nordisk Museologi* S. 2, pp. 62-75. Disponível em: < https://doi.org/10.5617/nm.3242 > [consult. 08-01-2022].

Lanz, F., Montanari, E. (2014), *Advancing Museum Practices*, Umberto Allemandi & C..

Latour, B., Weibel, P. (ed.) (2005), *Making Things Public. Atmospheres of Democrac*y, Germany: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, The MIT Press, pp.44-47, 162-195, 982-987.

Lazarus, N, (), "Disavowing Decolonization: Fanon, Nationalism, and the Problematic of Representation in Current Theories of Colonial Discourse", in *Research in African Literatures*, Vol. 24, No. 4, Special Issue in Memory of Josaphat Bekunuru Kubayanda (Winter, 1993), pp. 69-98. Disponível em: < http://www.jstor.org/stable/3820255 > [consult. 08-10-2021].

"Le « décolonialisme », une stratégie hégémonique : l'appel de 80 intellectuels" (2018), in *Le Point*, 28 de Novembro 2018. Disponível em: < https://www.lepoint.fr/politique/le-decolonialisme-une-strategie-hegemonique-l-appel-de-80-intellectuels-28-11-2018-2275104_20.php?fbclid=IwAR3LSNtMRcBZtkZCMNgdxwr7r2Io_pZFNEYmxtopfd9cRaWjqYRcjc59T88 > [consult. 08-10-2021].

Lehnen, L. (2015), “Apresentação: Narrativas fora do lugar”, in *Estudos Literatura Brasileira Contemporânea* nº 45 Brasília jan./jun. Disponível em: < https://doi.org/10.1590/2316-40184523 > [consult. 08-12-2021].

Leite, M. I. (2012), “Museu: espaço impulsionador de reconfigurações identitárias docentes” in *Caderno Cedes*, Campinas, vol. 32, n. 88, set.-dez, pp. 335-350. Disponível em:< http://www.cedes.unicamp.br > [consult. 17-12-2021].

Leone, M. P., Little, B. J. (2012) “Artifacts as Expressions of Society and Culture: subversive genealogy and the value of history”, in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), *Museum Studies: an anthology of contexts*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp.250-259.

“Let’s Talk Labels: A Conversation around the Pitt Rivers Museum’s Labelling Matters project, part 1” (2020), in *TORCH | The Oxford Research Centre in the Hu*manities (Youtube), Pitt Rivers Museum (org.). Disponível em: < https://youtu.be/IoAPHVZMJnU?si=whwIbX77lZBKmCW3 > [consult. 18-11-2021].

“Let’s Talk Labels: A Conversation around the Pitt Rivers Museum’s Labelling Matters project, part 2” (2020), in *TORCH | The Oxford Research Centre in the Humanities* (Youtube), Pitt Rivers Museum (org.). Disponível em: < https://youtu.be/slXoFc-0jtM?si=GP3JbVB0eRxCQIz4 > [consult. 18-11-2021].

Levitt, P. (2015), *Artifacts and allegiances: how museums put the nation and the world on display*, University of California Press, Oakland, California.

Lewis, M. W., Wigen, K. E. (1997), *The Myth of Continents: a Critique of Metageography*, California: University Of California Press.

Lidchi, H. (1997), “The Poetics and The Politics of exhibiting other cultures”, in Hall, S. (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*, Sage Publications and The Open University, pp. 199-219.

Lima, M.L. (2018), *Nós e os outros: o poder dos laços sociais*, Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Lindauer, M. A. (2007), “Critical Museum Pedagogy and Exhibition Development, a conceptual first step”, in Knell, S. J., Macleod, S., Watson S. (ed.) (2007), *Museum revolutions: how museums change and are changed*, London, New York: Routledge, pp. 303-314.

Lleras, C., Parra, M. A. F., Díaz, L.M., Carter, J. (2019), “Memory Exercises: activism, symbolic reparation, and non-repetition in Colombia’s National Museum of Memory, in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp. 139-151.

Loomba, A. (2005) (1998), *Colonialism/Postcolonialism,* London, New York*:* Routledge.

Lonetree, A. (2009), “Museums as Sites of Decolonization”, in Sleeper-Smith, S. (ed.), *Contesting Knowledge: Museums and Indigenous Perspectives*, University of Nebraska Press, pp. 322-337.

Lopes, E. (2010), *Programação Cultural Enquanto Exercício de Poder*, Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova

de Lisboa. Disponível em:< http://hdl.handle.net/10362/5930 > [consult. 17-02-2022].

Lord, B. (20007), "The From The Document to the Monument, Museums and the philosophy of history", in Knell, S. J., Macleod, S., Watson S. (ed.) (2007), *Museum revolutions: how museums change and are changed*, London, New York: Routledge, pp. 355-366.

Lord, B., Piacente, M. (ed.) (2014), *The Manual of Museum Exhibitions*, 2nd ed., Rowman & Littlefield Publishers.

Lorente, J.P (2006), "Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la Museología crítica", in *Museo.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, Nº2, pp. 24-33. Disponível em: < https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2194340 > [consult. 18-02-2021].

Lourenço, E. (2013), "Património", in *RP - Revista Património*, nº 1 (Nov.), Lacerda, M. (ed.), Secretaria de Estado da Cultura. Direcção-Geral do Património Cultural, Lisboa, p. 54.

Luke, T. W. (2006), "The Museum: where civilizations clash or clash civilizes?", in Genoways, H. H. (ed.) (2006), Museum philosophy for the twenty-first century, Lanham, New York, Toronto, Oxford: Alta Mira Press, pp. 19-25.

Lynch, B., (2017), "Disturbing the Peace: Museums, Democracy and Conflict Avoidance", in Walters, D., Leven, D.and Davis, P. (eds), *Heritage and Peacebuilding*, Boydell Press, pp.109-126.

Lynch, B., (2019), "I'm Gonna Do Something: moving beyond talk in the museum", in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp. 115-126.

Macdonald, G. F., Alsford, S. (2007), "Canadian Museums and the Representation of Culture in a Multicultural Nation", in Watson, S. (ed.) (2007), *Museums and their Communities*, London, New York: Routledge, pp. 276-291.

Macdonald, S. (1998), *The politics of display: museums, science, culture*, London, New York: London, New York: Routledge.

Macdonald, S. (2003), "Museum, national, postnational and transcultural identities", in *Museum and society*, pp. 1-16. Disponível em: < https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/3/50 > [consult. 17-11-2021].

Macdonald, S. (2007a), "Exhibitions of Power and Powers of Exhibition", in Watson, S. (ed.), *Museums and their Communities*, London, New York: Routledge, pp. 176-196.

Macdonald, S. (2007b), "Interconnecting: museum visiting and exhibition design", in *CoDesign*, Vol3, S1, pp. 149-162. Disponível em: < https://doi.org/10.1080/15710880701311502 > [consult. 30-09-2020].

Macdonald, S. (2008), "Unsettling memories: Intervention and controversy over difficult public heritage", in Anico, M., Peralta E. (eds.), *Heritage and Identity. Engagement*

and Demission in the Contemporary World, London, New York: Routledge, pp. 93-104.

Macdonald, S. (2011) (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing.

Macdonald, S. (2012), "Museums, National, Postnational and Transcultural Identities", in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), *Museum Studies: an anthology of contexts*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp. 273-286.

Macdonald, S. (2013), *Memorylands Heritage and Identity in Europe Today*, London, New York: Routledge.

Macleod, R. (1998), "Postcolonialism and Museum Knowledge: Revisiting the Museums of the Pacific", in *Pacific Science*, Vol. 52, Nº. 4, pp. 308-318.

Macleod, S., Hourston, L., Hale, J (eds.) (2012), *Museum Making: narratives, architectures, exhibitions*, London, New York: Routledge.

MacNamara, J. (2019), "Spectacular Defiance", in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp.104-114.

Machado, E., Braga, D. (eds.) (2014), *Goa Portuguesa E Pós-Colonial: Literatura, Cultura e Sociedade*, Edições Húmus, Lda.

Mairesse, F. (dir.) (2017), *Définir le musée du XXIe siècle*, ICOFOM.

Manchester Museum. Disponível em: < www.manchestermuseum.co.uk > [consult. 23-03-2023].

"MANIFEST" (2022). Disponível em: < https://www.projectmanifest.eu/ > [consult. 30-01-2023].

Maranda, L., Soares, B. (eds.) (2017), *The Predatory Museum*, ICOFOM Study Series, Vol. 45. Disponível em: < http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/ISS_45.pdf > [consult. 29-12-2020].

Margato, C. (2018), "A controvérsia sobre um Museu que ainda não existe. Descobertas ou Expansão?", in *Expresso*, 12 de Abril 2018. Disponível em: < https://expresso.pt/cultura/2018-04-12-A-controversia-sobre-um-Museu-que-ainda-nao-existe.-Descobertas-ou-Expansao-#gs.zk0aznc > [consult. 09-02-2021].

Marincola, P (ed.) (2015), *What Makes a Great Exhibition?*, The Pew Center for the Arts & Heritage.

Marques, A. (1992), "A historiografia dos descobrimentos e expansão ultramarina portuguesa, in Descobrimentos", in *Expansão e Identidade Nacional, Revista de História da Ideias*, Vol14, Instituto de História e Teoria da Ideias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível em: < https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/handle/10316.2/42063 > [consult. 17-01-2021].

Marques, J. G. (2013), "Museus Locais: conservação e produção da memória colectiva", in *Revista Vox Musei arte e património*, Vol1 (2), pp. 235-346. Disponível em: <

http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9158/2/ULFBA_PER_Joana%20Ganilho%20Marques.pdf > [consult. 16-12-2020].

Mastering Civic Engagement: A Challenge to Museums (2002), Washington: American Alliance of Museums.

Martinon, J. P. (2006), "Museums and Restlessness", in Genoways, H. H. (ed.) (2006), *Museum philosophy for the twenty-first century*, Lanham, New York, Toronto, Oxford: Alta Mira Press, pp.59-68

Martins, M.M. (2018), "Museu do Oriente. Em nome da diversidade das expressões culturais", in *Revista Oriente* Nº26, Fundação Oriente, pp. 8-18.

Mason, R. (2006), "Cultural Theory and Museum Studies", in Macdonald, S. (ed.) (2011), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, pp.17-32.

Mason, R., Whitehead, C., Graham, H. (2013), "One Voice to Many Voices? Displaying Polyvocality in an Art Gallery", in Modest, W., Golding, V. (eds) (2013), *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, London, New York: Bloomsbury Academic, pp. 163-177.

Mathur, s. (2012) "Museums And Globalization", in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), *Museum Studies: an anthology of contexts*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp. 510-516.

Mayer, C. (1995), *Metaphors and ways of seeing: a study of the permanent exhibition*, School of Museum Studies, PHD at the University of Leicester.

McCann, M. (2019), "Activist Practice Through Networks: a case study in museums connections", in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp. 220-231.

McFadzean, M., Dale-Hallett, L., Mauri, T., Moulton, K. (2019), "Inside Out/ Outside In: Museums and communities activating change", in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp. 256-267.

McLean, K. (1999), "Museum Exhibitions and the Dynamics of Dialogue", in *Daedalus*, Vol. 128, No. 3, America's Museums (Summer), pp. 83-107. Disponível em: < http://www.jstor.org/stable/20027568 > [consult. 01-03-2021].

Medina, J. (2006), *Portuguesismo (s) (acerca da identidade nacional): ensaio sobre as imagens de marca identitárias, os emblemas, os mitos e outros símbolos nacionais*, Centro de História da Universidade de Lisboa.

Mendonça, S. M. (2018), *O Teatro como Descodificador do Espaço Museológico: uma abordagem no Museu do Oriente*, Tese de Mestrado da Escola Superior de Educação de Lisboa do Instituto Politécnico de Lisboa. Disponível em: < https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/9702/1/TESE_SUSANA%20MENDES%20MENDON%C3%87A.pdf > [consult. 29-09-2020]

Melo, P.S. (2019), "Património cultural, museus e política: entre a neutralidade e o desconforto", Património.pt [Online]. Disponível em: < https://www.patrimonio.pt/post/2019/07/05/patrim%C3%B3nio-cultural-museus-e-pol%C3%ADtica-entre-a-neutralidade-e-o-desconforto > [consult. 29-09-2020].

Memmi, A. (1974) (2003), *The Colonizer and the Colonized*, Earthscan Publications Ltd.

Message, K. (2014), *Museums and social activism: engaged protest*, London, New York: Routledge.

Message, K. (2015), "Contentious Politics and Museums as Contact Zones", in Message, K., Witcomb A. (eds.), *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, John Wiley & Sons, Ltd, pp. 253-281.

Message, K. (2018), "Making History in Contested Times", in *Museum international*, Vol 70, Nº 279-80, pp. 136-45.

Mignolo, W. (2002), "The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Differenc", in *The South Atlantic Quarterly*, 101 (1), Winter, Durham, NC: Duke University Press, pp. 57–96.

Mignolo, W. (1998), "Globalization, Civilization Processes and the Relocation of Language and Cultures", in Jameson, F., Miyoshi, M. (ed) (1998), *The cultures of globalization*, Durham, NC: Duke University Press, pp. 32-53.

Mignolo, W. (2007), "DELINKING", in *Cultural Studies*, Vol21:2, pp. 449 -514. Disponível em: < http://dx.doi.org/10.1080/09502380601162647 > [consult. 18-02-2021]

Mignolo, W. (2018), "Decoloniality and Phenomenology: The Geopolitics of Knowing and Epistemic/Ontological Colonial Differences", in *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol32, Nº3, Penn State University Press, pp. 360-387. Disponível em: < https://www.jstor.org/stable/10.5325/jspecphil.32.3.0360 > [consult. 18-02-2021]

Misztal, B. (2007), "Memory Experience: The Forms and Functions of Memory", in Watson, S. (ed.) (2007), *Museums and their Communities*, London, New York: Routledge, pp. 379-396.

Munslow, A. (2007), "History as Deconstruction", in Knell, S. J. (ed.) (2007), *Museums in the Material World*, London, New York: Routledge, pp. 127-143.

Murawski, M. (2021), *Museums as Agents of Change: A Guide to Becoming a Changemaker*, Lanham: Rowman & Littlefield.

Murphy, A. (2021), "Hello Future: Manchester Museum's redevelopment – becoming 'the museum our city needs", in MuseumNext, September 06 2021. Disponível em: < https://www.museumnext.com/article/hello-future-manchester-museums-redevelopment-becoming-the-museum-our-city-needs/ > [consult. 18-10-2022].

Musée national des arts asiatiques – Guimet, Paris, França. Disponível em: https://www.guimet.fr/ > [consult. 23-04-2023].

Museu [definição]. Disponível em: < http://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/ > [consult. 08-01-2021].

Museu do Oriente, página oficial do *Facebook*. Disponível em: < https://pt-pt.facebook.com/museudooriente/ > [consult. 28-10-2023].

Museu do Oriente, *site* oficial. Disponível em: < https://www.foriente.pt/o-museu >. [consult. 28-10-2023]

Museu do Oriente, conta oficial do *Instagram*. Disponível em: < https://www.instagram.com/museudooriente/ >. [consult. 28-10-2023].

Museu do Oriente, canal oficial do *Youtube*. Disponível em: < https://www.youtube.com/channel/UCKROzh32poRJw77AxXw-8Lg/featured >. [consult. 28-10-2023].

Museu do Oriente, página oficial do *Google Art & Culture.* Disponível em: < https://pt-pt.facebook.com/museudooriente/ >. [consult. 28-10-2023].

"Museu do Oriente abre já amanhã" (2008), in *Diário de Notícias*, 8 de Maio 2008.

"Museu do Oriente abre as portas na quinta-feira" (2008), Lusa in *Público,* 5 de Maio 2008*.* Disponível em: < https://www.publico.pt/2008/05/05/culturaipsilon/noticia/museu-do-oriente-abre-as-portas-na-quintafeira-1327753 > [consult. 09-02-2021].

"Museu do Oriente recebeu mais de 450 mil visitantes desde abertura há dez anos", Lusa in *Diário de Notícias*, 30 de Março 2018. Disponível em: < https://www.dnoticias.pt/5-sentidos/museu-do-oriente-recebeu-mais-de-450-mil-visitantes-desde-abertura-ha-dez-anos-CC2949260# > [consult. 09-02-2021].

"Museu do Oriente quer impôr-se "pela diferença e exotismo", Lusa in *Notícias ao Minuto*, 5 de Maio 2018. Disponível em: < https://www.noticiasaominuto.com/cultura/1005019/museu-do-oriente-quer-impor-se-pela-diferenca-e-exotismo > [consult. 22-01-2021].

Museum Conversation on Decolonisation (2023), *ICOM* June 5 2023. Disponível em: < https://icom.museum/en/news/museum-conversation-on-decolonisation/ > [consult. 22-06-2023].

Museums Are Not Neutral: A Conversation on Gender, Power, and Privilege (2021), The Frick Pittsburgh (Youtube). Disponível em: < https://youtu.be/l5jTB-slcik?si=-WLDEhDY0T__vKhx > [consult. 22-06-2021].

Museums Are Not Neutral Keynote Webinar: In Conversation with La Tanya S. Autry and Mike Murawski (2021), WestMuseViews (Youtube), Western Museums Association. Disponível em: < https://youtu.be/Nrn8lmQQ8e4?si=SBRBGpvpcnUI2NDB > [consult. 22-06-2021].

Museums as Agents of Change with Mike Murawski (2022), Association of Nova Scotia Museums (Youtube). Disponível em: < https://youtu.be/7TDgp5tED8I?si=z2KEqgt7SxWF8KzH > [consult. 22-06-2022].

Museus e responsabilidade social - Participação, Redes e Parcerias (2021), Conferência digital, Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia, 23-14 Março 2021. Disponível em: < https://conferencemuseumsandsocialresponsibility.dgpc.pt/?p=930 > [consult. 22-04-2021].

Museum of Asian Art Corfu, Grécia. Disponível em: < https://matk.gr/ > [consult. 23-04-2023].

Museum für Asiatische Kunst (Asian Art Museum), Berlim, Alemanha. Disponível em: < https://www.smb.museum/en/museums-institutions/museum-fuer-asiatische-kunst/home/ > [consult. 23-04-2023].

Museum of East Asian Art, Colónia, Alemanha. Disponível em: < https://museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Museum-of-East-Asian-Art > [consult. 23-04-2023].

"MUŻE.X - Shaping Museum Futures" (2021), Conferência organizada pela University of Malta. Disponível em: < https://www.youtube.com/@muze.x-shapingmuseumfuture2163/videos > [consult. 22-01-2022].

Modest, W., Golding, V. (eds) (2013), *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, London, New York: Bloomsbury Academic.

Modest, W. (2013), "Co-Curating with Teenagers at the Horniman Museum", in Modest, W., Golding, V. (eds) (2013), *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, London, New York: Bloomsbury Academic, pp. 98-109.

Modest, W. (2018), "As políticas do Tropenmuseum (Amsterdão) e uma reflexão sobre o caso português", in seminário *Descolonizar os museus: isto na prática…?* (2018), Acesso Cultura, 22 Março de 2019. Disponível em: < https://youtu.be/vru8GAM1Qjc?si=8CE0xEsicnbO1dIm > [consult. 22-01-2021].

Modest, W., Lelijveld, R. (eds) (2018), *Words Matter: An Unfinished Guide to Word Choices in the Cultural Sector*, The National Museums of World Cultures in the Netherlands. Disponível em: < https://www.materialculture.nl/en/publications/words-matter > [consult. 22-03-2021].

Modest, W. (2019a), "Perpetual return or on being included: again, and again and again…", in *Adeste+ Summer School* na Fundação Calouste Gulbenkian, 26 de Setembro 2019 (dia 4). Disponível em: < https://gulbenkian.pt/videos/adeste-summer-school-04/ > [consult. 25.04.2023].

Modest, W. (2019b), "Muitos museus europeus vêem-se como espaços cívicos, mas para eles os cidadãos são os europeus brancos", in Canelas, L (2019) entrevista ao jornal *Público*, 24 de Agosto 2019. Disponível em: < https://www.publico.pt/2019/08/24/culturaipsilon/entrevista/museus-europeus-veemse-espacos-civicos-cidadaos-continuam-europeus-brancos-1883908 > [consult. 25.04.2023]

Monjardino, C.A. (2018), "30 anos Fundação Oriente. 10 anos Museu do Oriente", in *Revista Oriente* Nº26, Fundação Oriente, p. 5.

Monteiro, J. (coord.) (2004), *Diálogo de Civilizações. Viagens ao fundo da História, em busca do tempo perdido*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível em: < https://ucdigitalis.uc.pt/pombalina/item/52139 > [28.1.2023

Monteiro, J. (2016), *Um modelo operativo de avaliação de exposições de arte. Estudo de caso: Museu Nacional de Arte Antiga*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10362/22406 > [consult. 15-01-2021].

Moody, J. (2014), *The Memory of Slavery in Liverpool in Public Discourse from the Nineteenth Century to the Present Day*, PHD Thesis, University of York. Disponível em: < http://etheses.whiterose.ac.uk/6151/ > [consult. 30-01-2021].

Mookherjee, N. (2011), "The Aesthetics of Nations: Anthropological and Historical Perspectives", in *Journal of the Royal Anthropological Institute* Vol17: S1–S20.

Moolhuijsen, N. (2015), "Questioning Participation and Display Practices in Fine Arts Museums", *ICOFOM Study Series* [Online], 43a. Disponível em: < http://journals.openedition.org/iss/630 > [consult. 30-12-2020].

Morgan, D. (2012), "The Materiality of Cultural Construction", in Dudley, S. (ed.) (2012), *Museum objects: experiencing the properties of things*, London, New York: Routledge, pp.101-102.

"Morreu o escritor Alçada Baptista", in *Públic*o, 7 de Dezembro de 2008. Disponível em: < https://www.publico.pt/2008/12/07/culturaipsilon/noticia/morreu-o-escritor-alcada-baptista-1352376 > [consult. 28-10-2022]

"Museóloga Graça Mendes Pinto vai ser diretora do Museu do Oriente" (2023), Lusa in *Observador*, 28 de Julho de 2022. Disponível em: < https://observador.pt/2022/07/28/museologa-graca-mendes-pinto-vai-ser-diretora-do-museu-do-oriente/ > [consult. 28-05-2023]

Naguib, S. A. (2004), "The Aesthetics of Otherness in Museums of Cultural History", in *Tidsskrift for kulturforskning*, Vol3, Nº4, pp. 5-21.

"Não a um museu contra nós!" (2018), in *Público*, 22 de Junho 2018. Disponível em: < https://www.publico.pt/2018/06/22/culturaipsilon/opiniao/nao-a-um-museu-contra-nos-1835227 > [consult. 12-12-2020].

Neves, M. P. (2018), *A Arte Asiática em Portugal: Museu do Oriente*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10362/59224 > [consult. 28-07-2023].

*Nina Simon over 'The participatory museum' | ICOM CECA-conferentie 202*1 (2021), M Leuven (Youtube). Disponível em: < https://youtu.be/vmWar0HpjD4?si=O1iSFiDonpkoGKup > [consult. 28-01-2022].

NEMO: Training Programme for Museum Professionals, 'Who's Afraid of Decolonisation?' (2022), NEMO, UK Museums Association, SS Great Britain e Bristol Museums (org.). Disponível em: < https://www.ne-mo.org/news-events/article/call-for-applications-nemo-training-about-decolonisation-in-museums > [consult. 05-06-2022].

Nicholson, R. (2023), "We Tried This: Reimagining Our Labels", in *Association Art Museum Interpretarion*, January 9 2023. Disponível em: < https://artmuseuminterp.org/2023/01/09/we-tried-this-reimagining-our-labels/ > [consult. 28-10-2023].

Nora, P. (1989), "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", in Representations, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, University

of California Press, pp. 7-24. Disponível em: < https://doi.org/10.2307/2928520 > [consult. 30-12-2020].

Nunes, M. L. (1987), *Becoming true to ourselves: cultural decolonization and national identity in the literature of Portuguese-speaking world*, Greenwood, pp. ix-xix, 1-18.

Oliveira, F.C. (2010), "Do Oriente, em estado puro", in *Público*, 26 de Março 2001. Disponível em: < https://www.publico.pt/2001/03/26/jornal/do-oriente-em-estado-puro-156042 > [consult. 03-11-2020].

Oliveira, G. (2013), "O museu como um instrumento de reflexão social", in *MIDAS* [Online], 2 | 2013. Disponível em: < http://journals.openedition.org/midas/222 > [consult. 11-02-2021].

Oliveira e Costa, J. P. Teodoro de Matos, A. (coord.) (2015), *D. Manuel I: 1469-1521: um príncipe do Renascimento*, Círculo de Leitores, pp.15-20.

Oliveira e Costa, J. P. (2018), "A propósito da polémica sobre o Museu das Descobertas. Equívoco, teimosias e hipersensibilidades", in *Diário de Notícias*, 12 de Maio 2018. Disponível em: < https://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/convidados/a-proposito-da-polemica-sobre-o-museu--das-descobertas--equivoco-teimosias--e-hipersensibilidades-9332629.html > [consult. 27-10-2020].

Oliveira Martins, G. (2009), *Património, Herança e Memória. A cultura como criação*, Lisboa: Gradiva.

Oliveira Martins, G. (2020), *Património cultural. Realidade viva*, Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Omar, R., Nbhlovu, B., Gibson, L., Vawda, S. (eds.) (2012), "Museums and the Idea of Historical Progress", in Conference proceedings, *ICMAH – COMCOL*, ICOM – South Africa.

Ooi, C.S. (2005a), "Orientalist Imaginations and Touristification of Museums: Experiences from Singapore", in *Copenhagen Discussion Papers*, Nº1. Disponível em: < https://openarchive.cbs.dk/handle/10398/7399 > [consult. 15-03-2021].

Ooi, C.S. (2005b), "The Orient responds: Tourism, Orientalism and the national museums of Singapore", in *Tourism* Vol53, Nº4, pp. 285-299.

Oostindie, G. (2010), *Postcolonial Netherlands: Sixty-five years of forgetting, commemorating, silencing*, Amsterdam University Press.

"Orgulho português" (2208), in *Correio da Manhã*, 9 de Maio 2008. Disponível em: < https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/orgulho-portugues?ref=Mais%20Sobre_BlocoMaisSobre >. [consult. 09-02-2021].

Ornelas, M. (2009), "Identidade visual: a importância da personalidade na promoção do museu", in *Boletim ICOM Portugal*, série II, Nº6 (Set-Nov), pp. 2-15. Disponível em: < http://icom-portugal.org/multimedia/info%20II-6_set-nov09.pdf >. [consult. 15-01-2021]

Pagani, C. (2014), *Politiques de reconnaissance dans les musées d'ethnographie et des cultures au XXIe siècle*, Doctorat de Philosophie, Université Paris-Est-Créteil – Università degli studi di Milano.

Paulino, F. F. (1989), “Como Comemorar?”, in Mega Ferreira, A. (ed.), *Revista Oceanos: Viver a Bordo*, Nº2, Edição da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp.9-10.

Paulo, I. (2018), “Sem vergonha do passado, António Borges Coelho defende Museu da Expansão Portuguesa”, in *Expresso*, 15 de Outubro 2018. Disponível em: < https://expresso.pt/sociedade/2018-10-15-Sem-vergonha-do-passado-Antonio-Borges-Coelho-defende-Museu-da-Expansao-Portuguesa > [consult. 17-01-2021].

Paço d’Arcos, J. P, Machado, J. S. (2008), “Novo Museu do Oriente: entrevista a Carlos Monjardino”, in *Artes e Leilões*, nº5 (Fev), Lisboa, pp. 18-23.

Pagani, C. (1998), “Chinese Material Culture and British Perceptions of China in the Mid-Nineteenth Century”, in Barringer T., Flynn, T. (ed.) (1998), *Colonialism and the Object: Empire, material culture and the museum*, London, New York: Routledge, pp. 28-48.

Pagani, C. (2017), “Exposing the Predator, Recognising the Prey: New institutional strategies for a reflexive museology”, in *ICOFOM Study Series* [Online], 45. Disponível em: < http://journals.openedition.org/iss/341 > [consult. 30-12-2020].

Pearce, S. (2010), “Foreward”, in Dudley, S. (2010) (ed.), *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, London, New York: Routledge, pp.xiv-xix.

Peck. A. (2019). “Reframing the black model at the Musée d´Orsay”, in *The New York Review of Books*. Disponível em: < https://www.nybooks.com/daily/2019/06/22/reframing-the-black-model-at-the-musee-dorsay/ > [consult. 17-12-2020].

Peeren E., Horstkotte, S. (2007), “Introduction: The Shock of the Other”, in Peeren E., Horstkotte, S. (Eds.), *The Shock of the Other. Situating Alterities*, (Series: Thamyris intersecting: place, sex and race; Volume 15, Rodopi, pp. 9-22. Disponível em: < https://hdl.handle.net/11245/1.286519 > [consult. 17-11-2020].

Peers, L., Brown, A. K. (2007), "Museum and Source Communities", in Watson, S. (ed.), *Museums and their Communitie*s, London, New York: Routledge, pp. 519-537.

Peralta, E. (2007a), “Abordagens Teóricas ao Estudo da Memória Social: Uma Resenha Crítica”, in *Arquivos da Memória: Antropologia, Escala e Memória*, N.º 2 (nova série), Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, pp. 4-23. Disponível em: < http://www.fcsh.unl.pt/revistas/arquivos-da-memoria/ArtPDF/02_Elsa_Peralta[1].pdf > [consult. 17-12-2021].

Peralta, E. (2007b), “Retornar ao fim do império: fazer a memória de uma herança ilegítima”, in Pires, E. (org.), *Os Legados Coloniais e seus Fragmentos*, Dossier Temático / Revista Museologia e Interdisciplinaridade / UnB.

Peralta, E. (2011), “A sedução da história: construção e incorporação da ‘imagem de marca’ Portugal”, in Prats, L; Santana, A (coords.), *Turismo y patrimonio: entramados narrativos*, PASOS, pp. 231-243. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10451/20077 > [consult. 08-12-2020].

Peralta, E., Domingos, N. (orgs.) (2013), *Cidade e Império: Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais*, Lisboa: Edições 70.

Peralta, E. (2015), "The Presence of the Past: Imagination and Affect in The Museu do Oriente", in Witcomb, A. and Message, K. (eds.), *Museum Theory: An Expanded Field*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp. 303-320. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10451/30240 > [consult. 17-09-2020].

Pereira, F.A.B. (coord. Científica) (2008), *Presença portuguesa na Ásia: testemunhos, memórias, coleccionismo* [catálogo da exposição], Fundação Oriente.

Pereira, M. (2018), *Museologia decolonial: os pontos de memória e a insurgência do fazer museal*, Dissertação em Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10437/9535 > [consult. 08-03-2021]

Peresseut, L., Pozzi, C., (eds.) (2012), *Museums in an Age of Migrations: Questions, Challenges, Perspectives*, MELA, Politecnico di Milano. Disponível em: < http://www.mela-project.polimi.it/publications/845.htm [consult. 22-01-2021].

Peresseut, L., Lanz, F., Postiglione, G., (eds.) (2013), *European Museums 21st Century: Setting the Framework Vol2*, MELA, Politecnico di Milano. Disponível em: < http://www.mela-project.polimi.it/publications/1090.htm > [consult. 22-01-2021].

Perez, R. (coord.) (2006), *Os Portugueses e o Oriente: História, itinerários, representações*, Dom Quixote, pp. 1-36.

Pezarat Correia, P. (2004), "Diálogo/Gestão de Tensões Ocidente-Oriente", in Monteiro, J. (coord.) (2004), *Diálogo de Civilizações. Viagens ao fundo da História, em busca do tempo perdido*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 115–120. Disponível em: < https://ucdigitalis.uc.pt/pombalina/item/52139 > [28.1.2023].

Pinheiro, T. (2017), *Memória Histórica no Portugal Contemporâneo*, Setembro 2017.

Pinto, C.A. (2014), *A colecção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa. Proposta de estudo e musealização*, Tese de Doutoramente, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10362/13670 > [consult. 08-06-2023]

Pinto, C.A. (2016), "A arte ao serviço do império e das colónias: o contributo de alguns programas expositivos e museológicos para o discurso de legitimação territorial", in MIDAS [Online], 6. Disponível em: < http://journals.openedition.org/midas/957 > [consult. 08-01-2021].

Pinto, M. H. (2012), *Educação histórica e patrimonial: conceções de alunos e professores sobre o passado em espaços do presente*, Tese de doutoramento em Ciências da Educação, Universidade do Minho. Disponível em: < http://hdl.handle.net/1822/19745 > [consult. 08-01-2021].

Pinto, M. J. (2008), "Museu do Oriente espera vir a ser um centro cultural", in *Diário de Notícias*, 9 de Abril 2008. Disponível em: < https://www.dn.pt/arquivo/2008/museu-do-oriente-espera-vir-a-ser-um-centro-cultural-997504.html > [consult. 15-01-2021].

Pires, P. (2020), "Programador cultural: imagens e miragens de uma profissão", in *Público*, 12 de Junho de 2020. Disponível em: <

https://www.publico.pt/2020/06/12/culturaipsilon/noticia/programador-cultural-imagens-miragens-profissao-1920355 > [consult. 28-10-2023].

Pitt Rivers Museum. Disponível em: < https://www.prm.ox.ac.uk/ > [consult. 23-04-2023].

Polanah, P. S. (2011), "*The Zenith of our National History! National identity, colonial empire, and the promotion of the Portuguese Discoveries: Portugal 1930s"*, in *e-Journal of Portuguese History* [online], Brown University; Universidade do Porto, Vol9, Nº1, pp. 40-64. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10316.2/25295 > [consult. 15-01-2021].

Portaria nº401/2010, Diário da República, 2.ª série — N.º 114 — 15 de Junho de 2010. Disponível em: < https://dre.pt/application/dir/pdf2sdip/2010/06/114000000/3265132651.pdf > [consult. 15-01-2021].

Pollack, B. (2019). "Exhibiting Change: When Some of the Best-Attended Exhibitions in Museums Are Protests, Where Do Institutions Go from Here?", in *Artnews*. Disponível em: < https://www.artnews.com/art-news/news/museum-protest-change-12597/ > [consult. 17-01-2021].

Pós-colonial in Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2020. Disponível em: < https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/pós-colonial > [consult. 17-01-2021].

Poulot, D., Bodenstein, F., Lanzarote Guiral, J M. (eds) (2012a), "Great Narratives of the Past: Traditions and Revisions in National Museums", Conference proceedings from EuNaMus*, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Paris 29 June – 1 July & 25-26 November 2011, EuNaMus Report No 4. Disponível em: < http://www.ep.liu.se/ecp/078/ecp11078.pdf > [consult. 04-01-2021].

Poulot, D., Bodenstein, F., Lanzarote Guiral, J M. (eds) (2012b), "National Museums and the Negotiation of Difficult Pasts", Conference proceedings from EuNaMus*, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Brussels 26-27 January 2012, EuNaMus Report No 8. Disponível em: < http://www.ep.liu.se/ecp/082/ecp12082.pdf > [consult. 04-01-2021].

Poulot, D. (2013), "Another History of Museums: from the Discourse to the Museum-Piece", in *Anais do Museu Paulista*, Vol21, Nº1, pp. 27-47.

Prakash, G. (2012), "Museum Matters", in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), *Museum Studies: an anthology of contexts*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp.317-323.

Prasso, S. (2005), *The Asian Mystique: dragon ladies, geisha girls, & our fantasies of the exotic Orient*, Public Affairs, pp. 3-28.

Preziosi, D. (2006a), "Philosophy and the Ends of the Museum", Donald Preziosi, in Genoways, H. H. (ed.) (2006), *Museum philosophy for the twenty-first century*, Lanham, New York, Toronto, Oxford: Alta Mira Press, pp. 69-78.

Preziosi, D. (2006b), “Art History and Museology: Rendering the Visible Legible”, in Macdonald, S. (ed.) (2011), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, pp. 50-63.

Preziosi, D. (2007), “The Art History”, in Knell, S. J. (ed.) (2007), *Museums in the Material World*, London, New York: Routledge, pp. 110-117.

Preziosi, D. (2012), “Narrativity and Museological Myths of Nationality”, in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), *Museum Studies: an anthology of contexts*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp. 82-91.

Prior, N. (2006), “Postmodern Restructurings”, in Macdonald, S. (ed.) (2011), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, pp. 509-524.

Procter, A. (2018), “Museums are hiding their imperial pasts – which is why my tours are needed”, in *The Guardian*, 23 April 2018. Disponível em: < https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/apr/23/museums-imperialist-pasts-uncomfortable-art-tours-slavery-colonialism?fbclid=IwAR2wTARMvd6fXdVPA9BjeVz-OrxS_AeJVjEfWRWgKjDY01BcF6K6GuA0hBM > [consult. 23-03-2021].

Procter, A. (2020), *The Whole Picture: The colonial story of the art in our museums & why we need to talk about it*, London: Cassel.

Propaganda in Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. Disponível em: < https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aao/propaganda > [consult. 27-10-2020].

Psarra, S. (2005*), “*Spatial culture way-finding and the educational message”, in Mcleod, S. (ed.) *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, London, New York: Routledge, pp. 78-94.

Psarra. S. (2009), *Architecture and Narrative: The formation of space and cultural meaning*, London, New York: Routledge.

Putnam, J. (2001) (2009), *Art and Artifact. The Museum as Medium*, London: Thames and Hudson.

“Racism, Unrest, and the Role of the Museum Field” (2020), in *American Alliance of Museum*s (Youtube). Disponível em: < https://youtu.be/KdKl_3a33Ik?si=-APErEJt4FogMGaL > [consult. 04-07-2020]

Rana, J, Willemsen, M., Dibbits, H. (2017), “Moved by the tears of others: emotion networking in the heritage sphere”, in *International Journal of Heritage Studies*. Disponível em: < http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2017.1362581 > [consult. 04-01-2021]

Raposo, L. (2018), “Um museu, muitos nomes: a narrativa de Portugal e o Mundo”, in Público, 18 de Abril 2018. Disponível em: < https://www.publico.pt/2018/04/18/culturaipsilon/opiniao/um-museu-muitos-nomes-a-narrativa-de-portugal-e-o-mundo-1810476 > [consult. 08-01-2021].

Reilly, M. (2018), *Curatorial activism: towards an ethics of curating*, London: Smith.

Relatório de Anual 2008, Fundação Oriente.

Relatório de Anual 2009, Fundação Oriente.

Relatório de Anual 2010, Fundação Oriente.

Relatório de Anual 2011, Fundação Oriente.

Relatório de Anual 2012, Fundação Oriente.

Relatório de Anual 2013, Fundação Oriente.

Relatório de Anual 2014, Fundação Oriente.

Relatório de Anual 2015, Fundação Oriente.

Relatório de Anual 2016, Fundação Oriente.

Relatório de Anual 2017, Fundação Oriente.

Relatório de Anual 2018, Fundação Oriente.

ReMapping Memories Lisboa – Hamburg: Lugares de Memória (Pós)Coloniais (2019-2022), Goethe-Institut Portugal (org.), 2019-2022. Disponível em: < https://www.re-mapping.eu/pt/o-projeto > [consult. 28-10-2023].

Resolutions Adopted by ICOM'S 34th General Assembly (2019), Kyoto, Japan. Disponível em: < https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/09/Resolutions_2019_EN.pdf > [consult. 08-02-2021].

Rethinking museum practices: decolonizing collections (2021), ICOM Online Conference. Disponível em: < https://cidoc.mini.icom.museum/events/rethinking-museum-practices-decolonizing-collections-online-conference/rethinking-museum-practices-decolonizing-collections-program/ > [consult. 08-02-2021].

Ribeiro, A. P. (2018), "O impossível museu", in *BUALA* [Online], 19 de Maio 2018. Disponível em: < https://www.buala.org/pt/a-ler/o-impossivel-museu > [consult. 08-01-2021].

Ribeiro, A. P. (2019), "O que pode a cultura?", in *Público*, 7 de Julho 2019. Disponível em: < https://www.publico.pt/2019/07/07/culturaipsilon/opiniao/cultura-1877897?fbclid=IwAR2gJuqdZ31XOd7MoY6zKbM-F3IYSiVZHQarbX_2TD3vFPN%E2%80%A6 > [consult. 08-01-2021].

Ribeiro, A. S. (2015), "Memória", in Ribeiro, M. C., Rossa, W. (org.) (2015), *Património de Influência Portuguesa: modos de olhar*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 81-94.

Ribeiro, A. S., Ribeiro, M. C. (org.) (2016), *Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais*, Porto: Afrontamento.

Ribeiro, A. S. (2016), "Podemos descolonizar os museus?", in Ribeiro, A. S., Ribeiro, M. C. (org.), *Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais*, Porto: Afrontamento, pp. 95-111.

Ribeiro, A. S., Ribeiro, M. C., Rossa, W. (org.) (2015), *Património de Influência Portuguesa: modos de olhar*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10316.2/37429 > [consult. 08-01-2021].

Ribeiro, A. S. (2016a), “Reversos Da Modernidade: colonialismo e holocaust”, in Ribeiro, A. S., Ribeiro, M. C. (org.) (2016), *Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais*, Porto: Afrontamento, pp. 43-60.

Ribeiro, M. C. (2016b), “A Casa da Nave Europa - miragens ou projecções pós-coloniais?”, in Ribeiro, A. S., Ribeiro, M. C. (org.) (2016), *Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais*, Porto: Afrontamento, pp. 15-42.

Ribeiro, F. (2010), *The discursive construction of Portuguese national identity in the media thirty years after the 1974 revolution*, PhD Thesis, Lancaster University. Disponível em: < https://core.ac.uk/download/pdf/61502186.pdf > [consult. 10-01-2021].

Ribeiro, R. (2008), *A Europa na identidade nacional*, Tese de Doutoramento em Sociologia, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Disponível em: < http://hdl.handle.net/1822/8318 > [consult. 08-02-2021].

Rijksmuseum. Disponível em: < https://www.rijksmuseum.nl/en/about-us > [consult. 23-05-2023].

“Rijjksmuseum and Slavery”, *Rijksmuseum*. Disponível em: < https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/past/rijksmuseum-and-slavery > [consult. 23-05-2023].

“Rijksmuseum to rename 220,000 artworks considered to use racially insensitive language” (2015), in *Lexology* [Online], Law Business Research. Disponível em: < https://www.lexology.com/library/detail.aspx?g=54226795-be9b-445c-9d70-c096d0681fa9 > [consult. 15-12-2020].

Rocha, D. (2018), “Agentes culturais contra a designação e missão do "Museu da Descoberta" da Câmara Municipal de Lisboa”, in *Público*, 22 de Maio 2018. Disponível em: < https://www.publico.pt/2018/05/22/culturaipsilon/opiniao/agentes-culturais-contra-a-designacao-e-missao-do-museu-da-descoberta-da-camara-municipal-de-lisboa-1830756 > [consult. 31-12-2020].

Rodrigues, A. (coord.) (1999), *O Orientalismo em Portugal (Séculos XVI-XX)*, Comissão Nacional dos para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Edições Inapa, pp.15-37, 197-232, 267-275.

Rodrigues, M. L. (2018), “Descobertas ou colonialismo?”, in *Diário de Notícias*, 31 de Maio 2018. Disponível em: < https://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/maria-de-lurdes-rodrigues/descobertas-ou-colonialismo-9391798.html > [consult. 27-10-2020].

Roque (2017), “A (in)definição de museu”, in *a.muse.arte* [blog], 27 Setembro 2017. Disponível em: < https://amusearte.hypotheses.org/1955 > [consult. 11-02-2020].

Roque (2018), “Museu que nasce torto”, in *a.muse.arte* [blog], 26 Abril 2018. Disponível em: < https://amusearte.hypotheses.org/2245 > [consult. 09-02-2021].

Roque (2019), “Descolonizar o museu”, in a.muse.arte [blog], 10 Março 2019. Disponível em: < https://amusearte.hypotheses.org/3655 > [consult. 11-02-2021].

Rosado, G. (2017), *O museu como ferramenta de revitalização urbana: três casos de estudo na frente rio de Lisboa*, Dissertação de Mestrado, Universidade Lusíada: Lisboa. Disponível em: < http://repositorio.ulusiada.pt/handle/11067/3698 > [consult. 13-01-2020].

"Rui Francisco", in APCEN – Associação Portuguesa de Cenografia. Disponível em: < https://apcen.pt/pt/project/rui-francisco/ > [consult. 12-06-2021].

Rukundwa, L., van Aarde, A. (2007), "The formation of postcolonial theory", in *HTS Teologiese Studies*, Vol63 Nº3. Disponível em: < https://hts.org.za/index.php/hts/article/view/237 > [consult. 13-11-2019].

Rydell, R. W. (2011), "World Fairs and Museums", in Macdonald, S. (ed.) (2011), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp. 135-151.

Said, E. (1978) (2007), *Orientalism,* Penguin.

Salema, I. (2018), "É preciso descolonizar os Descobrimentos", in *Público*, 18 de Maio 2018. Disponível em: < https://www.publico.pt/2018/05/18/culturaipsilon/entrevista/e-preciso-descolonizar-os-descobrimentos-1830262 > [consult. 04-04-2020].

Sampaio, M. L. (2015), *Da Fábrica para o Museu: Identificação, Patrimonialização e Difusão da Cultura Técnico-Industrial*, Tese de doutoramento, Universidade de Évora. Disponível em: < http://rdpc.uevora.pt/bitstream/10174/16426/1/JULHO%20%20TESE%20DOC%20MLUZ%202015.pdf > [consult. 13-01-2020].

Sampayo, M. (2022), "De dentro para fora: onde começa a liderança?", in Património, 30 de Dezembro 2022. Disponível em: < https://www.patrimonio.pt/post/de-dentro-para-fora-onde-come%C3%A7a-a-lideran%C3%A7a > [consult. 28-10-2023].

Sandell, R. (ed.) (2002), *Museums, society, inequality*, London, New York: Routledge.

Sandell, R. (2007a), *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*, London, New York: Routledge.

Sandell, R. (2007b), "Museums and the Combating of Social Inequality: Roles, Responsibilities, Resistance", in Watson, S. (ed.) (2007), *Museums and their Communities*, London, New York: Routledge, pp. 95-113.

Sandell, R. (2012), "Museums as Agents of Social Inclusion", in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), *Museum Studies: an anthology of contexts*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp.562-574.

Saraiva, J. C., (2018), "O polémico Museu - Fantasma dos Descobrimentos", in *Jornal i*, 5 de Maio 2018. Disponível em : < https://ionline.sapo.pt/610802 > [consult. 31-12-2020].

Sarmento Matos, J. (2018), "Roteiros de Viagem", in *Público*, 16 de Junho 2018. Disponível em: < https://www.publico.pt/2018/06/16/culturaipsilon/opiniao/roteiros-de-viagem-1833529 > [consult. 15-12-2020].

Sarr, F., Savoy, B. (2018), *The Restitution of African Cultural Heritage. Towards a New Relational Ethics*. Disponível em: < http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf > [consult. 31-12-2020].

Schaffner, I. (2015), "Wall Text", in Marincola, P (ed.) (2015), *What Makes a Great Exhibition?*, The Pew Center for the Arts & Heritage, pp. 154-167.

Schamberger, K. (2016), *Identity, Belonging and Cultural Diversity in Australian Museums*, PHD Thesis, Deakin University. Disponível em : < http://dro.deakin.edu.au/eserv/DU:30087004/schamberger-identitybelonging-2016A.pdf > [consult. 29-12-2020].

Schorch, P. (2013a), "Contact Zones, Third Spaces, and the Act of Interpretation", in *Museum and Society* [Online], March 11(1), Museum Studies at Leicester, pp. 68-81. Disponível em : < https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/223/236 > [consult. 29-12-2020]

Schorch, P. (2013b), "The experience of a museum space", in *Museum Management and Curatorship*, Routlegde. Disponível em: < http://dx.doi.org/10.1080/09647775.2013.776797 > [consult. 29-12-2020].

Schorch, P. (2014), "Cultural feelings and the making of meaning", in *International Journal of Heritage Studies*, 20:1, Routlegde, pp. 22-35. Disponível em: < http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2012.709194 > [consult. 29-12-2020].

Schorch, P., McCarthy, C., Dürr, E. (2018), "Introduction: conceptualizing Curatopia" in *Curatopia. Museums and the Future of Curatorship,* Manchester University Press.

Schurmans, F. (2016), "Estados Falhados? Discursos da colonialidade", in Ribeiro, A. S., Ribeiro, M. C. (org.) (2016), Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais, Porto: Afrontamento, pp. 233-249.

Seeing the "Other"? - Theories & Histories of (Post-)Colonial Visual Cultures (2021), Virtual Conference, German Maritime Museum (org.), April 8-9 2021. Disponível em : < https://www.dsm.museum/en/exhibition/news/virtual-conference-seeing-the-other-theories-histories-of-post-colonial-visual-cultures > [consult. 29-10-2023].

Seth, S. (2011), "Postcolonial Theory and the Critique of International Relations", in *Millennium: Journal of International Studies* 40(1), pp. 167–183.

Simpson, M. G. (1997), *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era*, London, New York: Routledge.

Simpson, M. G. (2007), "From Treasure House to Museum…and Back", in Watson, S. (ed.) (2007), *Museums and their Communities*, London, New York: Routledge, pp. 157-170.

Simon, R. L. (2012), "Museums, Civic Life, and the Educative Force of Remembrance", in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), Museum Studies: an anthology of contexts, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp.92-96.

Silva, R. H. (2018), "Do Museu das Descobertas a uma Casa do Mundo", in *Público*, 11 Maio 2018. Disponível em : <

https://www.publico.pt/2018/05/11/culturaipsilon/opiniao/do-museu-das-descobertas-a-uma-casa-do-mundo-1829098 > [consult. 31-12-2020].

Silverman, R. (ed.) (2015), *Museum as Process: Translating Local and Global Knowledges*, London, New York: Routledge, pp. 1-18.

Smeds, K. (ed.) (2019), *The Future of Tradition in Museology*, Papers from the ICOFOM 42nd symposium held in Kyoto (Japan), 1-7 September, ICOFOM.

Smith, C. (2005), "Decolonising the museum: the National Museum of the American Indian in Washington DC", in *Antiquity*, Vol79 Issue 304, pp 424-439. Disponível em: < http://journals.cambridge.org/abstract_S0003598X00114206 > [consult. 17-11-2020].

Smith, C. S. (2011), "The Future of the Museum", in Macdonald, S. (ed.) (2011), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp. 543-554.

Smith, T. (2012), *Thinking Contemporary Curating*, Independent Curators International.

Soares, B., Leshchenko, A. (2018), "Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory", in *ICOFOM Study Series* [Online], 46. Disponível em: < http://journals.openedition.org/iss/895 > [consult. 08-03-2021]

Sobral, J.M. (2012), *Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional*, Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Sodaro, A. (2018), *Exhibiting Atrocity. Memorial Museums and the Politics of Past Violence*, Rutgers University Press.

Soldado, C. (2018), "Portugal ainda resiste a olhar para o seu passado de forma desassombrada e crítica", in *Público*, 9 de Julho 2018. Disponível em: < https://www.publico.pt/2018/07/09/sociedade/entrevista/portugal-ainda-resiste-a-olhar-para-o-seu-passado-de-forma-desassombrada-e-critica-1837064 > [consult. 15-12-2020].

Sousa Santos, B., Nunes, J, Meneses, M. (2007), "Opening Up the Canon of Knowledge and Recognition of Difference", in Sousa Santos, B. (org.), *Another Knowledge is Possible: Beyond Northern Epistemologies*, Verso, pp. ix-lxii.

Sousa Tavares, M. (2018), "O esplendor do politicamente idiota", in *Expresso*, 28 de Abril 2018. Disponível em: < https://expresso.pt/opiniao/opiniao_miguel_sousa_tavares/2018-04-27-O-esplendor-do-politicamente-idiota > [consult. 13-09-2020].

Sousa, P. (2016), "A identidade nacional portuguesa e as relações externas com as ex-colónias portuguesas: da descolonização ao diálogo multilateral", in *Revista Conjuntura Austral*, dez. 2016/mar. 2017, Vol8, Nº39-40, pp.44-64. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10362/40150 > [consult. 31-12-2020].

Suchy, S. (2006), "Museum management: Emotional value and community engagement", Paper presented to the International Committee on Management - INTERCOM 2006, 2–4 November, Taipei, Taiwan.

Sund, J. (2019), *Exotic*, Phaidon Press Limited.

Starn, R. (2005), “A Historian's Brief Guide to New Museum Studies”, in *The American Historical Review*, 110, 1, pp. 68-98.

Staszak (2008), “Other/Otherness”, in Kitchin & Thrift (ed.) (2009), *International Encyclopedia of Human Geography*: A 12-Volume Setempber, Elsevier Science. Disponível em: < https://archive-ouverte.unige.ch/unige:77582 > [consult. 29-12-2020].

Steinhauer, J. (2018), “Museums have a duty to be political”, in *The Art Newspaper*. Disponível em: < https://www.theartnewspaper.com/comment/museums-have-a-duty-to-be-political > [consult. 15-01-2021].

Storr, R. (2015), “Show and Tell”, in Marincola, P (ed.) (2015), *What Makes a Great Exhibition?*, The Pew Center for the Arts & Heritage, pp. 14-31.

Sayej, N. (2018), “'The art world tolerates abuse' - the fight to change museum wall labels”, in *The Guardian*, November 28 2018. Disponível em: < https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/nov/28/the-art-world-tolerates-abuse-the-fight-to-change-museum-wall-labels> [consult. 15-10-2023].

Tavares, R. (2018), “E perguntar ao museu o seu nome?”, in *Público*, 18 de Maio 2018. Disponível em: < https://www.publico.pt/2018/05/18/politica/opiniao/e-perguntar-ao-museu-o-seu-nome-1830508 > [consult. 15-01-2021].

“Terminology”, in *Rijksmuseum*. Disponível em: < https://www.rijksmuseum.nl/en/research/our-research/overarching/terminology > [consult. 25.04.2023]

“The activist museum: going deeper” (a decorrer), in *Acesso Cultura*. Disponível em: < https://youtube.com/playlist?list=PLFD7mwBKVOdXaNJSkXlAkIIzZCfstWP3g&si=fb7fwFL_ZtSl0Bvy > [consult. 28-10-2023].

“The history and possibility of museum activism” (2017), in *Design and Production Incorporated*. Disponível em: < https://www.d-and-p.com/blog/2017/7/7/the-history-and-possibility-of-museum-activism?fbclid=IwAR2z5r23cV8VNQFIT_CMLHmbFY7MvpTX-tJccs_HzkW5toV5uIoi61j2qV4 > [consult. 15-01-2021]

The Museum of East Asian Art (MEAA), Bath, Reino Unido. Disponível em: < https://meaa.org.uk/ > [consult. 23-04-2023].

“The Museum of British Colonialism” (a decorrer). Disponível em: < https://museumofbritishcolonialism.org/ > [consult. 28-10-2023].

“The Museum of Racist Objects” (a decorrer), in *Museum Confidential* [podcast]. Disponível em: < https://podcasts.apple.com/us/podcast/the-museum-of-racist-objects/id1294540142?i=1000478288864 > [consult. 28-10-2023].

“The Power of Museums” (2022), *26th ICOM General Conference*, 20-28 August 2022. Disponível em: < https://prague2022.icom.museum/ > [consult. 15-10-2022].

“The World Gallery is now open” (2018), in *Horniman Museum and Gardens*. Disponível em: < https://www.horniman.ac.uk/story/the-world-gallery-is-now-open/ > [consult. 23-04-2023].

Trench, L. (2007) (2018), Writing Gallery Text at the V&A A Ten Point Guide, London: Victoria & Albert Museum. Disponível em : <VA_Gallery-Text-Writing-Guidelines_online_Web.pdf (vam.ac.uk) > [consult. 29-10-2023]

Thomas, D. (2012), Museums in postcolonial Europe, London, New York: Routledge.

Thomaz, L. F. (2004), "O Sueste Asiático entre Oriente e Ocidente", in Monteiro, J. (coord.) (2004), *Diálogo de Civilizações. Viagens ao fundo da História, em busca do tempo perdido*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 57–74. Disponível em: < https://ucdigitalis.uc.pt/pombalina/item/52139 > [28.1.2023].

Thomaz, L. F. (2018), "Um Museu Dos Descobrimentos: porque não?" in Thomaz, L. F. (2018), *O Drama de Magalhães e a Volta ao Mundo sem Querer*, Gradiva, pp.103-108.

Thomaz, L. F. (2018), "Que é *descobrir*?" in Thomaz, L. F. (2018), O Drama de Magalhães e a Volta ao Mundo sem Querer, Gradiva, pp. 109-115.

Thompson, L. A. (2018), "Africa Museum renovation allows critical view of colonial past", in *The Bulletin*. Disponível em: < https://www.thebulletin.be/africa-museum-renovation-allows-critical-view-colonial-past?fbclid=IwAR2vnGRLaNxbcVHg2xpop8a1c16fXYepRqrnXPNo4bMSNEvUiQM3JOVgQHw > [consult. 03-09-2020]

Tolia-Kelly, D.P. (2016), "Feeling and being at the (postcolonial) museum: presencing the affective politics of 'race' and culture", in *Sociology*, Vol 50 (5), pp. 896-912. Disponível em: < http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/75770/ > [consult. 25-09-2020]

Tomás, J. (2013), "O imaginário marítimo e a memória coletiva portuguesa*"*, in *Ensaio sobre o Imaginário Marítimo dos Portugueses*, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho. Disponível em: < http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/1590/1503 > [consult. 03-10-2020]

Torgal, L. R. (2018), "Descobrimentos"…! ", in *Público*, 12 de Agosto 2018. Disponível em: < https://www.publico.pt/2018/08/12/culturaipsilon/opiniao/esta-palavra-descobrimentos-1840312 > [consult. 15-12-2020]

'Training for the Not-Yet' (a decorrer). Disponível em: < https://trainingforthenotyet.net/ > [consult. 28-10-2023]

Tuhiwai Smith, L. (2012), *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, 2nd ed., Zed Books.

van Huis, I. (2019), "Contesting Cultural Heritage: Decolonizing the Tropenmuseum as an Intervention in the Dutch/European Memory Complex", in Lähdesmäki T., Passerini L., Kaasik-Krogerus S., van Huis I. (eds), *Dissonant Heritages and Memories in Contemporary Europe,* Palgrave Studies in Cultural Heritage and Conflict, Palgrave Macmillan, pp. 215-248.

Varela Gomes, P. (2004), "Encontro e Desencontro", in Monteiro, J. (coord.) (2004), *Diálogo de Civilizações. Viagens ao fundo da História, em busca do tempo perdido*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 75–80. Disponível em: < https://ucdigitalis.uc.pt/pombalina/item/52139 > [28.1.2023]

Varela Gomes, P. (s.d.), “Igreja de Santana de Talaulim”, in HPIP - Património de Influência Portuguesa. Disponível em: < https://hpip.org/pt/heritage/details/644 > [consult. 28-10-2023]

Varela Gomes, P. (2010), “As igrejas dos católicos de Goa”, in *Ler História*, Dossier: Goa: 1510-2010, pp. 47-60. Disponível em: < https://doi.org/10.4000/lerhistoria.1146 > [consult. 28-10-2023]

Vassal, H. (), “O Museu Guimet: objectivo e limitações de uma renovação completa”, in *Revista Oriente* Nº, Fundação Oriente, pp. 20-32.

Vergès, F. (2008), “Methodology for a Creole Museum, For a Postcolonial Museum of the Living Present”, in Trant, J., Bearman, D. (eds.), *Museums and the Web 2008: Proceedings*, Toronto: Archives & Museum Informatics. Disponível em: < http://www.archimuse.com/mw2008/papers/ verges/verges.html > [consult. 25-09-2020]

Vergo, P. (ed.) (1989), *New Museology*, London: Reaktion Books

Vicente, A. (2019), “Los grandes museos se meten en política*”*, in *El País*, 23 Agosto 2019. Disponível em: < https://elpais.com/cultura/2019/08/23/babelia/1566575289_906920.html > [consult. 26-01-2021]

Vicente, F. (2003), “The colonies on display: representations of the Portuguese Estado da Índia in exhibitions abroad”, in *Estudos do Século XX*, Nº3, pp. 37-55.

Vlachou, M. (2011), “Silenciosos e apolíticos?”, in *Musing on Culture* [Blog]. Disponível em: < https://musingonculture-pt.blogspot.com/2011/06/silenciosos-e-apoliticos.html > [consult. 26-01-2020]

Vlachou, M. (coord.) (2017a), *The Inclusion of Migrants and Refugees: The Role of Cultural Organisations*, Acesso Cultura. Disponível em: < https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/project-result-content/6d5fdb95-53a0-4fe4-9107-19487dbb39c1/Access-Culture-migrants-refugees_low.pdf > [consult. 29-12-2019]

Vlachou, M. (2017b), “A question of relevance”, in *Musing on Culture* [Blog]. Disponível em: < http://musingonculturextra.blogspot.com/2017/09/a-question-of-relevance.html > [consult. 26-01-2020]

Vlachou, M. (2017c), “Why us? Then who?”, in *Musing on Culture* [Blog]. Disponível em: < http://musingonculturextra.blogspot.com/2017/06/conference-why-us-then-who.html > [consult. 26-01-2020]

Vlachou, M. (2018a), “O Museu das (minhas) Descobertas”, in *Musing on Culture* [Blog]. Disponível em: < http://musingonculture-pt.blogspot.com/2018/04/o-museu-das-minhas-descobertas_44.html > [consult. 15-12-2019]

Vlachou, M. (2018b), “Museus: espaços de diálogo intercultural”, in *Musing on Culture* [Blog]. Disponível em: < http://musingonculturextra.blogspot.com/2018/12/museus-espacos-de-dialogo-multicultural.html > [consult. 26-01-2020]

Vlachou, M. (2018c), “Discutindo a descolonização dos museus em Portugal”, in *Musing on Culture* [Blog]. Disponível em: < http://musingonculture-pt.blogspot.com/2018/06/discutindo-descolonizacao-dos-museus.html > [consult. 04-04-2019]

Vlachou, M. (2018d), “Can there be political democracy without cultural democracy?”, in *Musing on Culture* [Blog]. Disponível em: < http://musingonculturextra.blogspot.com/2018/05/article-can-there-be-political.html > [consult. 26-01-2020]

Vlachou, M. (2019a), “O grande privilégio da vida pública”, in *Musing on Culture* [Blog]. Disponível em: < http://musingonculture-pt.blogspot.com/2019/03/o-grande-privilegio-da-vida-publica.html > [consult. 12-12-2019]

Vlachou, M. (2019b), “Limões azedos, limonadas doces”, in *Musing on Culture* [Blog]. Disponível em: < http://musingonculture-pt.blogspot.com/2019/04/limoes-azedos-limonadas-doces.html > [consult. 26-01-2020]

Vlachou, M. (2019c), “Uma nova definição de museu”, in *Musing on Culture* [Blog]. Disponível em: < http://musingonculture-pt.blogspot.com/2019/08/uma-nova-definicao-de-museu.html > [consult. 15-12-2019]

Vlachou, M. (2019d), “Ser inclusivo: entre o paternalismo e o desejo de partilhar”, in *Musing on Culture* [Blog]. Disponível em: < http://musingonculturextra.blogspot.com/2019/05/ser-inclusivo-entre-o-paternalismo-e-o.html > [consult. 26-01-2020]

Vlachou, M. (2019e), “The urgency of difficult conversations”, in *Musing on Culture* [Blog]. Disponível em: < http://musingonculturextra.blogspot.com/2019/09/the-urgency-of-difficult-conversations.html > [consult. 26-01-2020]

Vlachou, M. (2019f), “Para que servem os museus?”, in *Público*, 21 de Setembro 2019. Disponível em: < https://www.publico.pt/2019/09/21/culturaipsilon/opiniao/servem-museus-1887459 > [consult. 11-02-2020]

Vlachou, M. (2019f), “Dividing Issues and Mission-Driven Activism: museum responses to migration policies and the refugee crisis”, in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp.47-57.

Vlachou, M. (2020), “Dealing with the discomfort of a multicoloured world” (2020), in *NEMO Webinar*, *NEMO - Network of European Museum Organisations* (Youtube). Disponível em: < https://youtu.be/PGeyBnBWWvQ?si=pf27o8OaGnBBhigv > [consult. 28-01-2021].

Vlachou, M. (2022), *O que temos a ver com isto?*, Lisboa: Livraria Tigre de Papel e Buala.

Xavier, A. B., Silva, C. N. (2016), *O Governo dos Outros: poder e diferença no império português*, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 21-63.

Xavier, A. B. (2018), “Descobertas” uma palavra pequena”, in *Público*, 8 de Maio 2018. Disponível em: < https://www.publico.pt/2018/05/08/culturaipsilon/opiniao/descobertas-uma-palavra-pequena-1829112 > [consult. 04-04-2019]

Yap, Y. (2014), *Ethnographic Representations of Self and The Other in Museums: Ideas of Identity and Modernity*, Master Thesis, Malmö University.

Yonan, M. (2011), "Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies", in *West 86th*, Vol18, Nº2 (Fall-Winter), The University of Chicago Press, pp. 232-248.

Young, R. J.C. (2003), *Postcolonialism. A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.

Wajid, S., Minott, R. (2019), "Detoxing and Decolonising Museums", in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp. 25-35.

Walsh, K. (1992), *The Representation of the Past: museums and heritage in the post-modern world*, London, New York: Routledge.

Waterton, E., Watson, S. (2015), *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*, Palgrave Macmillan.

Watson, S. (2007), "History Museums, Community Identities and a Sense of Place: Rewriting histories", in Knell, S. J., Macleod, S., Watson S. (ed.) (2007), *Museum revolutions: how museums change and are changed*, London, New York: Routledge, pp. 160-172.

Watson, S. (ed.) (2007), *Museums and their Communities*, London, New York: Routledge.

Watson, S. (2010), "Myth, Memory and the Senses in the Churchill Museum", in Dudley, S. (2010) (ed.), *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, London, New York: Routledge, pp.204-223.

Watson, S. (2016), "Why do Emotions Matter in Museums and heritage sites?", in van Boxtel, C. (ed), *Sensitive Pasts: Questioning Heritage in Education*, Berghahn Publishers.

Watson, S. (2018), "The legacy of communism – difficult histories, emotions and contested narratives", in *International Journal of Heritage Studies*, Vol24, Issue 7: Tools for a Critical Heritage: Exploring Shared Authority and Stakeholder-Defined Values of Heritage, pp. 781-794.

Webinario: El museo y sus públicos en tiempos de crisis (2020), Conversatorios Ibermuseos, Programa Ibermuseos (Youtube). Disponível em: < https://www.youtube.com/live/7PjIGKKBbg4?si=47Ama68HahWx9pqn > [consult. 04-01-2021]

Weil, S. E. (1999), "From Being about Something to Being for Somebody: The Ongoing Transformation of the American Museum", in *Daedalus*, Vol128, Nº 3, America's Museums (Summer), pp. 229-258.

Weil, S. E. (2002), *Making museum matter*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, pp.55-74, 102-108, 195-213.

Weil, S. E. (2007), "The Museum and the Public", in Watson, S. (ed.) (2007), *Museums and their Communities*, London, New York: Routledge pp. 32-46.

Weil, S. E. (2012), “Speaking about Museums: a meditation on language”, in Carbonell, B. M. (ed.) (2012), *Museum Studies: an anthology of contexts*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp. 590-598.

Wehner, K., Sear, M. (2010), “Engaging The Material World: object knowledge and australian journeys”, in Dudley, S. (2010) (ed.), *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, London, New York: Routledge, pp. 143-161.

Williams, G. (ed.) (2004), *Captain Cook: Explorations and Reassessments*, Suffolk: Boydell & Brewer.

Witcomb, A. (2003), *Re-imagining the museum: beyond the mausoleum*, London, New York: Routledge.

Witcomb, A. (2007), “‘A Place for Us All’?”, in Watson, S. (ed.) (2007), *Museums and their Communities*, London, New York: Routledge, pp. 133-156.

Witcomb, A. (2013), “Using immersive and interactive approaches to interpreting traumatic experiences”, in Staiff, R., Bushell, R., Watson, S., *Heritage and Tourism: place, encounter, engagement*, London, New York: Routledge.

Witcomb, A. and Message, K. (eds.) (2015), *Museum Theory: An Expanded Field*, Oxford: Wiley - Blackwell Publishing, pp. xxxv-lxii.

Wood, E. (2013), “*Museums and Civic Engagement: children making a difference*”, in Modest, W., Golding, V. (eds) (2013), *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, London, New York: Bloomsbury Academic, pp. 217-231.

Wood, E., Cole, S. A. (2019), “Growing an Activist Museum Professional”, in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp. 36-46.

“Words Matter”, *Book Launch | 28 Jun 2018 | Tropenmuseum* (2018). Disponível em: < https://www.materialculture.nl/en/events/words-matter# > [consult. 22-03-2021].

“World Gallery”, in *Horniman Museum and Gardens*. Disponível em: < https://www.horniman.ac.uk/event/world-gallery/ > [consult. 23-04-2023].

Wray, L. (2019), “Taking A Position: Challenging the anti-authorial turn ion art curating”, in Janes, R.R., Sandell, R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, London, New York: Routledge, pp. 311-325.

Zabalueva, O. (2018), “Museology and Museum-making: Cultural Policies and Cultural Demands”, in *ICOFOM Study Series* [Online], 46. Disponível em : < http://journals.openedition.org/iss/1183 > [consult. 29-12-2019]

Zerubavel, E. (2003), *Time Maps Collective Memory and the Social Shape of the Past*, The University Chicago Press.

Anexo I

Fotografias e plantas do Museu do Oriente



Imagem 33: Vista exterior do Museu do Oriente ©fg+sg - fotografia de arquitectura, João Silveira Ramos



Imagem 34: Hall de entrada e recepção do Museu do Oriente (piso 0) © fg+sg - fotografia de arquitectura, João Silveira Ramos

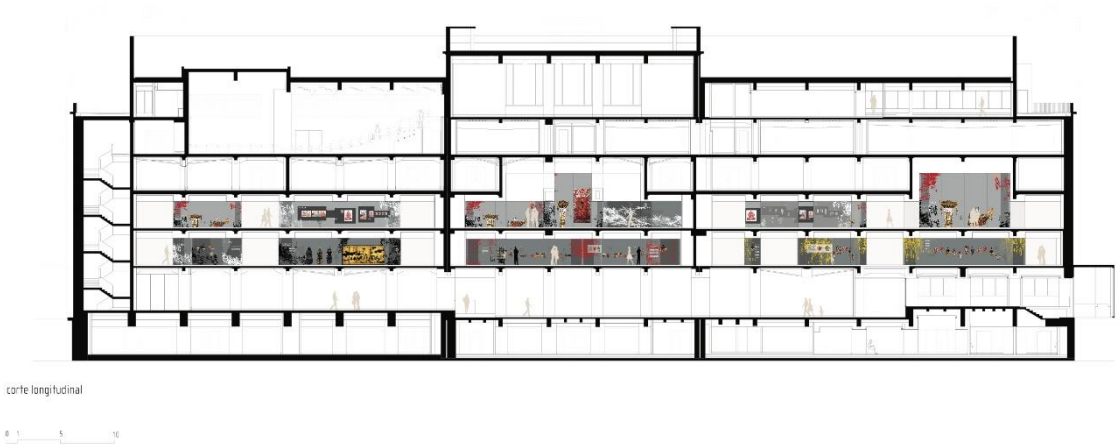


Imagem 35: Corte longitudinal do interior do Museu do Oriente ©Arch Daily “Museu do Oriente / Carrilho da Graça Arquitectos”

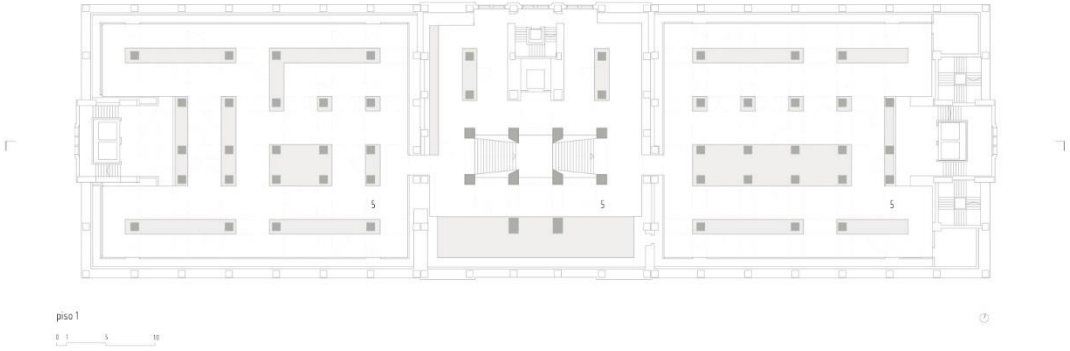


Imagem 36: Planta do primeiro piso ©Arch Daily “Museu do Oriente / Carrilho da Graça Arquitectos”

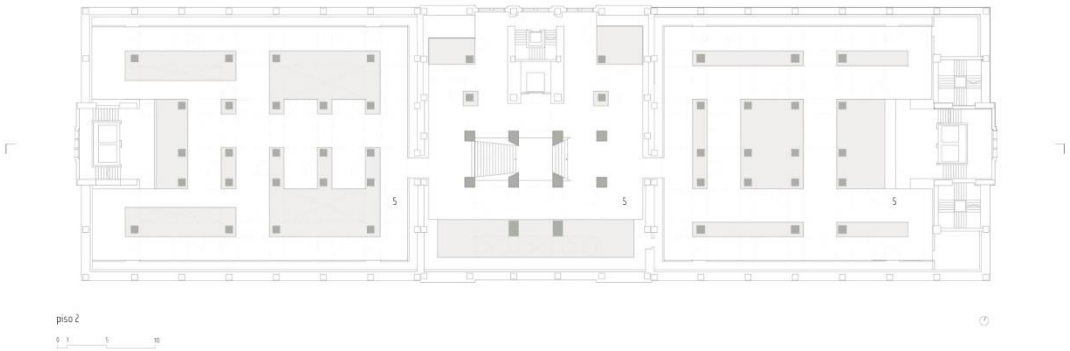


Imagem 37: Planta do segundo piso ©Arch Daily “Museu do Oriente / Carrilho da Graça Arquitectos”



Imagem 38: Escadas interiores que permitem aceder ao espaço expositivo do primeiro e segundo piso ©fg+sg - fotografia de arquitectura, João Silveira Ramos



Imagem 39: Primeiro piso, núcleo central da exposição “Presença Portuguesa na Ásia” dedicado a Macau ©fg+sg - fotografia de arquitectura, João Silveira Ramos



Imagem 40: Primeiro piso, núcleo poente da exposição “Presença Portuguesa na Ásia” dedicado ao colecionismo do Extremo Oriente ©fg+sg - fotografia de arquitectura, João Silveira Ramos



Imagem 41: Primeiro piso, núcleo poente da exposição “Presença Portuguesa na Ásia” dedicado ao colecionismo do Extremo Oriente © fg+sg - fotografia de arquitectura, João Silveira Ramos



Imagem 42: Vista lateral das escadas interiores que conectam o piso 1 ao 2 ©fg+sg - fotografia de arquitectura, João Silveira Ramos

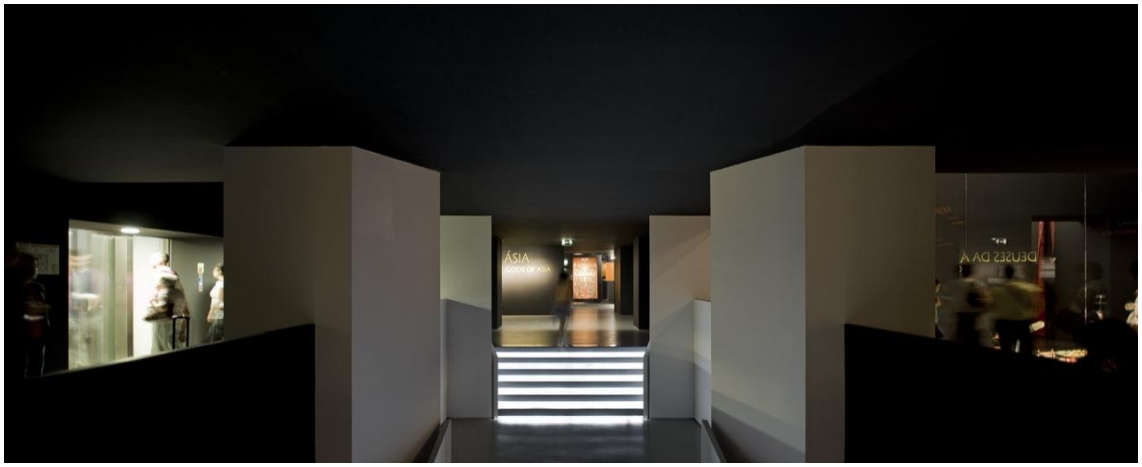


Imagem 43: Segundo piso, núcleo central ©fg+sg - fotografia de arquitectura, João Silveira Ramos



Imagem 44: Segundo piso, núcleo central ©fg+sg - fotografia de arquitectura, João Silveira Ramos

Anexo II

Folhetos do Museu do Oriente

COLECÇÃO PERMANENTE

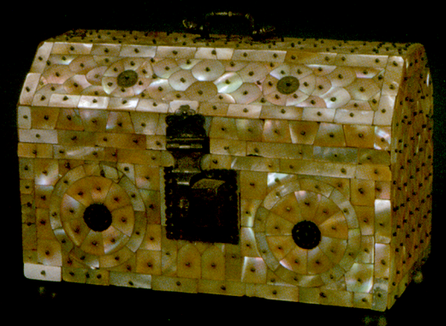
PRESENÇA PORTUGUESA NA ÁSIA
PORTUGUESE PRESENCE IN ASIA

A Colecção Presença Portuguesa na Ásia é constituída por mais de 2.000 objectos artísticos e documentais de várias tipologias, tais como mobiliário, marfins, têxteis, arte sacra, porcelana, pintura e escultura.
Datadas de 3000 a.C. até meados do século XX, as peças dispõem-se em núcleos organizados por países (Índia, Sri Lanka, China, Macau, Japão, Coreia e Timor-Leste), que evidenciam o carácter coleccionista deste acervo.
Inaugurado em 2008 pela Fundação Oriente, o Museu do Oriente assume-se como um museu multicultural dedicado ao património material e imaterial de vários países asiáticos, destacando a diversidade deste vasto território.

The Portuguese Presence in Asia Collection consists of more than 2,000 artistic and documentary objects of various typologies, such as furniture, ivory, textiles, religious art, porcelain, painting and sculpture.
Ranging from 3000 B.C. to the mid-20th century, the pieces on display are organized by country (India, Sri Lanka, China, Macao, Japan, Korea, and East Timor), which emphasizes the collectionist character of this collection.
Opened in 2008 by Fundação Oriente, Museu do Oriente emerges as a multicultural museum dedicated to the material and intangible heritage of several Asian countries, highlighting the diversity of this vast territory.

1 Perfumador, China, Dinastia Ming, séc. XVII | *Incense burner, China, Ming dynasty, 17th century* | Depósito | *Loan* MNMC, 5128T0985 | **2** Menino Jesus Bom Pastor, Goa, séc. XVII | *Child Jesus as the Good Shepherd, Goa 17th century* | [FO/0994] | **3** Armadura Ryo Takahimo Renjaku Do [pormenor], Japão, período Edo, séc. XVII | *Ryo Takahimo Renjaku Do Suit of Armour [detail], Japan, Edo period, 17th century* | [FO/1083] | **4** Bacia com as armas da família Costa, China, período Kangxi, c. 1690-1710 | *Basin with Costa coat of arms, China, Kangxi period, ca. 1690-1710* | [FO/0374] | **5** Oratório *namban*, Japão, período Momoyama/Edo, fim séc. XVI/início XVII | *Namban oratory, Japan, Momoyama/Edo period, end 16th – early 17th centuries* | [FO/0636] | **6** Facas de cordão umbilical, Timor-Leste [Ainaro], c.1900 | *Umbilical cord knives, East-Timor [Ainaro], ca.1900* | [FO/1051 e FO/1052] | **7** Jarrões com as armas da família Almeida, China, período Kangxi, c.1690 | *Vases with the Almeida coat of arms, China, Kangxi period, ca. 1690* | [FO/0383 e FO/0384] | **8** Biombo Macau e Cantão [pormenor], China, 2ª metade do séc.XVIII | *Canton and Macao folding screen [detail], China, 2nd half of the 18th century* | [FO/0532] | **9** Cofre, Índia [Guzarate], séc. XVII | *Casket, India [Guzarate], 17th century* | [FO/1230]

FRENTE Biombo namban [pormenor], Japão, período Edo, séc. XVII | *FRONT Namban screen [detail], Japan, Edo period, 17th century* | [FO/0633]
IMAGEM CENTRAL Oratório namban [pormenor] | Japão, período Momoyama/Edo, fim do séc. XVI/início séc. XVII | *CENTRE IMAGE Namban Oratory [detail] | Japan, Momoyama/Edo period, end 16th – early 17th centuries* | [FO/0637]

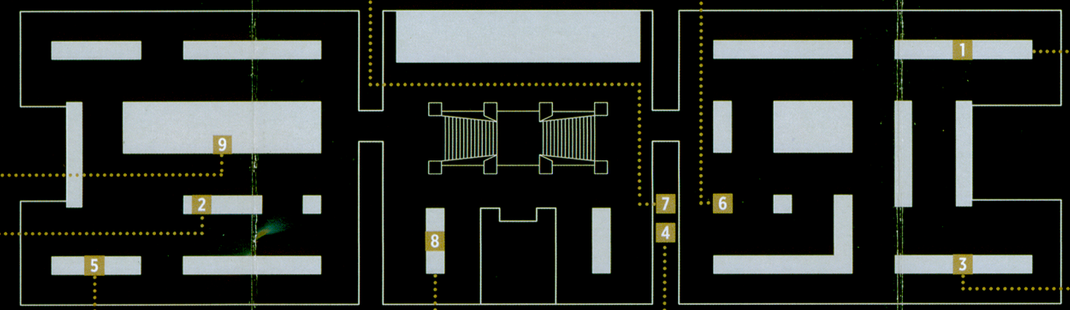

9


7


6


1


2




3


5


8


4



MUSEU DO ORIENTE
Avenida Brasília, Doca de Alcântara (Norte)
1350-352 Lisboa
(+351) 213 585 200 | info@foriente.pt

BILHETE DE ENTRADA | ADMISSION TICKET
€6 [dá acesso a todas as exposições] | access to all exhibitions

HORÁRIOS | VISITING HOURS
Terça a domingo | Tuesday to Sunday | 10.00 – 18.00
Sexta | 10.00 – 20.00 | Gratuito | 18.00 – 20.00
Friday | 10.00 – 20.00 | Free admission | 18.00 – 20.00

COMO CHEGAR | HOW TO GET HERE
AUTOCARRO | BUS
712 – 713 – 714 – 727 – 742 – 751 – 756 [Av. de Ceuta]
720 – 738 [Av. Infante Santo]
728 – 732 – 760 [Av. 24 de Julho]

ELÉCTRICO | TRAM
15E – 18E [Av. 24 de Julho]

COMBOIO | TRAIN
Linha de Cascais [Alcântara-Mar]
Linha da Azambuja [Alcântara-Terra]

Restaurante panorâmico | Panoramic restaurant
Cafetaria | Cafeteria
Loja | Shop
Centro de documentação | Documentation Centre

www.foriente.pt

seguradora oficial | official insurance company
CARAVELA COMPANHIA DE SEGUROS
apoio | support
novobanco
Clean & Safe

FUNDAÇÃO ORIENTE
MUSEU DO ORIENTE



MUSEU DO ORIENTE

www.foriente.pt



MUSEU DO ORIENTE
Avenida Brasília, Doca de Alcântara (Norte)
1350-352 Lisboa
(+351) 213 585 200 | info@foriente.pt

BILHETE DE ENTRADA | ADMISSION TICKET
€6 [dá acesso a todas as exposições] | [access to all exhibitions]

HORÁRIOS | OPENING HOUS
Terça a domingo | Tuesday to Sunday, 10.00 – 18.00
Sexta | Friday, 10.00 – 20.00 | Gratuito | Admission Free, 18.00 – 20.00

COMO CHEGAR | HOW TO GET THERE
AUTOCARRO | BUS
712 – 713 – 714 – 727 – 742 – 751 – 756 [Av. de Ceuta]
720 – 738 [Av. Infante Santo]
728 – 732 – 760 [Av. 24 de Julho]

ELÉCTRICO | TRAM
15E – 18E [Av. 24 de Julho]

COMBOIO | TRAIN
Linha de Cascais | Cascais line [Alcântara-Mar]
Linha da Azambuja | Azambuja line [Alcântara-Terra]

RESTAURANTE PANORÂMICO | PANORAMIC RESTAURANT
CAFETARIA | CAFETERIA
LOJA | SHOP
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO | DOCUMENTATION CENTRE

www.foriente.pt

Foto de capa | *A Origem de Iwato Kagura* [detalhe], de Utagawa Kunisada [Toyokuni III, 1786-1865], Japão, 1857
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 8.5.171 | © Hugo Maertens

Cover image | *The Origin of Iwato Kagura* [detail], by Utagawa Kunisada [Toyokuni III, 1786-1865], Japan, 1857
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 8.5.171 | © Hugo Maertens

© Fundação Oriente | 2023



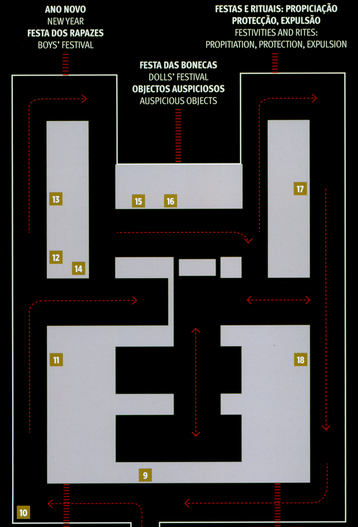
9
Máscara de demónio Namahage
Mask of Namahage demon
Japão, Akita, Era Shōwa [1926-1989]
Japan, Akita, Shōwa Era [1926-1989]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv.7518
© João Silveira Ramos



10
Decoração Shimekazari
Shimekazari decoration
Japão, Era Shōwa [1926-1989]
Japan, Shōwa Era [1926-1989]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv.61171
© Gonçalo Barriga



11
Daruma Matsukawa
Matsukawa Daruma
Japão, Miyagi, Sendai, Era Shōwa [1926-1989]
Japan, Miyagi, Sendai, Shōwa Era [1926-1989]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 6159
© Ângelo Neves





12
Marioneta e máscara de Okina
Okina mask and puppet
Japão, Era Meiji [1868-1912]
Japan, Meiji Era [1868-1912]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 2.2140
© João Silveira Ramos



13
Estampa *Tarakabune*, barco dos tesouros
Woodblock print *Tarakabune*, treasure ship
Japão, Período Edo [1603-1868]
Japan, Edo Period [1603-1868]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 8.5172
© Nuno Lobito



14
Armadura de samurai para Tango no Sekku (Festa dos Rapazes)
Samurai armour for Tango no Sekku (Boys' Festival)
Japão, Era Shōwa [1926-1989]
Japan, Shōwa Era [1926-1989]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 61.1022
© Gonçalo Barriga



15
Figura de Imperatriz para altar de Hina Matsuri (Festa das Bonecas)
Empress figure for Hina Matsuri (Dolls' Festival) altar
Japão, Era Shōwa [1926-1989]
Japan, Shōwa Era [1926-1989]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 61.1.1.5
© Nuno Lobito



16
Engimono
Japão, Era Heisei [1989 -2019]
Japan, Heisei Era [1989 -2019]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 6.1.6.6.1
© Gonçalo Barriga



18
Barco para *hina nagashi*
Hina nagashi boat
Japão, Era Shōwa [1926-1989]
Japan, Shōwa Era [1926-1989]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 61.1.0.9.8, 61.1.0.9.9
© Nuno Lobito



17
Raqueta *Hagoita* com os Shichifukujin, Sete Deuses da Felicidade
Hagoita paddle with Shichifukujin, Seven Gods of Happiness
Japão, Era Heisei [1989-2019]
Japan, Heisei Era [1989-2019]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 4.1.6.5
© Gonçalo Barriga



JAPÃO: FESTAS E RITUAIS
日本: 祭りと儀式
JAPAN: FESTIVITIES AND RITES

FUNDAÇÃO ORIENTE
MUSEU DO ORIENTE

35 ANOS | 2021 | 15 ANOS

www.foriente.pt

JAPÃO: FESTAS E RITUAIS
日本: 祭りと儀式

Ao longo do ano, realizam-se no Japão muitas festas de carácter religioso com cerimónias solenes e eventos de autêntico divertimento. Centradas em diversas tradições, entre as quais se destacam o Xintoísmo, autóctone do Japão e baseado no antigo culto aos *kami*, entidades do mundo sobrenatural, e o Budismo, originário da Índia, estas festas são ocasiões específicas de realização de rituais.
A exposição *Japão: Festas e Rituais* dá a conhecer estas celebrações e o seu papel na sociedade japonesa, como eixos de construção de identidade e comunidade, da sua concepção do mundo e das forças que o movem.

Tão variadas quanto populares, estas festas são celebradas em santuários e templos mas também no espaço doméstico, em comunidades rurais bem como nas metrópoles. Nascem da coexistência natural de diferentes sistemas de crenças no Japão e partilham um mesmo aspecto: a importância do ritual. É através da sua prática que se assegura a harmonia entre homens, natureza e divindades, de que depende a prosperidade e o bem comum. Transmitidos ao longo de gerações, numa continuidade que liga presente e passado e se projecta no futuro, os rituais reforçam os laços de pertença entre os indivíduos e traduzem-se, hoje, em valores como cidadania, responsabilidade social, sustentabilidade humana e ambiental.

Através de mais de 1500 peças, expostas aqui pela primeira vez, *Japão: Festas e Rituais* guia-nos através do universo destas celebrações. Partindo dos princípios do Xintoísmo e Budismo no Japão, descobrimos o panteão das divindades e seus atributos. Seguem-se as principais festividades anuais e seus contextos, práticas e objectos associados, a par de ritos de purificação, protecção e fúnebres, cultos de fertilidade e cerimónias de final do ano.

Japão: Festas e Rituais convida a mergulhar neste elemento vital da identidade japonesa, onde convergem tradição e renovação, mundo físico e espiritualidade.

EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA • TEMPORARY EXHIBITION

JAPAN: FESTIVITIES AND RITES
日本: 祭りと儀式

Throughout the year, numerous traditional festivals of religious nature, with solemn ceremonies and pure entertainment events, are held in Japan. Centered on different traditions, among which Shinto, native to Japan and based on the ancient cult of *kami*, entities from the supernatural world, and Buddhism, originating in India, these festivities are specific occasions for performing rituals.
The exhibition *Japan: Festivities and Rites* showcases these celebrations and their role in Japanese society as pillars for the construction of identity and community, of their conception of the world and the forces that move it.

As varied as they are popular, these festivities are celebrated in shrines and temples but also within the domestic space, in rural communities as well as in urban centres. They spring from the natural coexistence of different belief systems in Japan and share a fundamental aspect: the importance of ritual. It is through its practice that the harmony between men, nature and deities is assured, on which prosperity and the common good depend. Passed down through generations – in a continuum that links present and past and is projected into the future – rituals reinforce the bonds of collective belonging between individuals and translate, today, into values such as citizenship, social responsibility, human and environmental sustainability.

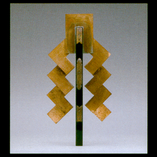
Through more than 1500 pieces, shown here for the first time, *Japan: Festivities and Rites* guides us through the universe of these celebrations. Setting out from the principles of Shinto and Buddhism in Japan, the exhibition invites us to discover the pantheon of deities and their attributes. Next, we tour the main annual festivities and their associated contexts, practices and objects, alongside purification, protection and funerary rites, fertility cults and end of year ceremonies.

Japan: Festivities and Rites invites you to immerse yourself in this vital element of Japanese identity, in which tradition and renewal, physical world and spirituality converge.

EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA • TEMPORARY EXHIBITION



2
***Kazaridaru*. Barris de saquê** | *Kazaridaru*. Sake barrels
Japão, Era Shōwa [1926-1989]
Japan, Shōwa Era [1926-1989]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 6j362, 6j363
© RWalls



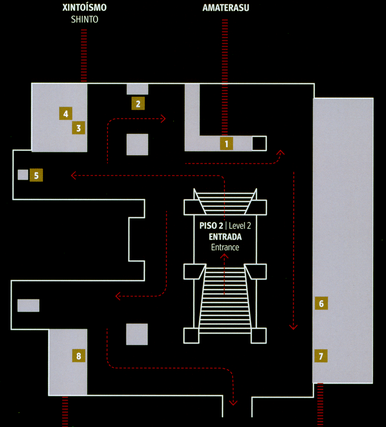
3
Gohei dourado | Gold Gohei
Japão, Era Shōwa [1926-1989]
Japan, Shōwa Era [1926-1989]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 6j1331
© Gonçalo Barriga



4
Espelho shinkyō | Shinkyō mirror
Japão, Tóquio, Era Shōwa [1926-1989]
Japan, Tokyo, Shōwa Era [1926-1989]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 6j372 B
© Gonçalo Barriga



5
Ta no Kami
Japão, Era Shōwa [1926-1989]
Japan, Shōwa Era [1926-1989]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 1013
© João Silveira Ramos





6
Estampa *Tamamo-no-Mae*
Woodblock print *Tamamo-no-Mae*
Japão, Período Edo [1603-1868], 1863 [?]
Japan, Edo Period [1603-1868], 1863 [?]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 8.5j123
© Image by Google



8
***Butsudan* com Amida ou Amitābha**
Butsudan with Amida or Amitābha
Japão, Período Edo [1603-1868]
Japan, Edo Period [1603-1868]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 6j389
© Paulo Andrade



7
Marioneta para teatro *bunraku*
Bunraku theatre puppet
Japão, Era Meiji [1868-1912]
Japan, Meiji Era [1868-1912]
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 2.j12

SOBRE AMATERASU
ABOUT AMATERASU

Amaterasu é a *kami* xintoísta do sol, da qual descende a linhagem da dinastia imperial japonesa. Depois de um desentendimento com o irmão Susanoo, Amaterasu fechou-se numa gruta, mergulhando o mundo na escuridão. Para a forçar a sair, as divindades organizaram uma festa e a dança da deusa Ame no Uzume causou tal alarido que Amaterasu saiu para espreitar. Ao fazê-lo, o *kami* Tajikarao fechou a entrada da gruta, devolvendo a luz do sol ao mundo. Este episódio está na origem da importância da festa e do ritual no culto das divindades e na obtenção da fertilidade.

Amaterasu is the Shinto *kami* of the sun, from which the lineage of the Japanese imperial dynasty descends. After a disagreement with her brother Susanoo, Amaterasu hid away in a cave, plunging the world into darkness. To force her out, the deities organized a feast where the goddess Ame no Uzume performed a dance. The ensuing ruckus made Amaterasu step outside to have a look. As she did so, the *kami* Tajikarao closed the entrance to the cave, bringing sunlight back to the world. This episode is at the root of the importance of festivity and ritual in the worship of deities and in obtaining fertility.



1
A Origem de Iwato Kagura | *The Origin of Iwato Kagura*
Utagawa Kunisada [Toyokuni III], 1786-1865 | Japão, 1857 | Japan, 1857
Fundação Oriente/ Museu do Oriente, inv. 8.5.j71 | © Hugo Maertens

O EDIFÍCIO

O edifício, da autoria do Arq.º João Simões, data de 1939 e destaca-se pelo uso generalizado do betão armado e pelos painéis alegóricos em baixo relevo do escultor Barata Feyo. Símbolo arquitectónico do Estado Novo e exemplo da arquitectura portuária dos anos 1940, o edifício foi modernizado e adaptado para receber o Museu, respeitando-se a sua essência arquitectónica.

O projecto de remodelação é da autoria do Arq° João Luís Carrilho da Graça e Arq° Rui Francisco.

EXPOSIÇÕES
Permanentes
Temporárias

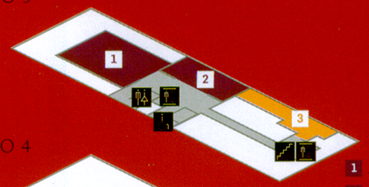
ESPECTÁCULOS
Música
Teatro
Dança
Marionetas
Cinema

ENCONTROS
Reuniões
Congressos
Seminários
Conferências
Debates

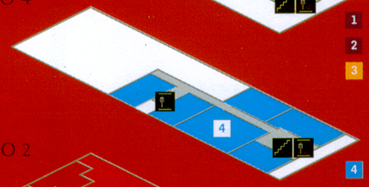
GASTRONOMIA
Restaurante
Cafetaria

CONHECIMENTO
Centro de Documentação
Cursos
Workshops
Oficinas

PISO 5

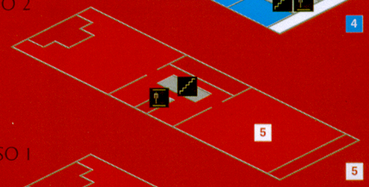


PISO 4



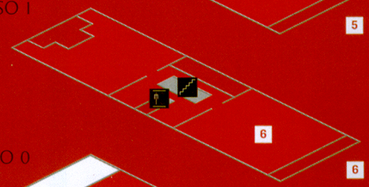
1 Auditório
2 Salão Macau
3 Restaurante

PISO 2



4 Centro de Reuniões

PISO 1



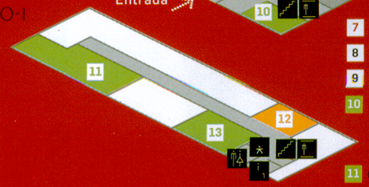
5 Exposição Permanente
Deuses da Ásia
Colecção Kwok On

PISO 0



6 Exposição Permanente
Presença Portuguesa
na Ásia e Colecccionismo

PISO -1



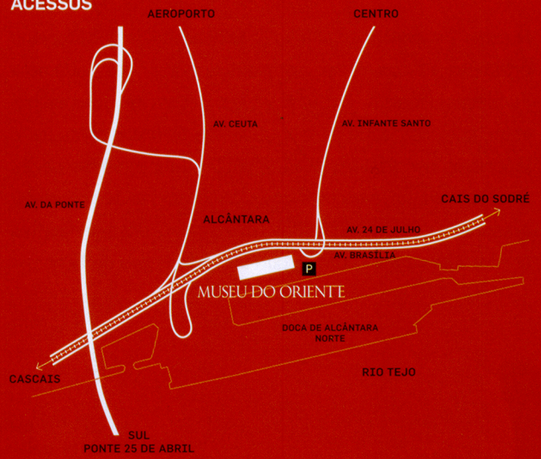
7 Exposições Temporárias
8 Recepção e Bilheteira
9 Lounge
10 Loja / Livraria

11 Centro de Documentação
12 Cafetaria
13 Serviço Educativo

FACILIDADES
Acesso a deficientes
Wireless
Multibanco
Fraldário
Parque de estacionamento nas proximidades

HORÁRIOS
Aberto das 10h00-18h00
Sexta das 10h00 – 22h00 (acesso gratuito das 18h00-22h00)
Encerra às Segundas

ACESSOS



Transportes públicos
Autocarros 12, 28, 714, 732, 738
Eléctrico 15E, 18E
Comboio Linha Cascais - Alcântara Mar

Museu do Oriente Av. Brasília, Doca de Alcântara (Norte), 1350-362 Lisboa
Telefone +351 21 358 52 00 **E-mail** info@museudooriente.pt
www.museudooriente.pt

Programa Operacional da Cultura

MECENAS PRINCIPAL
BANCO ESPIRITO SANTO

MUSEU DO ORIENTE

FUNDAÇÃO ORIENTE MUSEU

A FUNDAÇÃO ORIENTE

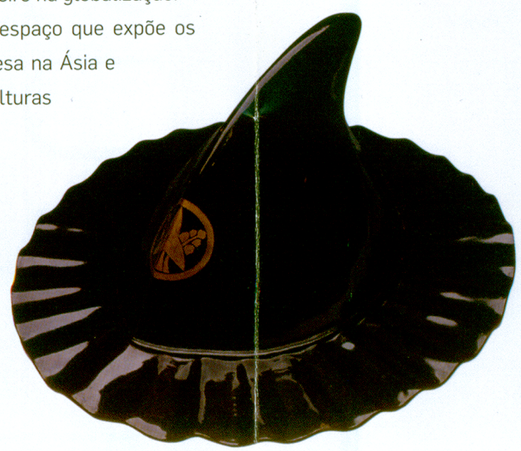
A Fundação Oriente, criada em 1988, é uma instituição privada de utilidade pública que tem como objectivo fomentar as ligações históricas e culturais entre Portugal e os países da Ásia, através da realização e do apoio a iniciativas de carácter cultural, educativo, artístico, científico e social. Com sede em Lisboa, tem delegações em Macau, na Índia e em Timor-Leste.

O MUSEU

O Museu do Oriente, pensado desde a criação da Fundação, tem por missão a valorização dos testemunhos da Presença Portuguesa na Ásia e a divulgação da variedade e riqueza das diferentes Culturas Asiáticas. Portugal, primeiro país europeu a chegar aos mais distantes portos orientais, teve ao longo dos séculos um papel pioneiro na globalização.

No Museu do Oriente encontra o espaço que expõe os testemunhos da presença portuguesa na Ásia e da realidade material de diversas culturas asiáticas.

Centrado nas colecções, a actividade do Museu do Oriente é complementada por outras iniciativas ligadas aos sectores de investigação, de formação e dos espectáculos, o que lhe confere um estatuto de centro multidisciplinar.



Capacete Namban (Namban Boshi)
Japão, período Momoyama / período Edo, c.1600
Papel japonês (washi); laca
20,5 x 45 cm

EXPOSIÇÕES

O Museu do Oriente está organizado em torno de duas grandes exposições permanentes, mostradas nos pisos 1 e 2 do edifício.

PRESENÇA PORTUGUESA NA ÁSIA

No piso 1 encontra-se a exposição constituída por objectos artísticos e documentais reunidos ao longo dos anos pela Fundação Oriente. Integra várias peças de excepcional valor, com destaque para os diversos biombos chineses e japoneses dos séculos XVII e XVIII, para as várias peças de arte namban, para uma colecção de peças de porcelana brasonada da Companhia das Índias e para um significativo acervo relacionado com as culturas dos Povos de Timor.



Bacia
China, Dinastia Qing /
período Kangxi, (1662-1722), c.1690-1710
Porcelana branca decorada a azul
sob o vidrado
6,3 cm x 42 cm



Garrafa
China, Dinastia Ming, período Wanli
c. 1590-1620
Porcelana branca decorada
a azul cobalto sob vidrado
Armas de Castela e Leão
30,9 x 15,5 cm

DEUSES DA ÁSIA

No piso 2 mostra-se a exposição "Deuses da Ásia", organizada a partir do grande acervo da Colecção Kwok On, constituído por mais de treze mil testemunhos das artes performativas de toda a Ásia e das grandes mitologias e religiões populares de que essas artes são expressão. Dada a sua representatividade, é considerada uma das mais importantes no género à escala europeia, possuindo exemplares de notável qualidade e de grande espectacularidade.

Exuberantes, quer pela policromia quer pelo exotismo, as peças de "Deuses da Ásia" são muito apelativas a todos os públicos. Trajes, marionetas, máscaras, pinturas, objectos rituais, lanternas, dragões, jogos e estátuas contam estórias, lendas e crenças ao longo do percurso expositivo.

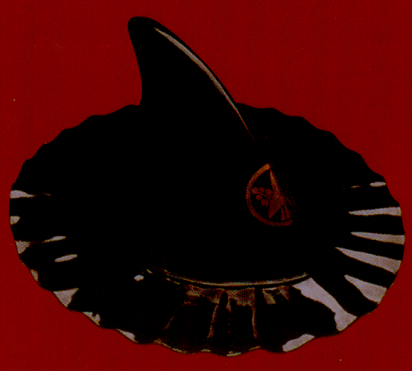


Máscara de teatro Wayan Wong para personagem de Garuda
Indonésia – 1994
Madeira e pele
21,5 cm x 37,5 cm x 19 cm

EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

Em simultâneo com as exposições permanentes, o Museu oferece um programa de exposições temporárias a realizar no piso 0, vocacionado para a divulgação das artes da Ásia, dando a conhecer os seus mais variados aspectos.

UM NOVO MUSEU...



FUNDAÇÃO ORIENTE MUSEU

... QUEREMOS QUE SEJA O PRIMEIRO A CONHECER...

Capacete Namban [Namban Boshi]
Japão, período Momoyama / período Edo, c.1600
Papel japonês (washi); laca
20,5 x 45 cm

Na Primavera de 2008, o **Museu do Oriente** abre as suas portas na zona ribeirinha de Lisboa. Instalado no edifício **Pedro Álvares Cabral**, mais conhecido enquanto antigo armazém frigorífico de Alcântara, o **Museu** apresenta os testemunhos materiais da presença portuguesa no **Oriente**, as artes tradicionais asiáticas e a criação cultural contemporânea dos países asiáticos.

Antes da abertura do **Museu**, o **Serviço Educativo** convida professores e educadores a participar no I Encontro a Oriente na sede da **Fundação Oriente**, já no próximo dia **5 de Novembro**, entre as 16:00 e as 18:00, em que apresentamos o **Museu**, os objectivos e as estratégias do **Serviço Educativo**. Queremos ouvir as vossas sugestões e preparar em conjunto o Programa Anual, este ano subordinado ao tema da **VIAGEM**!
Os trabalhos escolares realizados no âmbito deste projecto serão apresentados na inauguração do **Museu**.



Máscara de Dixi, para personagem de General Lu Bu
China – 1979
Madeira policromada
35,5 x 22,5 x 8 cm

INSCREVA-SE E PARTICIPE NO I ENCONTRO A ORIENTE...

SAIBA O QUE PODE ESPERAR DE NÓS...



Máscara de teatro Wayang Wong, para personagem de Garuda
Indonésia – 1994
Madeira e pele
21,5 x 37,5 x 19 cm

Esteja connosco pois queremos ser um parceiro privilegiado de alunos e professores e fazer do **Museu** um lugar de experiências: de realidades, de lugares e de nós próprios, um local de Encontro. Encontro com as diversas culturas orientais, explorando a ideia de Identidade numa era de Globalização, alargando o debate sobre esta e os seus antecedentes históricos.

Receba o **Dossiê do Professor** com informações sobre a colecção e as exposições, pistas de exploração, bibliografia e algumas surpresas...

Aceite o nosso convite e prepare o seu ano escolar, incluindo uma visita ao **Museu do Oriente** e às exposições inaugurais **Deuses da Ásia** e **Presença Portuguesa na Ásia**.



FUNDAÇÃO ORIENTE MUSEU

I ENCONTRO A ORIENTE 5 NOVEMBRO 2007 - 16:00 - 18:00

Fundação Oriente Rua do Salitre, 66, 1269-065 Lisboa, Portugal

Destinatários: Professores e Educadores dos vários níveis de ensino
é necessária uma inscrição prévia pelos contactos do SE até dia 2 Novembro.
Contactos do SE: Tel. 213 465 798 servico.educativo@foriente.pt

design: P-06 atelier

CONHEÇA A TEMÁTICA DO MUSEU.

Bacia
China, Dinastia Qing,
período Kangxi (1662-1722), c. 1690-1710
Porcelana branca decorada a azul sob o vidrado
Encomenda portuguesa
6,3 x 42 cm

Conheça a colecção que tem o **Oriente** como temática principal, nas suas vertentes histórica, social, religiosa, antropológica, etnológica, arqueológica e artística, e os seus dois acervos: o espólio que tem vindo a ser reunido pela **Fundação Oriente** desde 1988 e a colecção **Kwok On**, incorporada em 1999.

Deslumbre-se com a colecção **Kwok On** de arte popular asiática que possui mais de 13.000 peças. Trajes, marionetas, máscaras, pinturas, porcelanas, objectos rituais, lanternas, dragões, jogos e estátuas contam estórias, lendas e crenças relacionados com o teatro e com as festividades tradicionais da China, Índia ou Japão. Artefactos populares de paragens tão distantes como Sri Lanka, Tailândia, Cambodja, Malásia, Indonésia, Vietname, Tibete, Birmânia, Nepal, Paquistão e Coreia completam este espólio.



Encontre, em conjunto com outros professores e connosco, possíveis articulações com os conteúdos programáticos dos vários níveis de ensino de uma colecção que testemunha o contacto e a troca de influências entre a arte oriental e a cultura ocidental através da **presença portuguesa no Oriente**. Como trabalhar nas várias disciplinas ou na Área de Projecto o núcleo de terracotas que dá a conhecer as tipologias mais marcantes da evolução desta expressão na China desde o Neolítico? Os grupos de porcelana chinesa? A pintura China Trade que retrata curiosos pormenores do quotidiano social? O mobiliário indo-português, japonês e chinês?



Marioneta de vara com cabeça para Okina
Japão – séc. XIX
Madeira e têxteis
100 x 45 x 13,5 cm

TENHA UMA ANTEVISÃO ...

Lisboa ganha, à semelhança de outras cidades portuárias europeias como Londres, Génova, Roterdão, Barcelona ou Bilbau, um novo equipamento cultural em resultado da reabilitação de um antigo pólo de actividade portuária, contribuindo decisivamente para a requalificação urbana.

O edifício, da autoria do Arq.º **João Simões**, data de 1939 e destaca-se pelo uso generalizado do betão armado e pelos painéis alegóricos em baixo relevo do escultor Barata Feyo. Símbolo arquitectónico do Estado Novo e exemplo da arquitectura portuária dos anos 1940, o edifício é agora modernizado e adaptado para receber o Museu, respeitando-se a sua essência arquitectónica. O projecto de remodelação é da autoria do Arqt. **João Luís Carrilho da Graça**. O jardim, situado junto à fachada norte do Museu, foi projectado pelo **Arqt. Gonçalo Ribeiro Telles** que se inspirou nas paisagens orientais.



Conjunto de nove figuras do Zodíaco
China, Dinastia Song (960-1127).
Terracota vidrada.
21 x 6 cm



Menino Jesus Bom Pastor
Índia portuguesa, Goa
séc. XVII
Marfim
29,5 x 5,2 cm

Apêndice I:

Fotografias do projeto "Labelling matters", uma revisão da linguagem utilizada no Pitt Rivers Museum

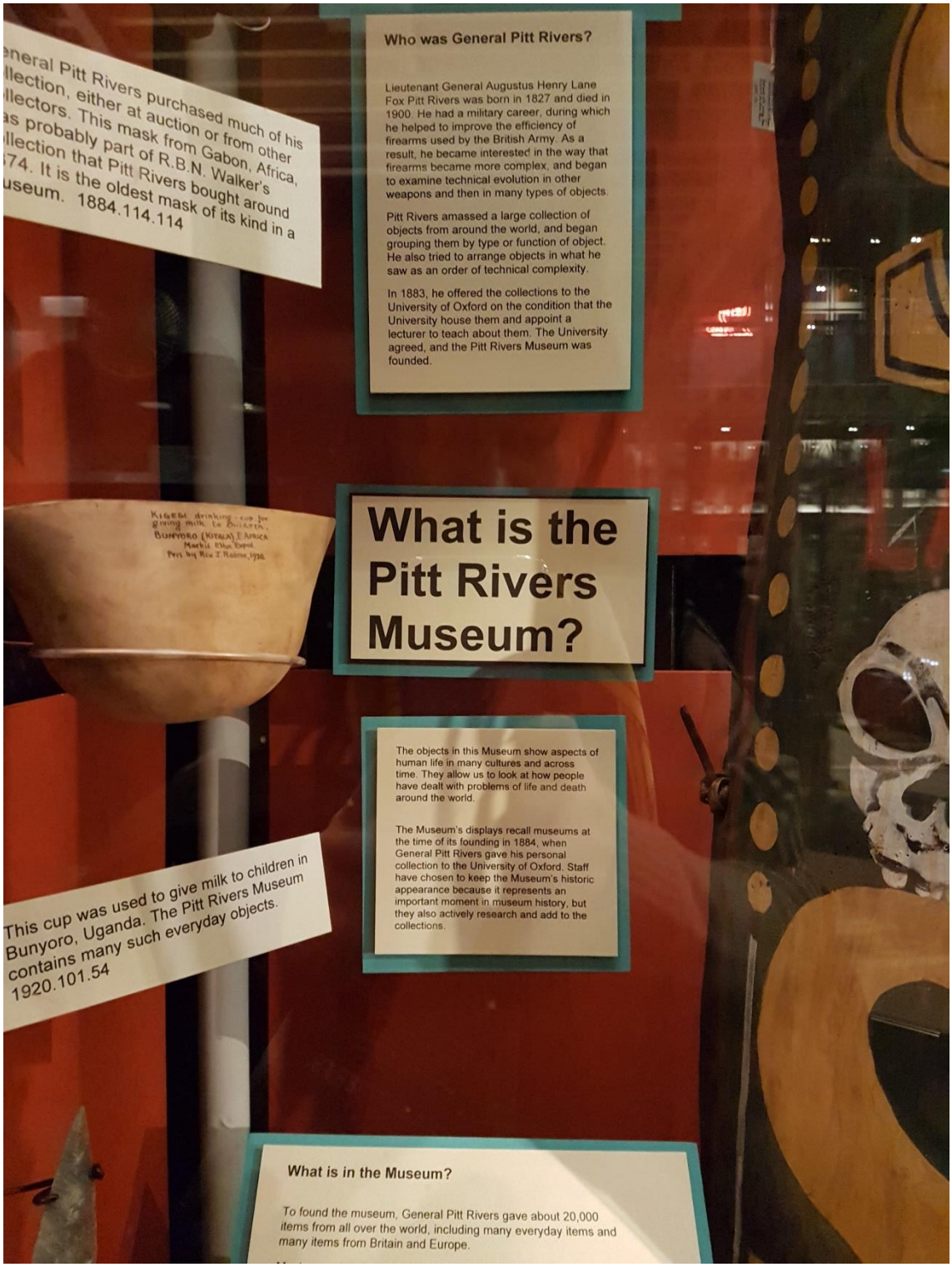


Imagem 1: Legendas explicativas dentro de vitrine, 2020 ©autora



Imagem 2: Legendas explicativas dentro de vitrine sobre a forma como a informação está organizada, 2020 ©autora

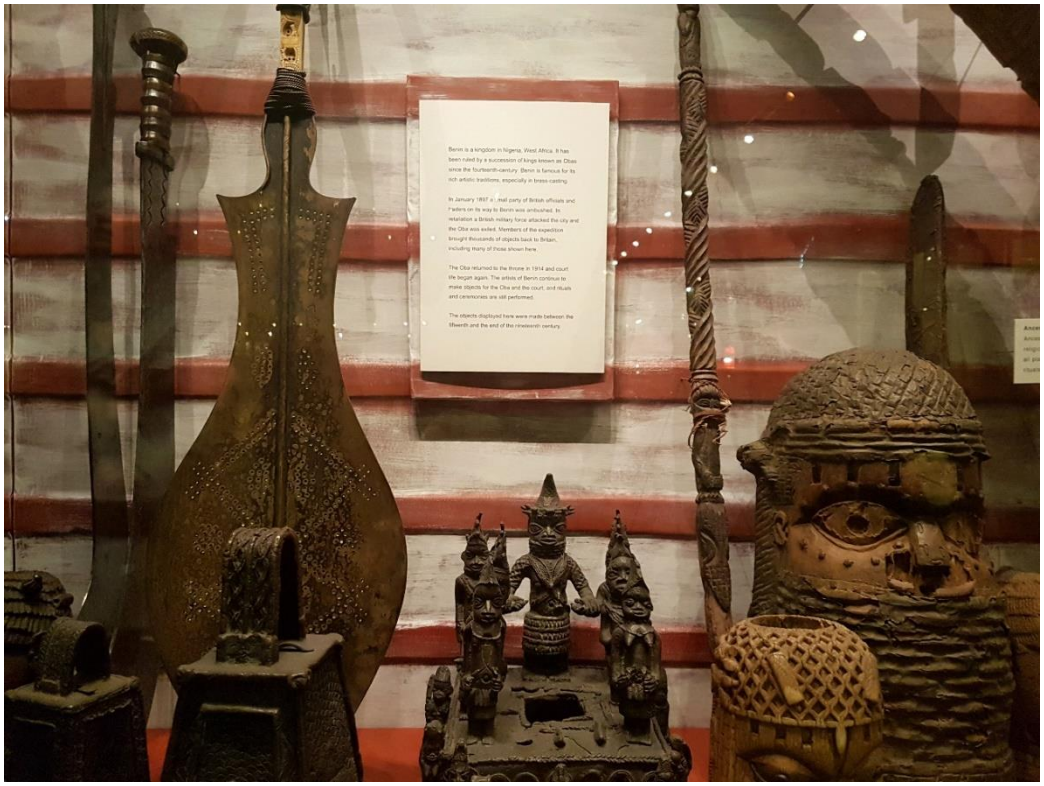


Imagem 3: Legendas explicativas dentro de vitrine sobre a proveniência de alguns objectos expostos oriundos do Benim, 2020 ©autora

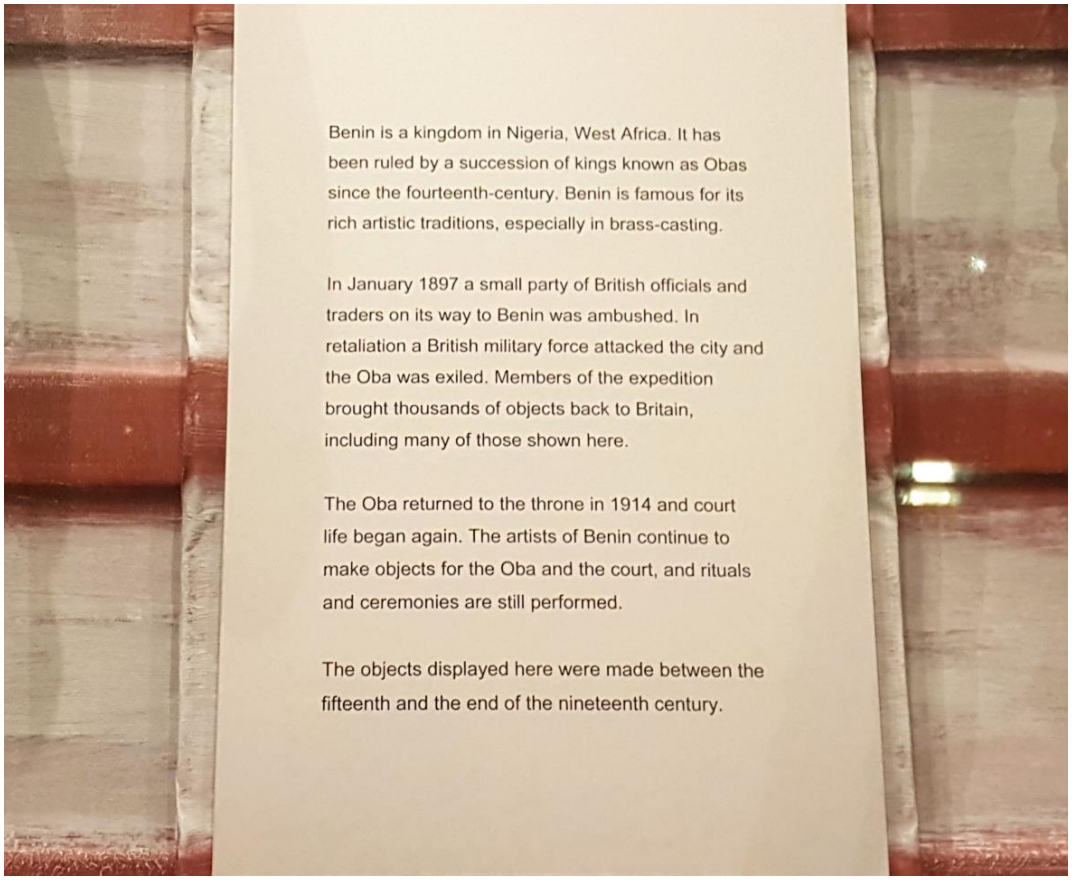


Imagem 4: Legenda no interior da vitrine da imagem anterior sobre a proveniência dos objectos expostos do Benim, 2020 ©autora

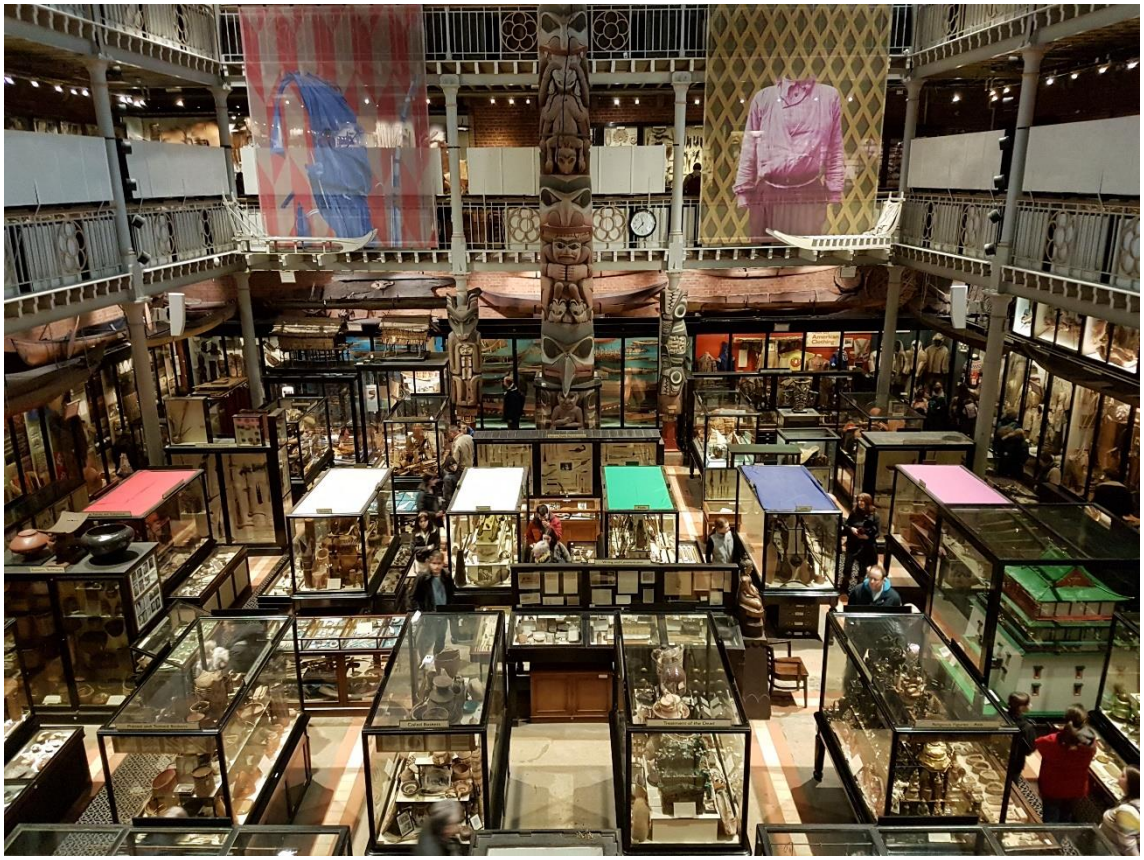


Imagem 5: Perspectiva superior da exposição permanente do Pitt Rivers Museum, 2020 ©autora

Apêndice II:

Fotografias do projeto “Community perspectives” no Horniman Museum and Gardens



Imagem 6: Texto de entrada da exposição “World Gallery”, 2020 ©autora



Imagem 7: Perspectiva superior da exposição “World Galler”, 2020 ©autora

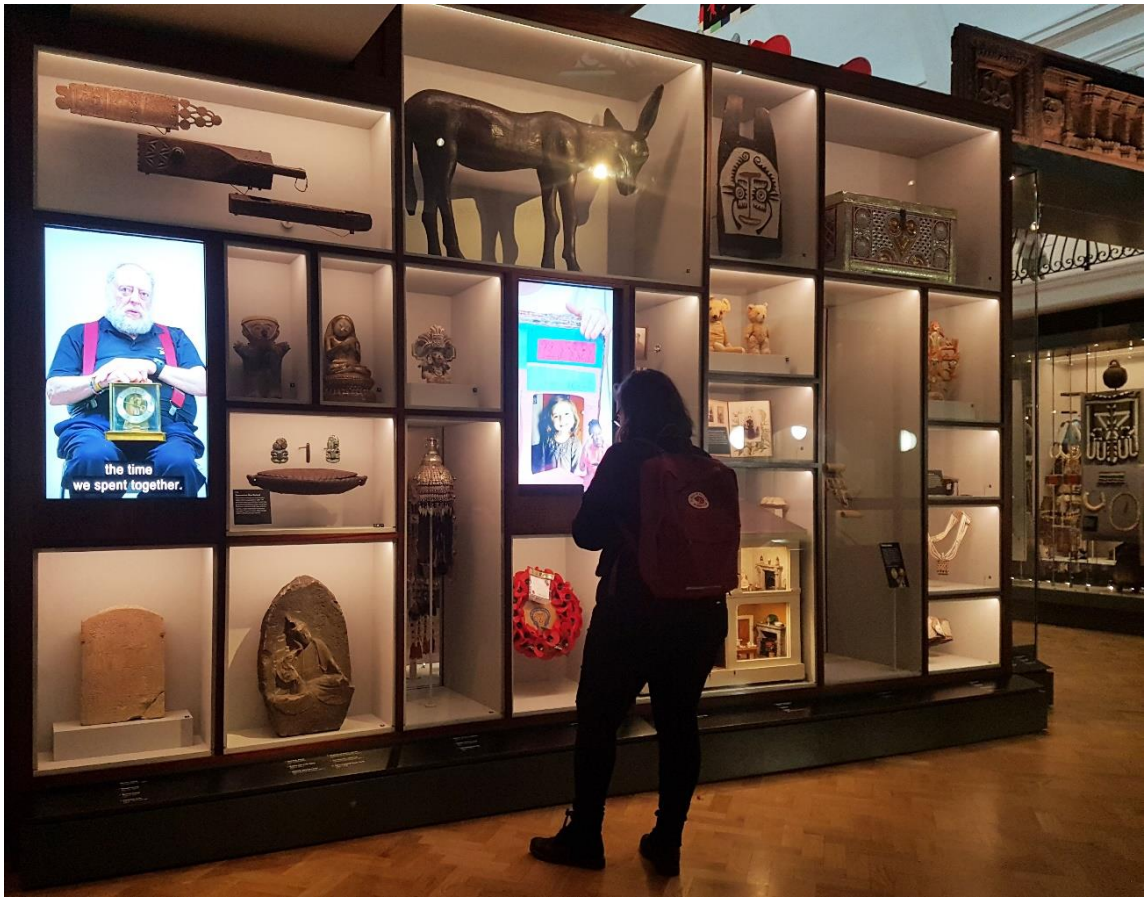


Imagem 8: Núcleo “Memórias e Sentimentos”, 2020 ©autora



Imagem 9: Núcleo “Memórias e Sentimentos”, 2020 ©autora



Imagem 10: Perspectiva dos núcleos “Encontros” e “Perspectivas”, 2020 ©autora



Imagem 11: Perspectiva dos núcleos “Encontros” e “Perspectivas”, 2020 ©autora



Imagem 11: Texto dedicado aos encontros asiáticos, 2020 ©autora



Imagem 12: Perspectiva da sala dedicada aos encontros asiáticos, 2020 ©autora



Imagem 13: Legenda provocativa no interior da vitrine “Como é que as pessoas mostram o seu poder?”, 2020 ©autora



Imagem 14: Legenda explicativa acompanhado de fotografia, 2020 ©autora



Imagem 15: Perspectiva da sala dedicada aos encontros da Oceânia, 2020 ©autora



Imagem 15: Pormenor de texto no interior de vitrine acompanhado de fotografia e infografias, 2020 ©autora



Imagem 16: Texto dedicado aos encontros europeus, 2020 ©autora

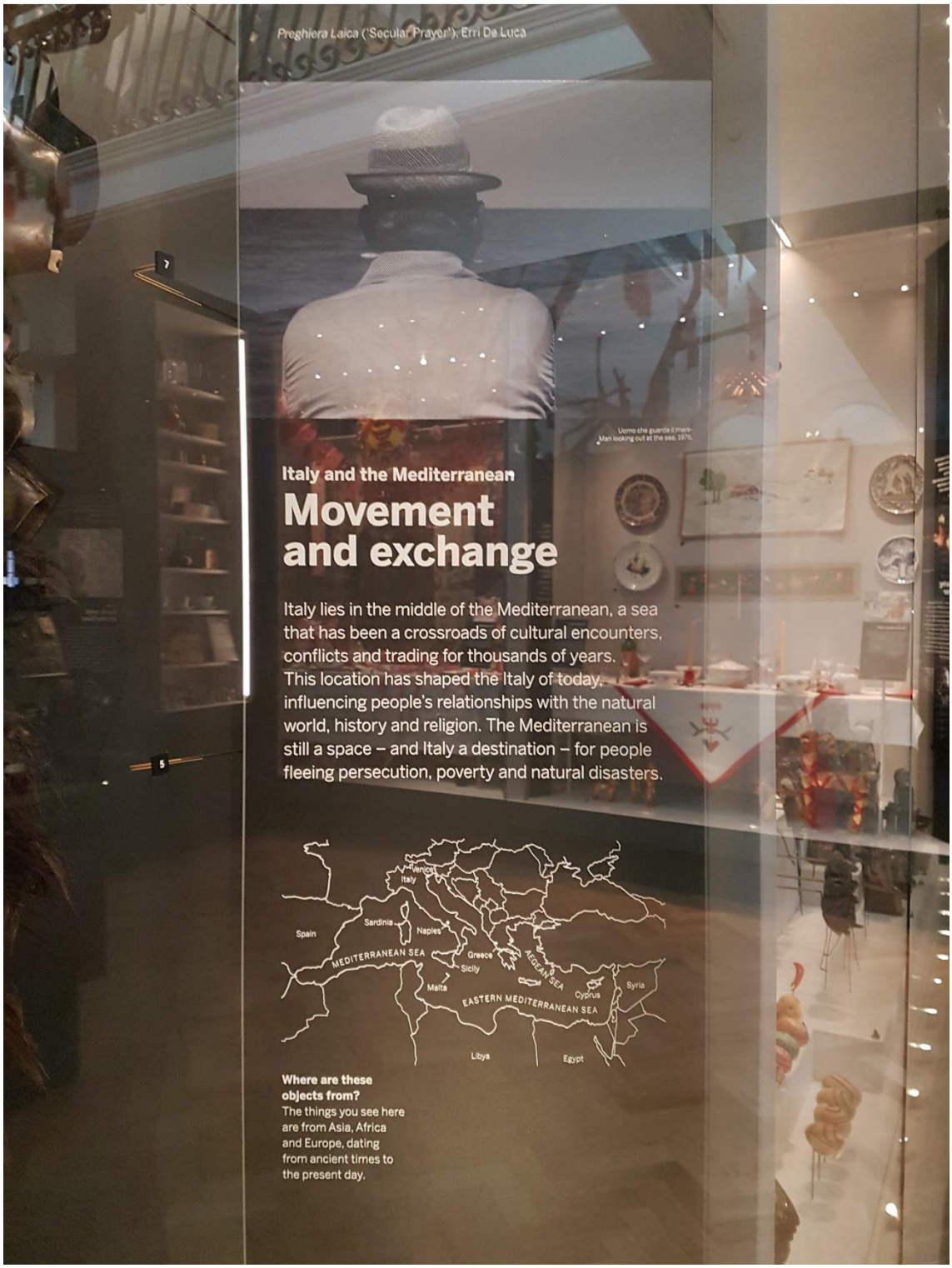


Imagem 17: Pormenor de texto no interior de vitrine acompanhado de fotografia e infografias, 2020 ©autora



Imagem 18: Pormenor de texto no interior de vitrine acompanhado de fotografia e infografias, 2020 ©autora



Imagem 19: Legenda provocativa no interior da vitrine “Como é que expressas a tua cultura?”, 2020 ©autora



Imagem 20: Texto dedicado aos encontros americanos, 2020 ©autora

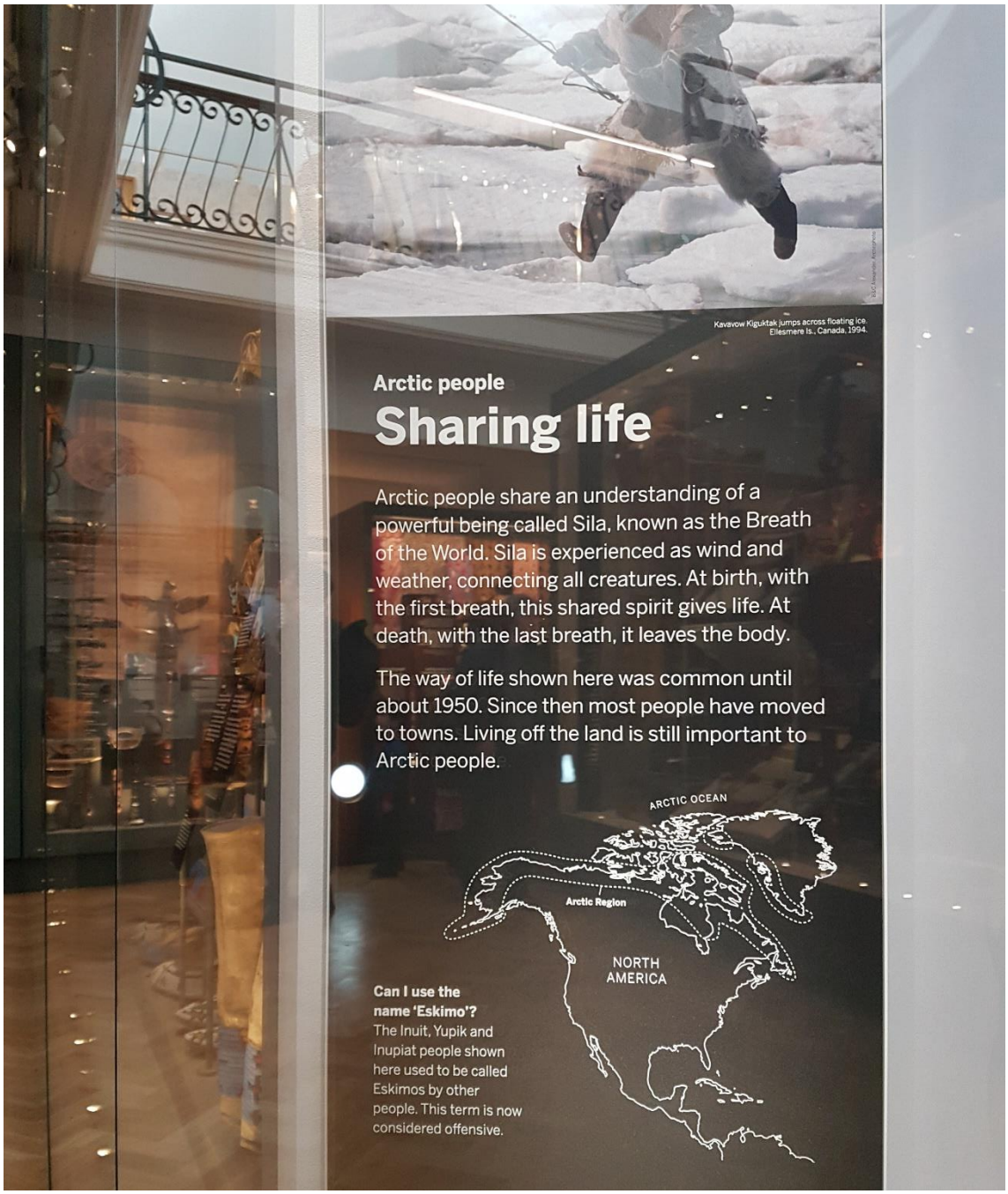


Imagem 21: Pormenor de texto no interior de vitrine acompanhado de fotografia e infografias, 2020 ©autora

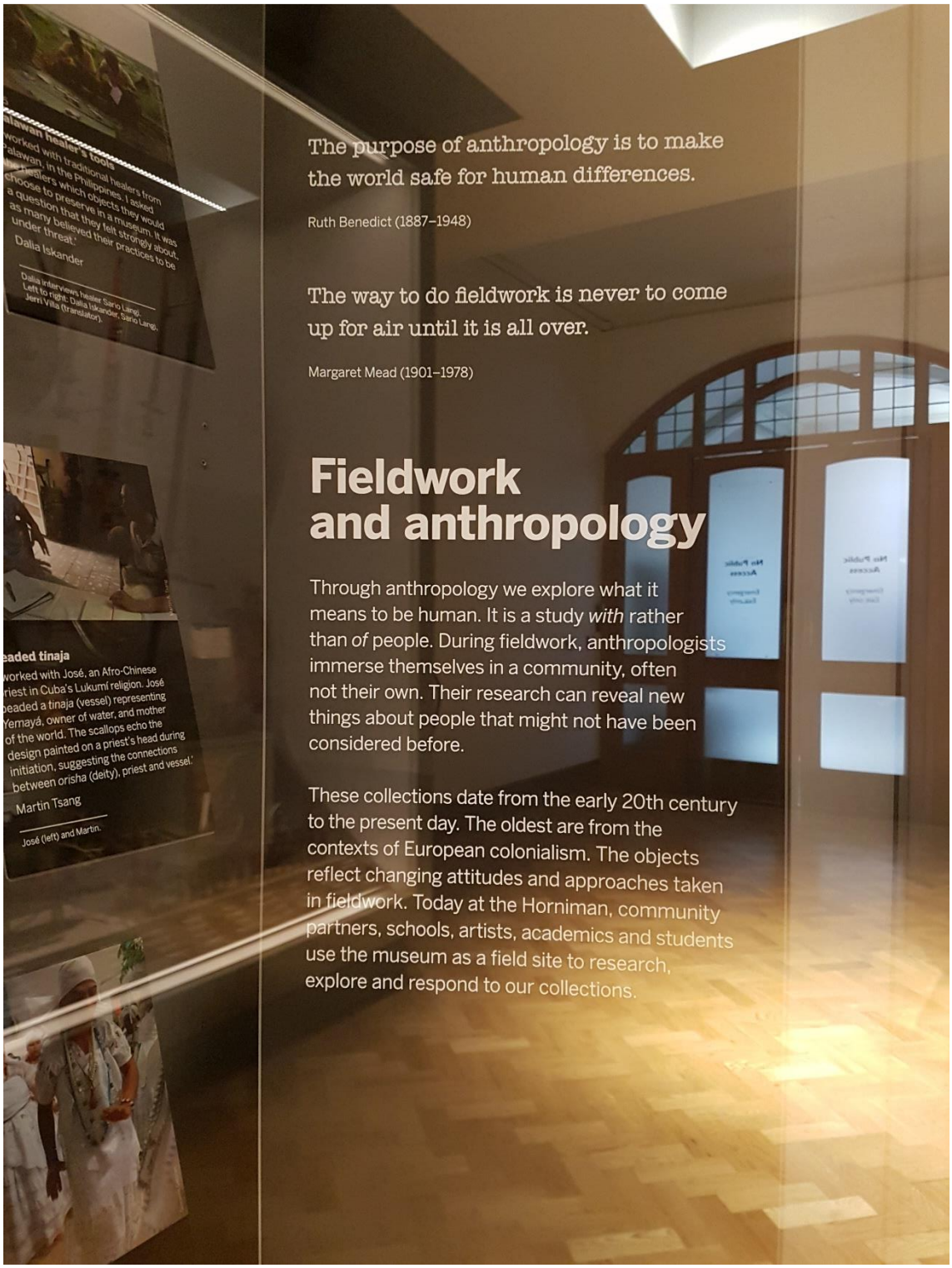


Imagem 22: Pormenor de texto no interior de vitrine no núcleo “Perspectivas” dedicado à antropologia, 2020 ©autora



Imagem 23: Pormenor do interior de vitrine no núcleo dedicado à antropologia, 2020 ©autora



Imagem 24: Pormenor do interior de vitrine no núcleo dedicado à antropologia, 2020 ©autora



Imagem 25: Pormenor do interior de vitrine no núcleo dedicado à antropologia, 2020 ©autora



Imagem 26: Pormenor do interior de vitrine no núcleo dedicado à antropologia, 2020 ©autora



Imagem 27: Pormenor do interior de vitrine no núcleo dedicado à antropologia, 2020 ©autora



Imagem 28: Perspectiva do núcleo dedicado à visão do colecionador Horniman, 2020 ©autora

Apêndice III

“A nice cup of tea?”, uma intervenção artística no Ashmolean Museum



Imagem 29: Perspectiva da instalação “A nice cup of tea?”, 2020 ©autora



Imagem 30: Pormenor do texto expositivo da instalação “A nice cup of tea?”, 2020 ©autora



Imagem 31: Perspectiva do espaço expositivo onde se encontrava a instalação “A nice cup of tea?”, 2020 ©autora



Imagem 32: Perspectiva do espaço expositivo onde se encontrava a instalação “A nice cup of tea?”, 2020 ©autora

Apêndice IV

Fotografias da exposição "Presença Portuguesa na Ásia"

Núcleo Central



Imagem 45: Título da exposição "Presença Portuguesa da Ásia, Testemunhos, memórias, colecionismo, 2020 ©autora



Imagem 46: Perspectiva parcial do núcleo introdutório dedicado a Macau, 2020 ©autora

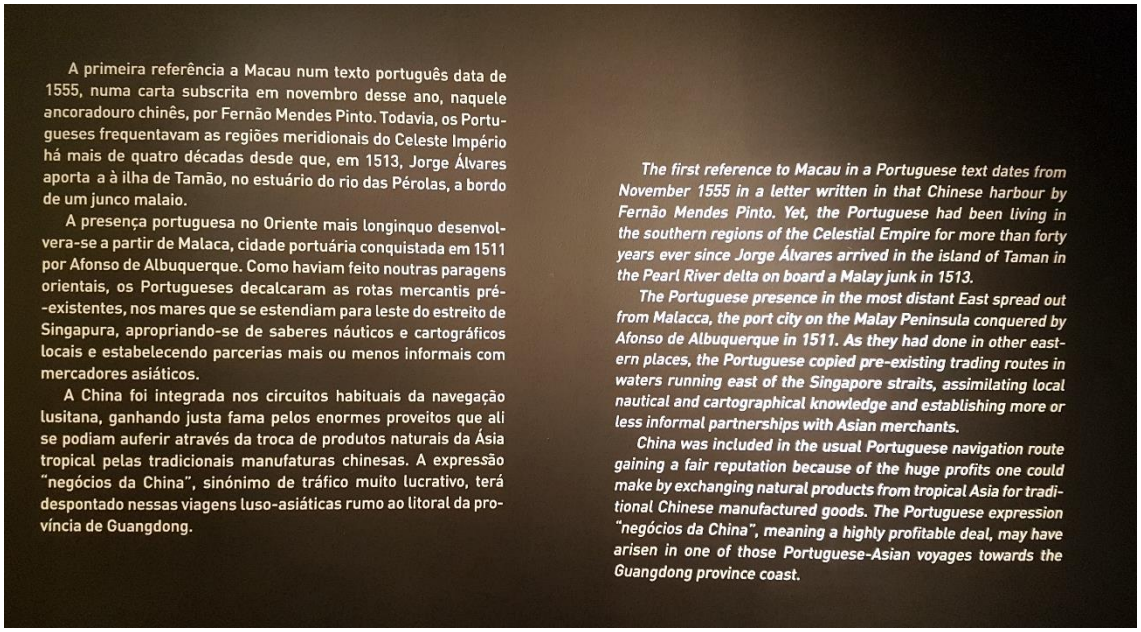


Imagem 47: Texto de entrada do núcleo dedicado a Macau, 2020 ©autora

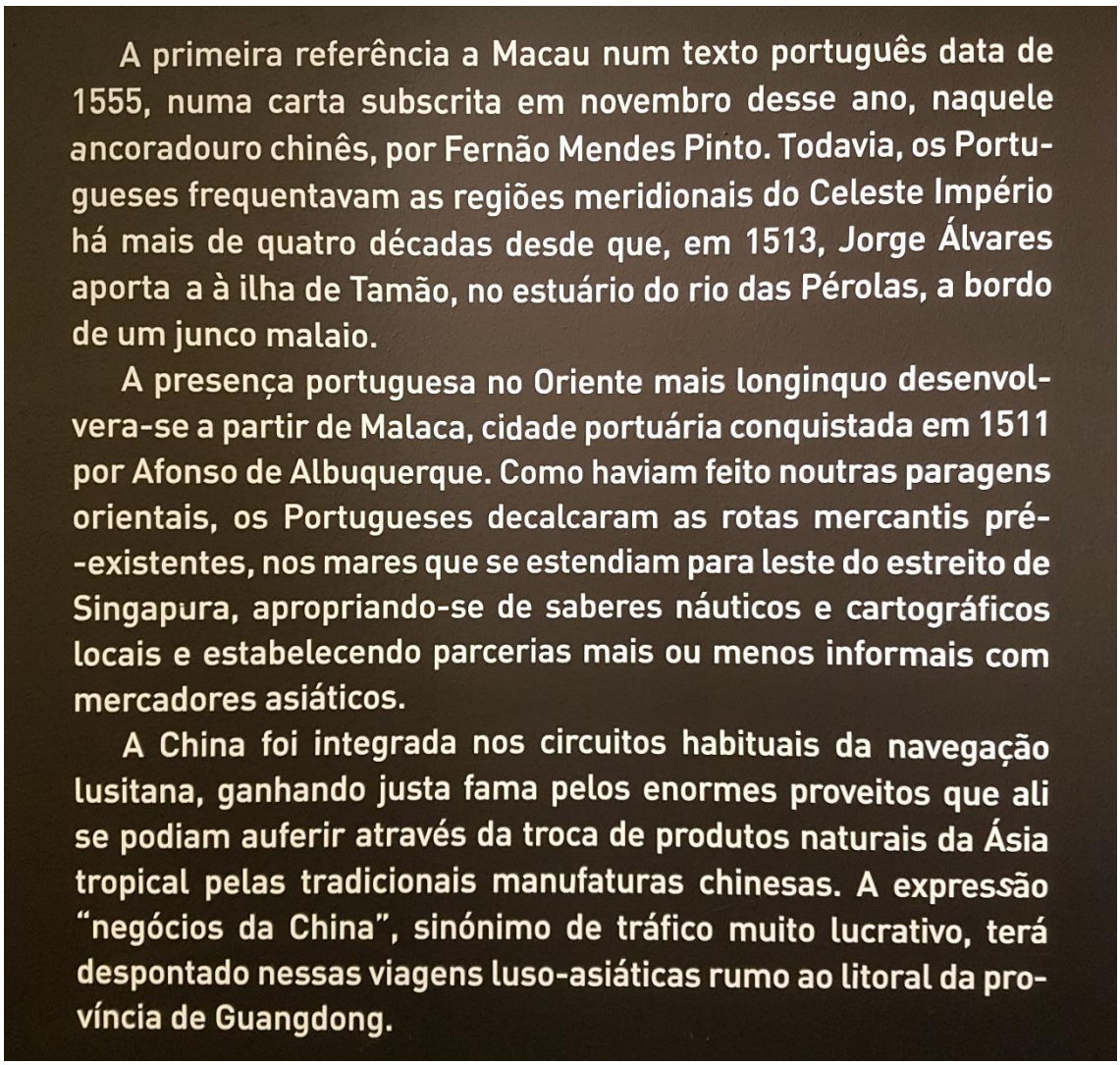


Imagem 48: Texto de entrada do núcleo dedicado a Macau, 2020 ©autora



Imagem 49: Perspectiva parcial do núcleo dedicado a Macau, 2020 ©autora

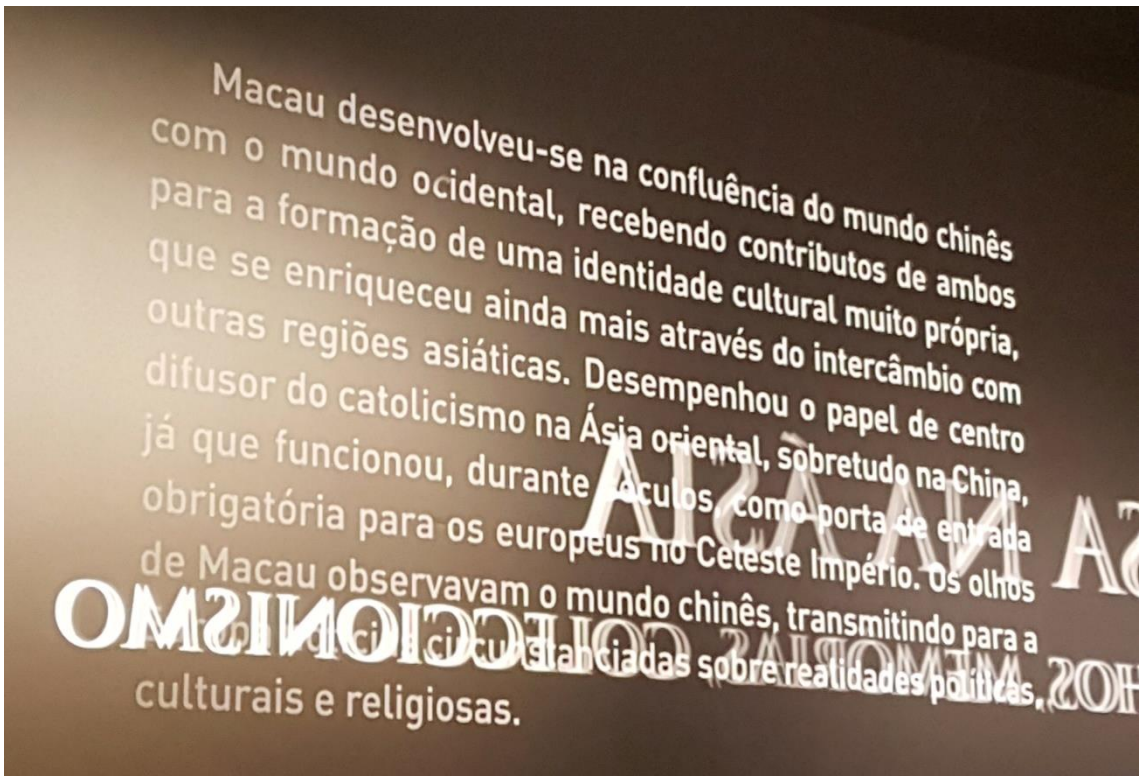


Imagem 50: Texto de parede associado a conjunto de objectos expostos, 2020 ©autora

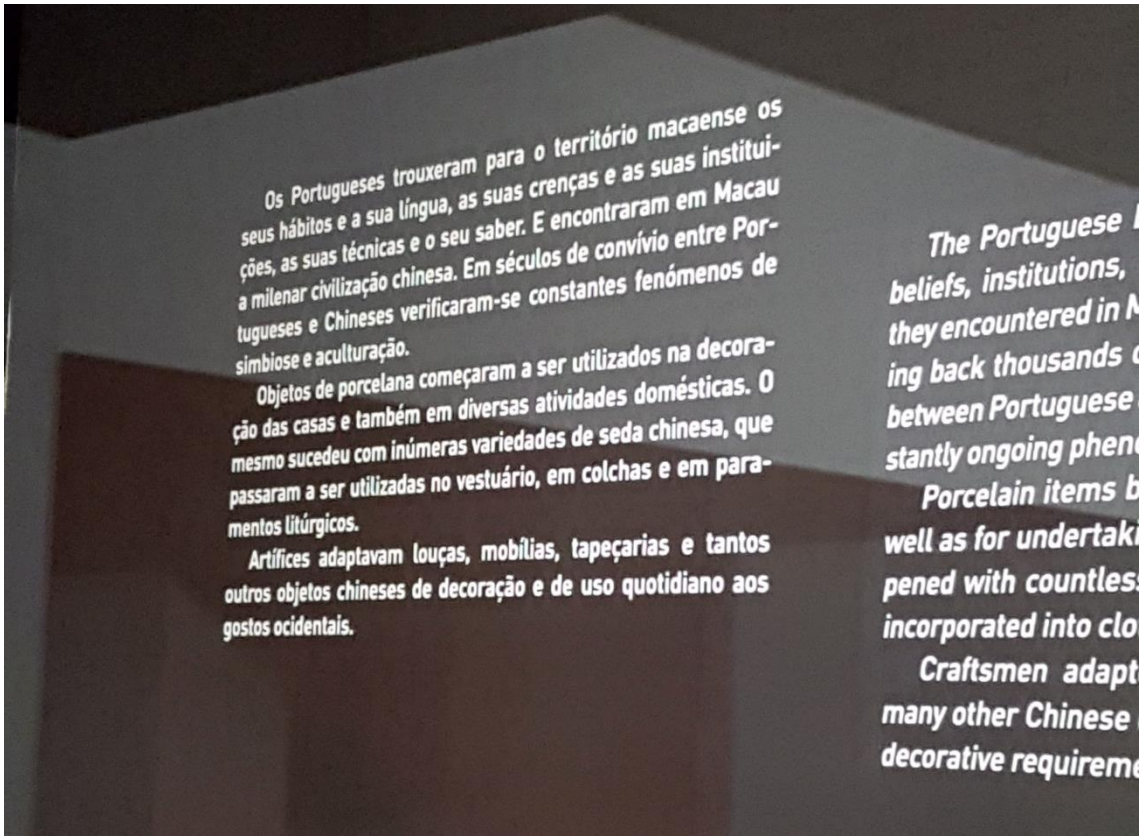


Imagem 51: Texto de parede associado a conjunto de objectos expostos, 2020 ©autora

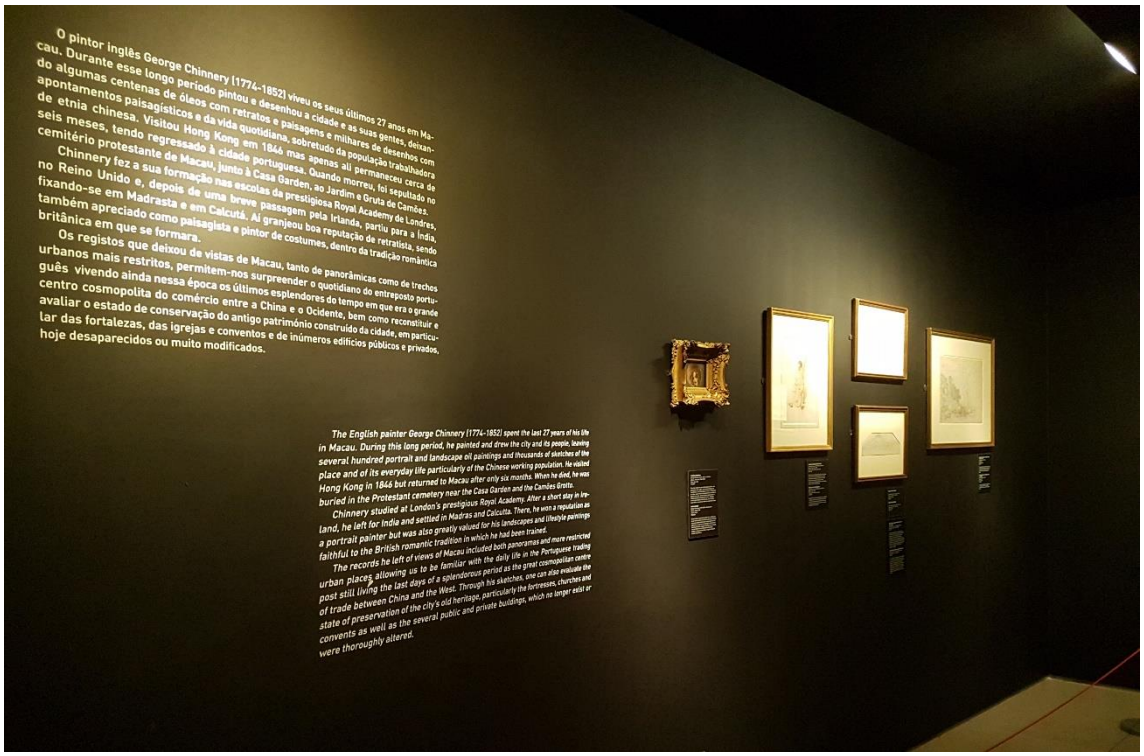


Imagem 52: Perspectiva do núcleo dedicado ao pintor George Chinnery, 2020 ©autora

O pintor inglês George Chinnery (1774-1852) viveu os seus últimos 27 anos em Macau. Durante esse longo período pintou e desenhou a cidade e as suas gentes, deixando algumas centenas de óleos com retratos e paisagens e milhares de desenhos com apontamentos paisagísticos e da vida quotidiana, sobretudo da população trabalhadora de etnia chinesa. Visitou Hong Kong em 1846 mas apenas ali permaneceu cerca de seis meses, tendo regressado à cidade portuguesa. Quando morreu, foi sepultado no cemitério protestante de Macau, junto à Casa Garden, ao Jardim e Gruta de Camões.

Chinnery fez a sua formação nas escolas da prestigiosa Royal Academy de Londres, no Reino Unido e, depois de uma breve passagem pela Irlanda, partiu para a Índia, fixando-se em Madrasta e em Calcutá. Aí granjeou boa reputação de retratista, sendo também apreciado como paisagista e pintor de costumes, dentro da tradição romântica britânica em que se formara.

Os registos que deixou de vistas de Macau, tanto de panorâmicas como de trechos urbanos mais restritos, permitem-nos surpreender o quotidiano do entreposto português vivendo ainda nessa época os últimos esplendores do tempo em que era o grande centro cosmopolita do comércio entre a China e o Ocidente, bem como reconstituir e avaliar o estado de conservação do antigo património construído da cidade, em particular das fortalezas, das igrejas e conventos e de inúmeros edifícios públicos e privados, hoje desaparecidos ou muito modificados.

Imagem 53: Texto de parede dedicado ao pintor George Chinnery, 2020 ©autora



Imagem 54: Perspectiva parcial do núcleo dedicado a Macau, 2020 ©autora

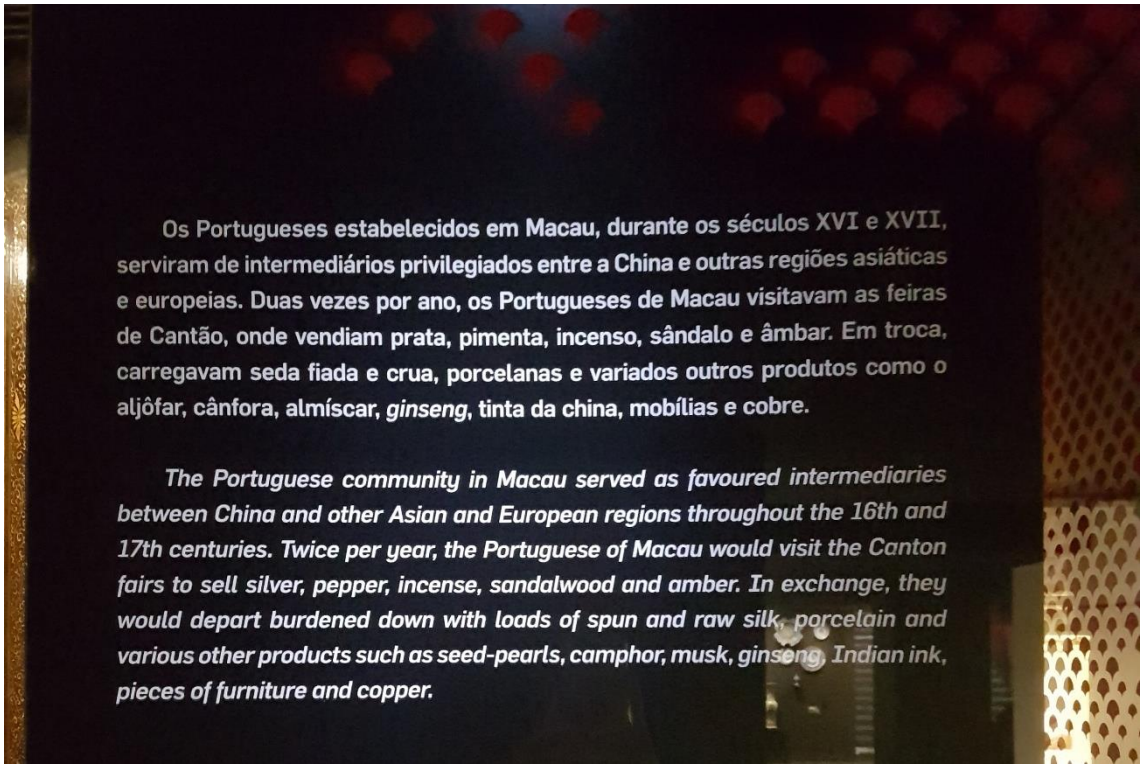


Imagem 55: Texto de parede associado a conjunto de objectos expostos, 2020 ©autora



Imagem 56: Perspectiva parcial do núcleo dedicado a Macau, 2020 ©autora

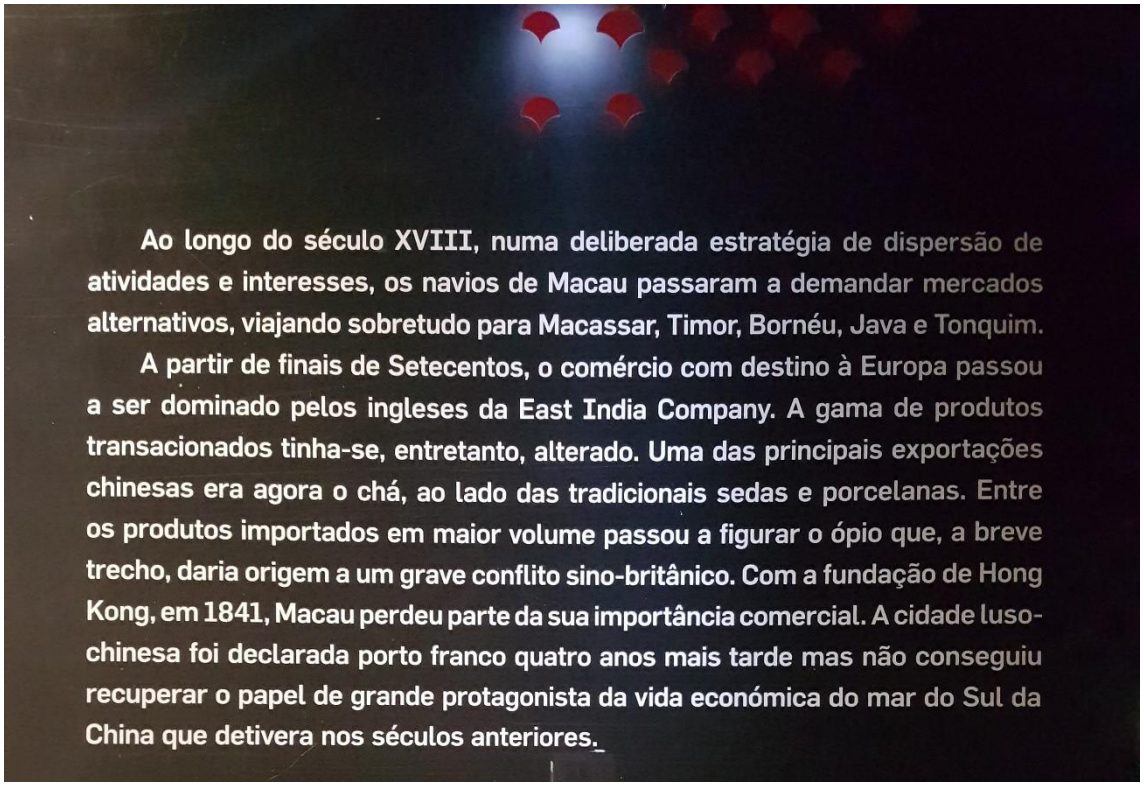


Imagem 57: Texto de parede associado a conjunto de objectos expostos, 2020 ©autora



Imagem 58: Perspectiva parcial do núcleo dedicado a Macau, 2020 ©autora

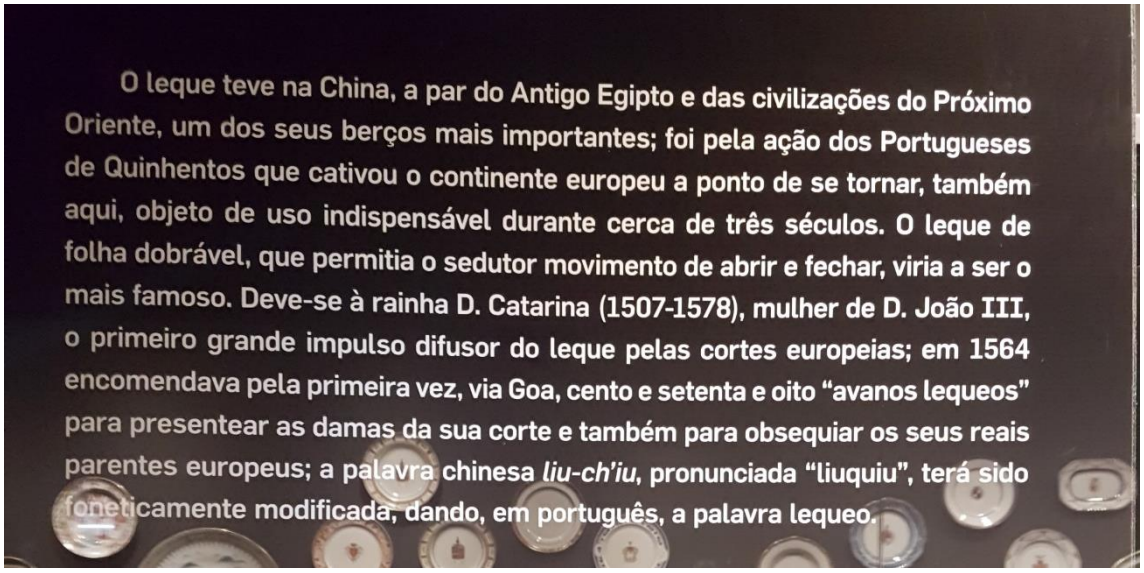


Imagem 59: Texto de parede associado a conjunto de objectos expostos, 2020 ©autora



Imagem 60: Perspectiva parcial do núcleo dedicado a Macau, 2020 ©autora



Imagem 61: Perspectiva parcial do núcleo dedicado a Macau associado às "porcelanas de encomenda", 2020 ©autora

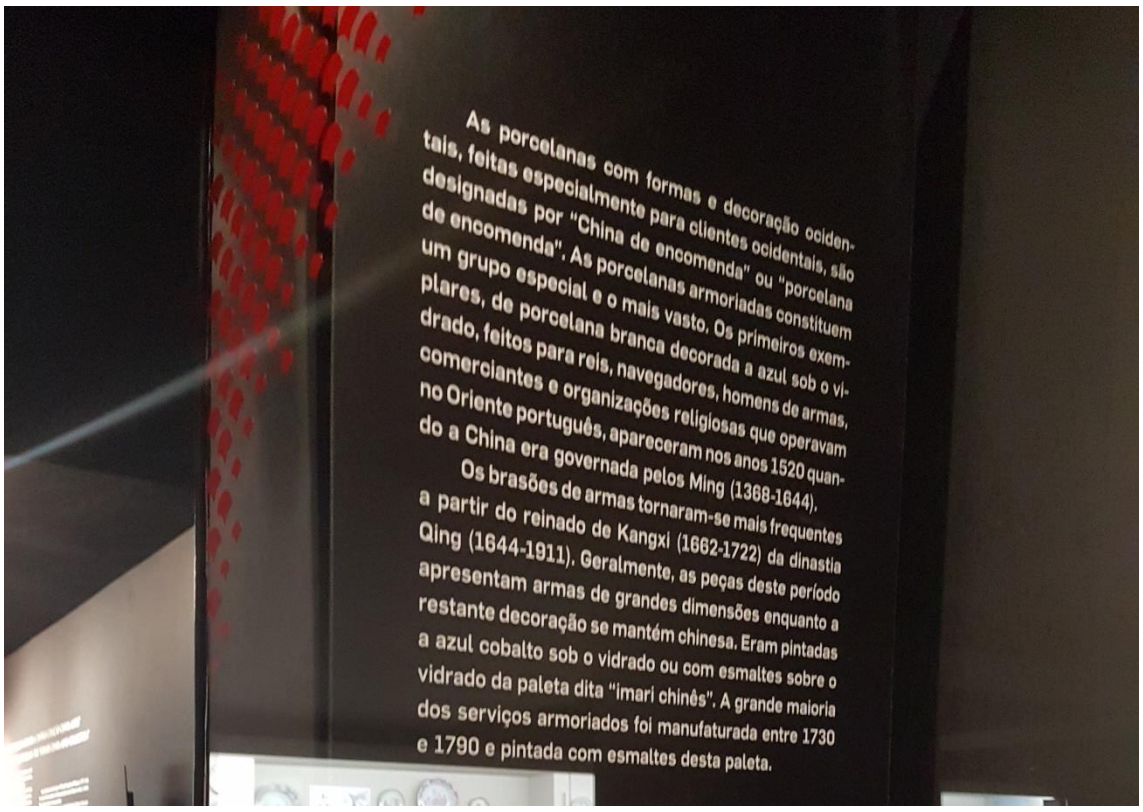
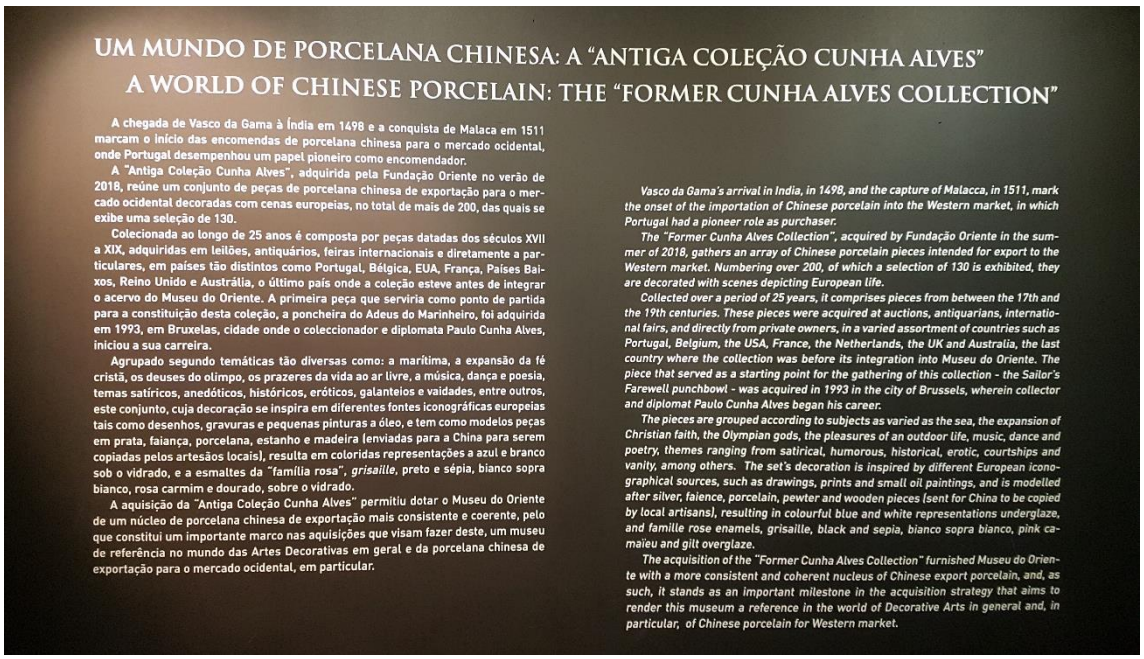


Imagem 62: Texto de parede associado às "porcelanas de encomenda", 2020 ©autora



Imagem 63: Perspectiva do núcleo dedicado a Macau associado à colecção Cunha Alves, 2020 ©autora



UM MUNDO DE PORCELANA CHINESA: A "ANTIGA COLEÇÃO CUNHA ALVES"
A WORLD OF CHINESE PORCELAIN: THE "FORMER CUNHA ALVES COLLECTION"

A chegada de Vasco da Gama à Índia em 1498 e a conquista de Malaca em 1511 marcam o início das encomendas de porcelana chinesa para o mercado ocidental, onde Portugal desempenhou um papel pioneiro como encomendador.

A "Antiga Coleção Cunha Alves", adquirida pela Fundação Oriente no verão de 2018, reúne um conjunto de peças de porcelana chinesa de exportação para o mercado ocidental decoradas com cenas europeias, no total de mais de 200, das quais se exibe uma seleção de 130.

Colecionada ao longo de 25 anos é composta por peças datadas dos séculos XVII a XIX, adquiridas em leilões, antiquários, feiras internacionais e diretamente a particulares, em países tão distintos como Portugal, Bélgica, EUA, França, Países Baixos, Reino Unido e Austrália, o último país onde a coleção esteve antes de integrar o acervo do Museu do Oriente. A primeira peça que serviria como ponto de partida para a constituição desta coleção, a poncheira do Adeus do Marinheiro, foi adquirida em 1993, em Bruxelas, cidade onde o coleccionador e diplomata Paulo Cunha Alves, iniciou a sua carreira.

Agrupado segundo temáticas tão diversas como: a marítima, a expansão da fé cristã, os deuses do olimpo, os prazeres da vida ao ar livre, a música, dança e poesia, temas satíricos, anedóticos, históricos, eróticos, galanteios e vaidades, entre outros, este conjunto, cuja decoração se inspira em diferentes fontes iconográficas europeias tais como desenhos, gravuras e pequenas pinturas a óleo, e tem como modelos peças em prata, faiança, porcelana, estanho e madeira (enviadas para a China para serem copiadas pelos artesãos locais), resulta em coloridas representações a azul e branco sob o vidrado, e a esmaltes da "família rosa", *grisaille*, preto e sépia, bianco sopra bianco, rosa carmim e dourado, sobre o vidrado.

A aquisição da "Antiga Coleção Cunha Alves" permitiu dotar o Museu do Oriente de um núcleo de porcelana chinesa de exportação mais consistente e coerente, pelo que constitui um importante marco nas aquisições que visam fazer deste, um museu de referência no mundo das Artes Decorativas em geral e da porcelana chinesa de exportação para o mercado ocidental, em particular.

Vasco da Gama's arrival in India, in 1498, and the capture of Malacca, in 1511, mark the onset of the importation of Chinese porcelain into the Western market, in which Portugal had a pioneer role as purchaser.

The "Former Cunha Alves Collection", acquired by Fundação Oriente in the summer of 2018, gathers an array of Chinese porcelain pieces intended for export to the Western market. Numbering over 200, of which a selection of 130 is exhibited, they are decorated with scenes depicting European life.

Collected over a period of 25 years, it comprises pieces from between the 17th and the 19th centuries. These pieces were acquired at auctions, antiquarians, international fairs, and directly from private owners, in a varied assortment of countries such as Portugal, Belgium, the USA, France, the Netherlands, the UK and Australia, the last country where the collection was before its integration into Museu do Oriente. The piece that served as a starting point for the gathering of this collection - the Sailor's Farewell punchbowl - was acquired in 1993 in the city of Brussels, wherein collector and diplomat Paulo Cunha Alves began his career.

The pieces are grouped according to subjects as varied as the sea, the expansion of Christian faith, the Olympian gods, the pleasures of an outdoor life, music, dance and poetry, themes ranging from satirical, humorous, historical, erotic, courtships and vanity, among others. The set's decoration is inspired by different European iconographical sources, such as drawings, prints and small oil paintings, and is modelled after silver, faience, porcelain, pewter and wooden pieces (sent for China to be copied by local artisans), resulting in colourful blue and white representations underglaze, and famille rose enamels, grisaille, black and sepia, bianco sopra bianco, pink camaieu and gilt overglaze.

The acquisition of the "Former Cunha Alves Collection" furnished Museu do Oriente with a more consistent and coherent nucleus of Chinese export porcelain, and, as such, it stands as an important milestone in the acquisition strategy that aims to render this museum a reference in the world of Decorative Arts in general and, in particular, of Chinese porcelain for Western market.

Imagem 64: Texto de parede associado à colecção Cunha Alves, 2020 ©autora



Imagem 65: Texto de parede associado à colecção Cunha Alves, 2020 ©autora

Núcleo Nascente

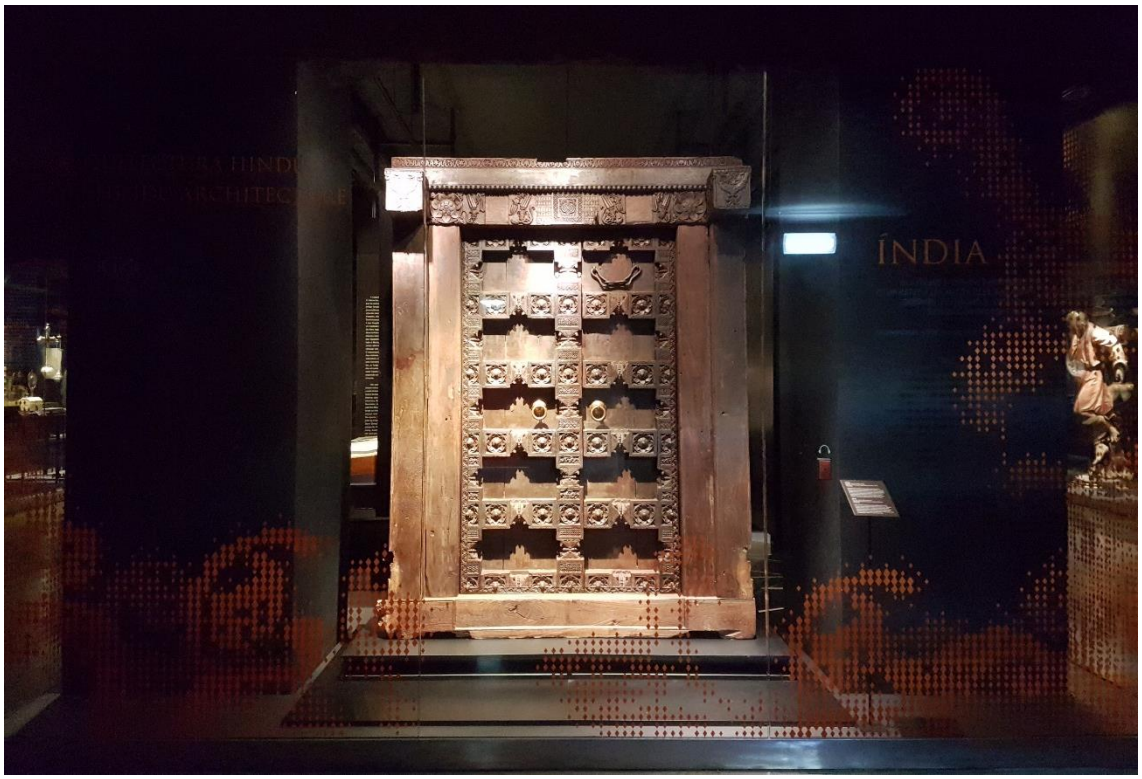


Imagem 66: Objecto de entrada no núcleo dedicado à *Presença Portuguesa na Ásia, 2020 ©autora*

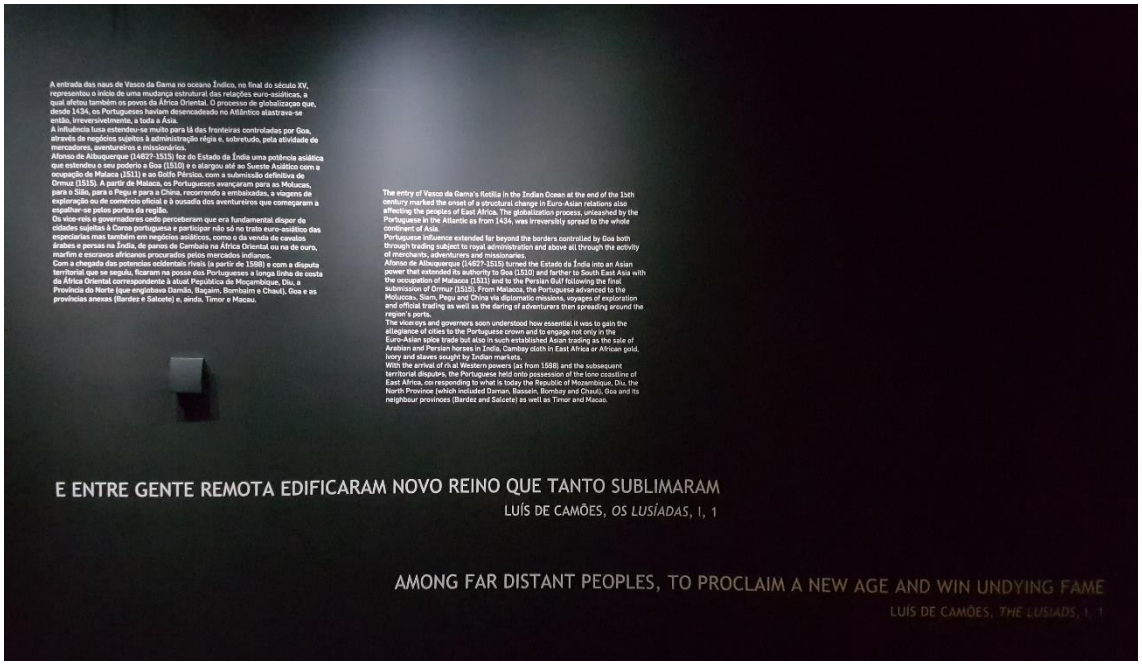


Imagem 67: Texto de parede introdutório do núcleo dedicado à *Presença Portuguesa na Á*sia, 2020 ©autora

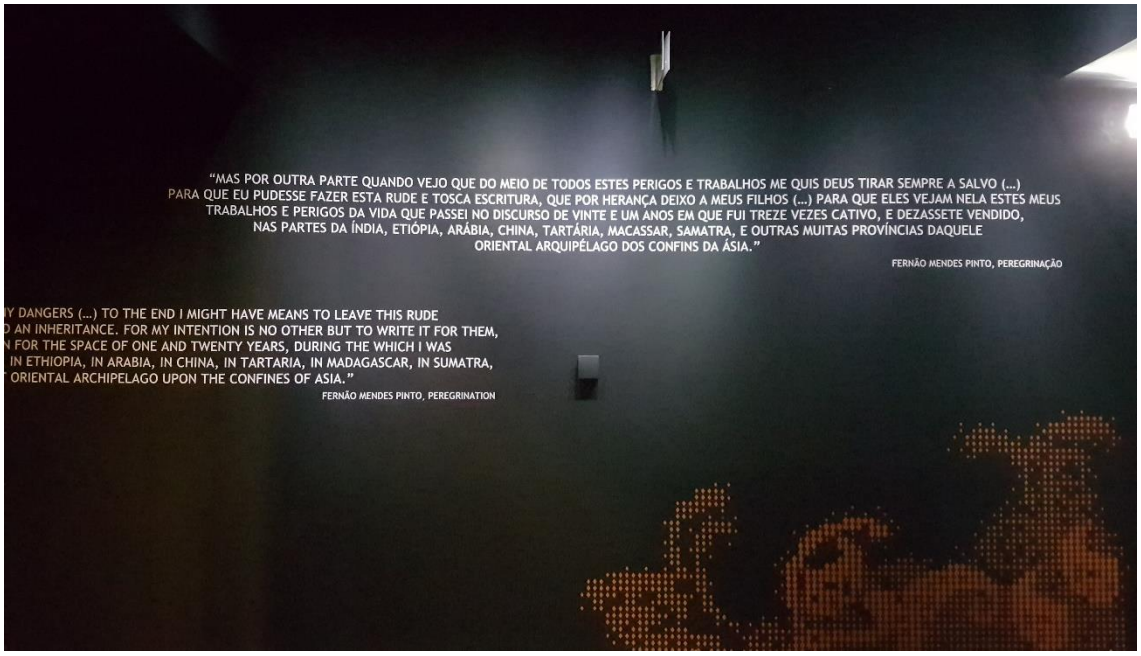


Imagem 68: Citações introdutórios ao núcleo dedicado à *Presença Portuguesa na Ásia,* 2020 ©autora

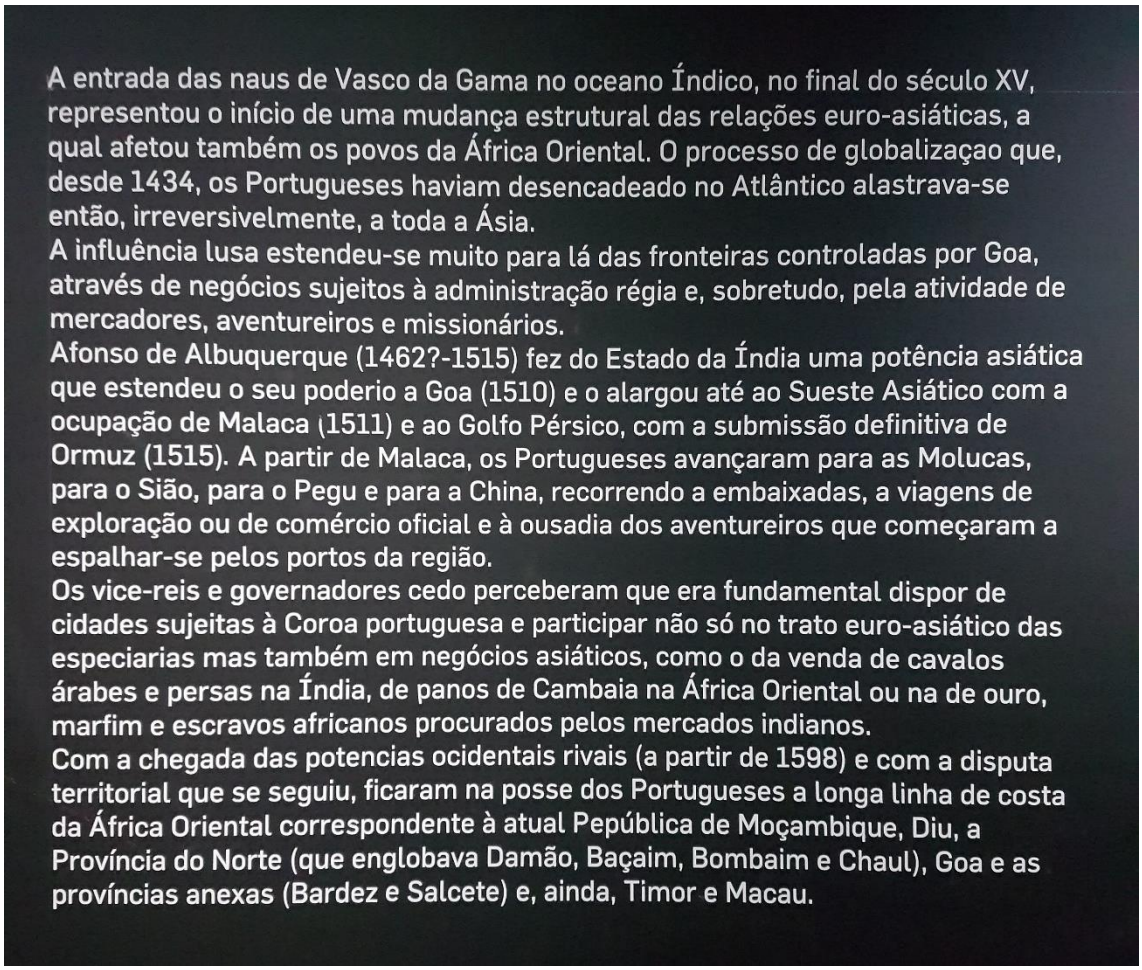


Imagem 69: Texto de parede introdutório do núcleo dedicado à *Presença Portuguesa na Ásia,* 2020 ©autora

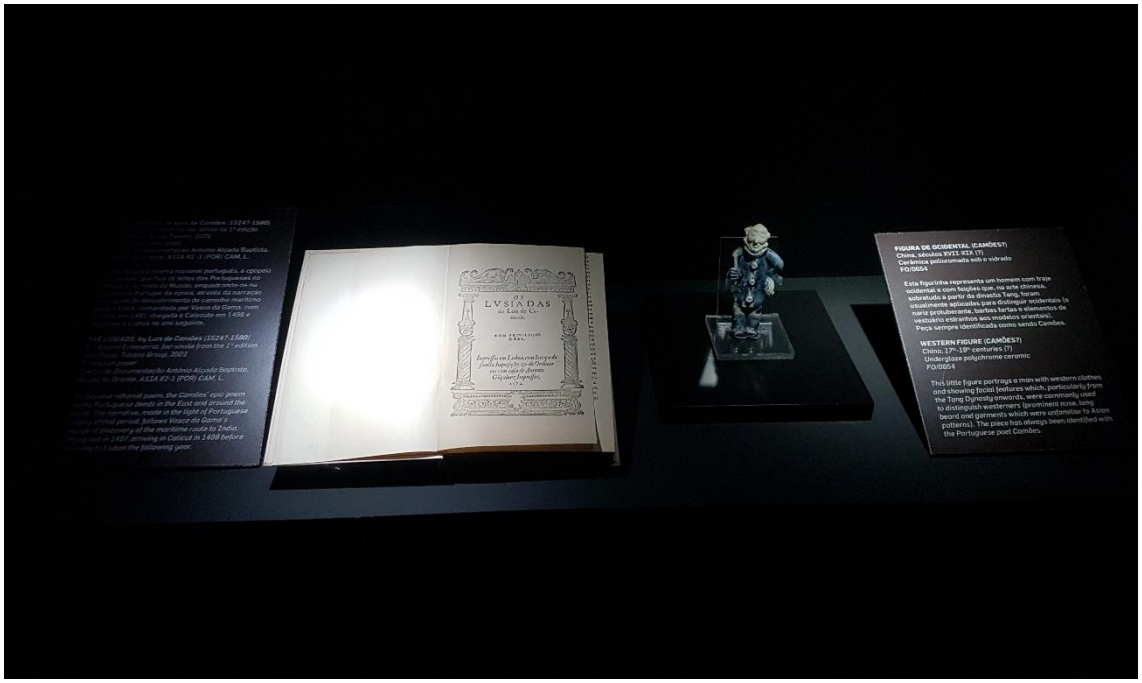


Imagem 70: Exemplar d'*Os Lusíadas* exposto no núcleo dedicado à Presença Portuguesa na Ásia, 2020 ©autora

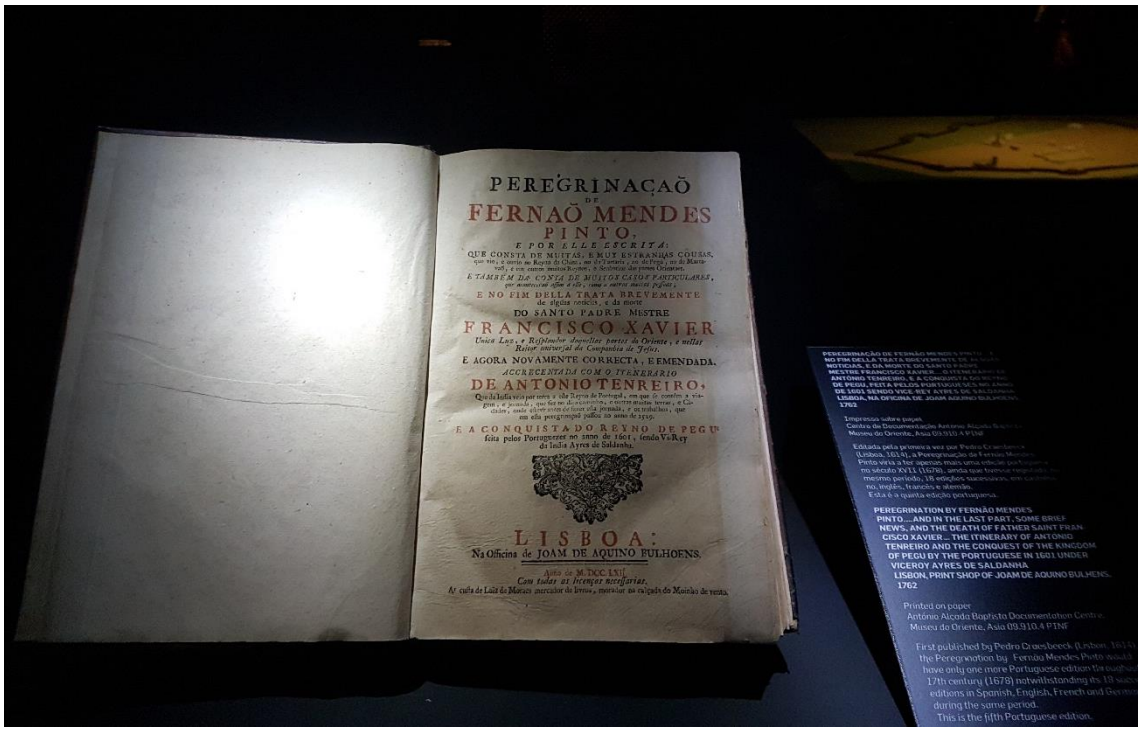


Imagem 71: Exemplar da *Peregrinaçã*o exposto no núcleo dedicado à Presença Portuguesa na Ásia, 2020 ©autora

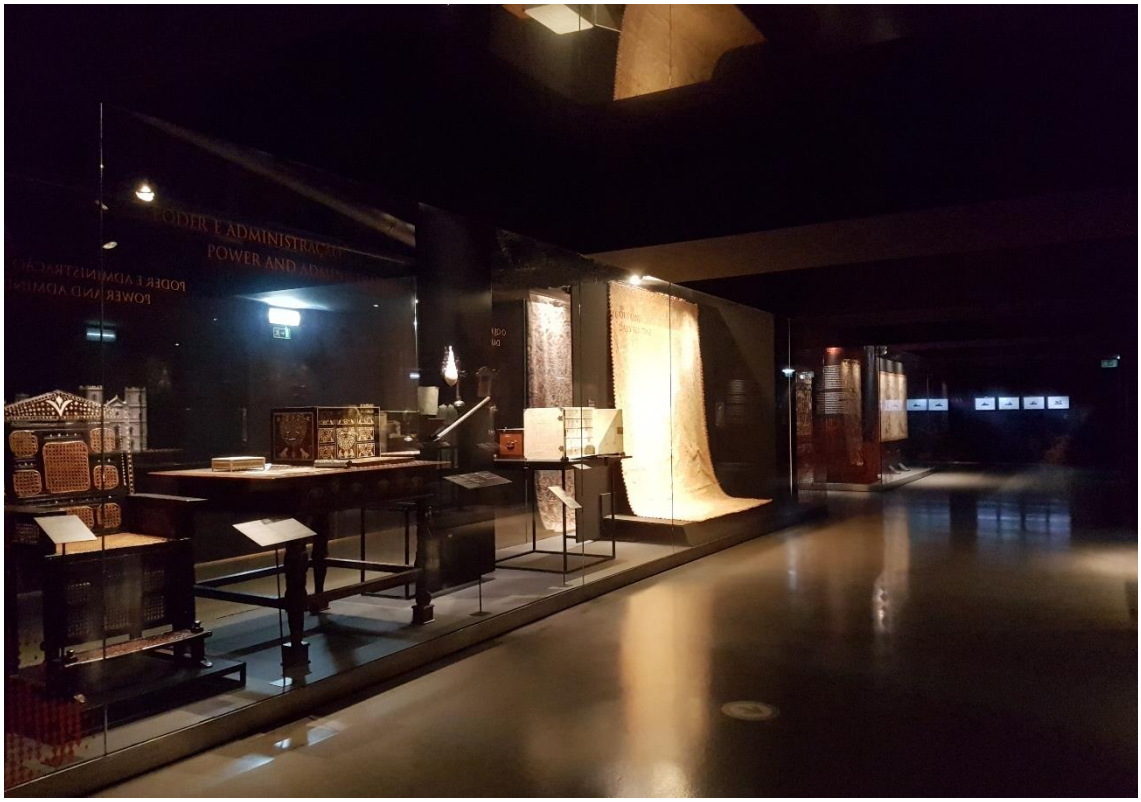


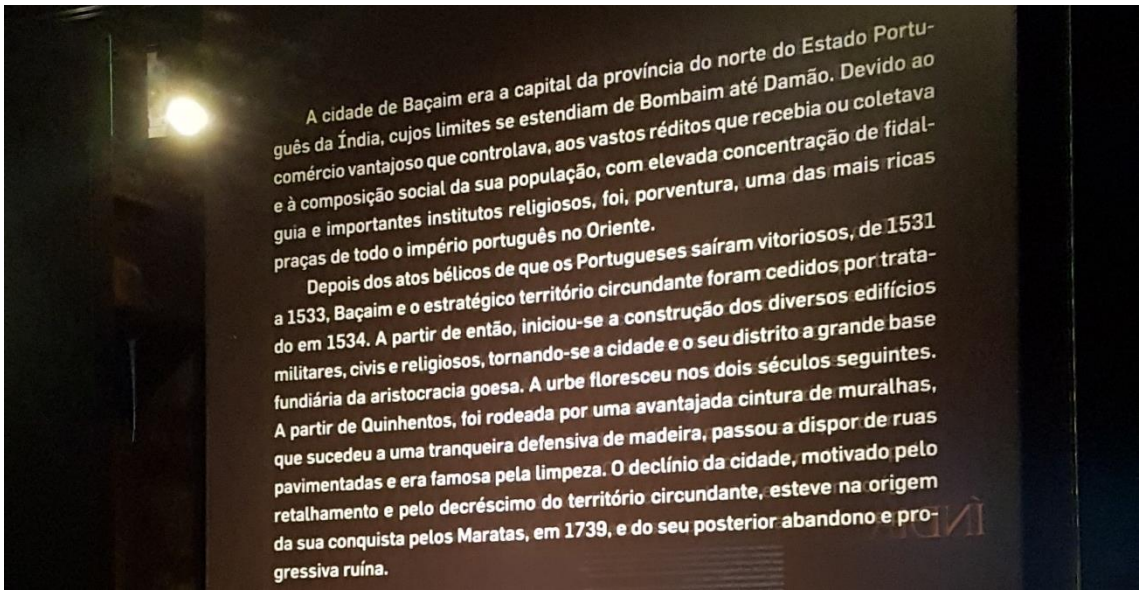
Imagem 72: Perspectiva do núcleo dedicado ao “Poder e Administração” associado à *Presença Portuguesa na Ásia*, 2020 ©autora



Imagem 73: Outra perspectiva do núcleo dedicado ao “Poder e Administração” associado à *Presença Portuguesa na Ásia*



Imagem 74: Perspectiva do núcleo dedicado à "Maquete da Cidade de Baçaim" associado à *Presença Portuguesa na Ásia*, 2020 ©autora


A cidade de Baçaim era a capital da província do norte do Estado Português da Índia, cujos limites se estendiam de Bombaim até Damão. Devido ao comércio vantajoso que controlava, aos vastos réditos que recebia ou coletava e à composição social da sua população, com elevada concentração de fidalguia e importantes institutos religiosos, foi, porventura, uma das mais ricas praças de todo o império português no Oriente.

Depois dos atos bélicos de que os Portugueses saíram vitoriosos, de 1531 a 1533, Baçaim e o estratégico território circundante foram cedidos por tratado em 1534. A partir de então, iniciou-se a construção dos diversos edifícios militares, civis e religiosos, tornando-se a cidade e o seu distrito a grande base fundiária da aristocracia goesa. A urbe floresceu nos dois séculos seguintes. A partir de Quinhentos, foi rodeada por uma avantajada cintura de muralhas, que sucedeu a uma tranqueira defensiva de madeira, passou a dispor de ruas pavimentadas e era famosa pela limpeza. O declínio da cidade, motivado pelo retalhamento e pelo decréscimo do território circundante, esteve na origem da sua conquista pelos Maratas, em 1739, e do seu posterior abandono e progressiva ruína.

Imagem 75: Texto de parede dedicado à "Maquete da Cidade de Baçaim" associado à *Presença Portuguesa na Ásia*, 2020 ©autora



Imagem 76: Texto de parede dedicado à "Maqueta da Cidade de Baçaim" associado à *Presença Portuguesa na Ásia*, 2020 ©autora



Imagem 77: Perspectiva do núcleo dedicado à "Igreja de Santana de Talaulim" associado à *Presença Portuguesa na Ásia*, 2020 ©autora

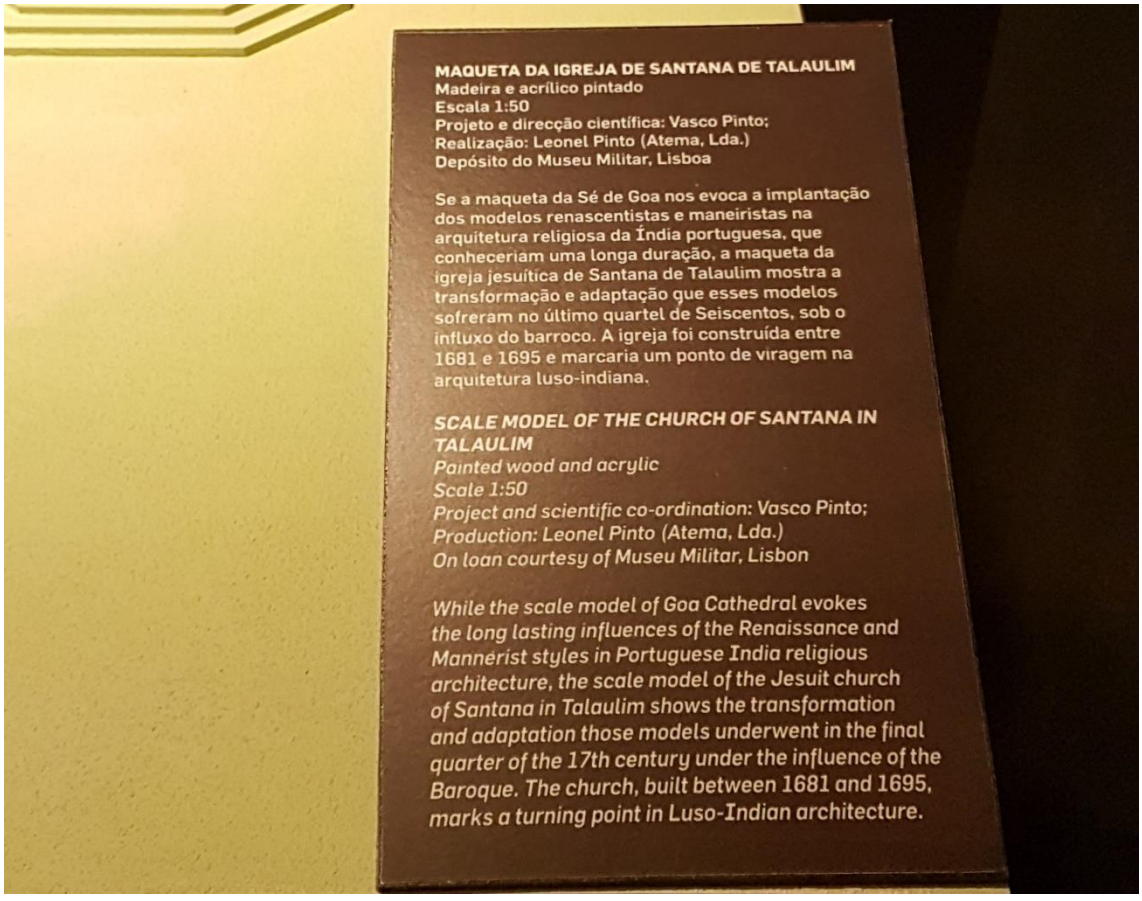


Imagem 78: Legenda dedicada à "Igreja de Santana de Talaulim", 2020 ©autora



Imagem 79: Perspectiva do núcleo dedicado à "Sé de Goa" associado à *Presença Portuguesa na Ásia*, 2020 ©autora



Imagem 80: Perspectiva do núcleo dedicado à "Arte Indo-Portuguesa" associado à *Presença Portuguesa na Ásia*, 2020 ©autora

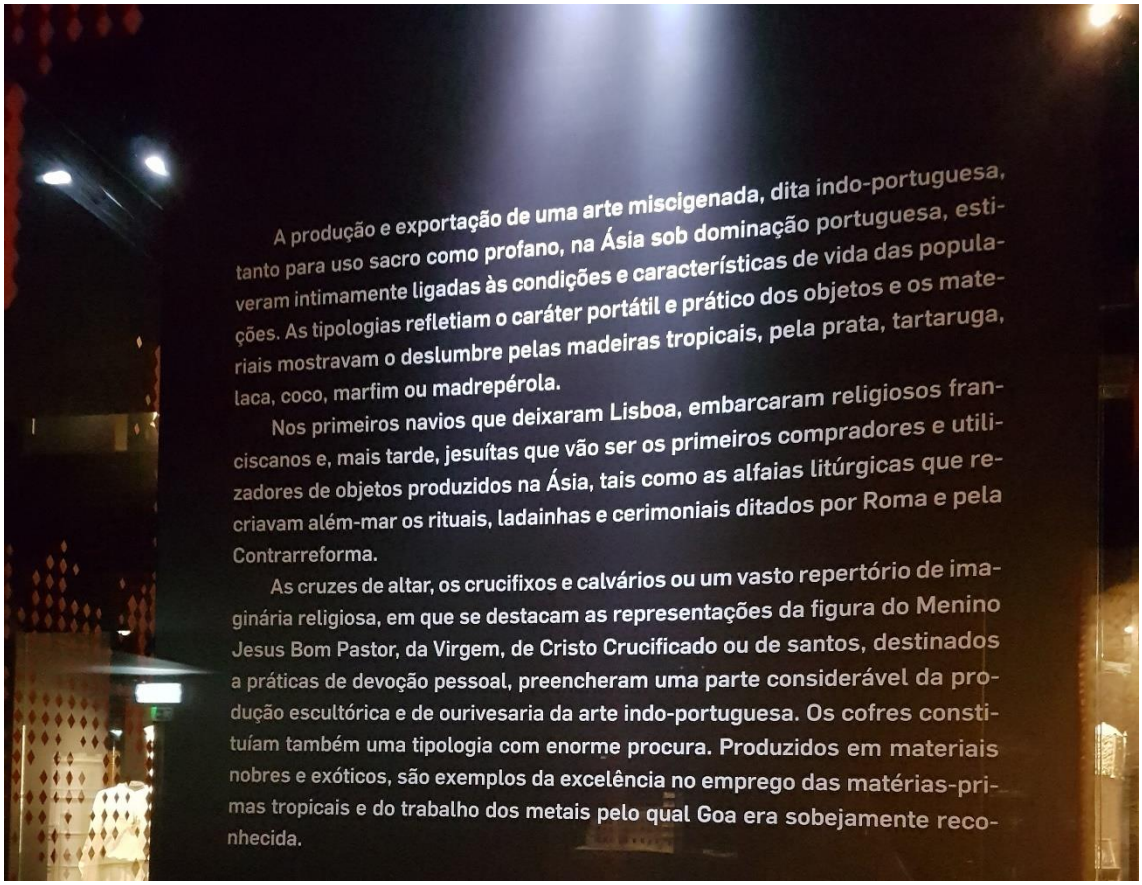


Imagem 81: Texto de parede dedicado à "Arte Indo-Portuguesa" , 2020 ©autora

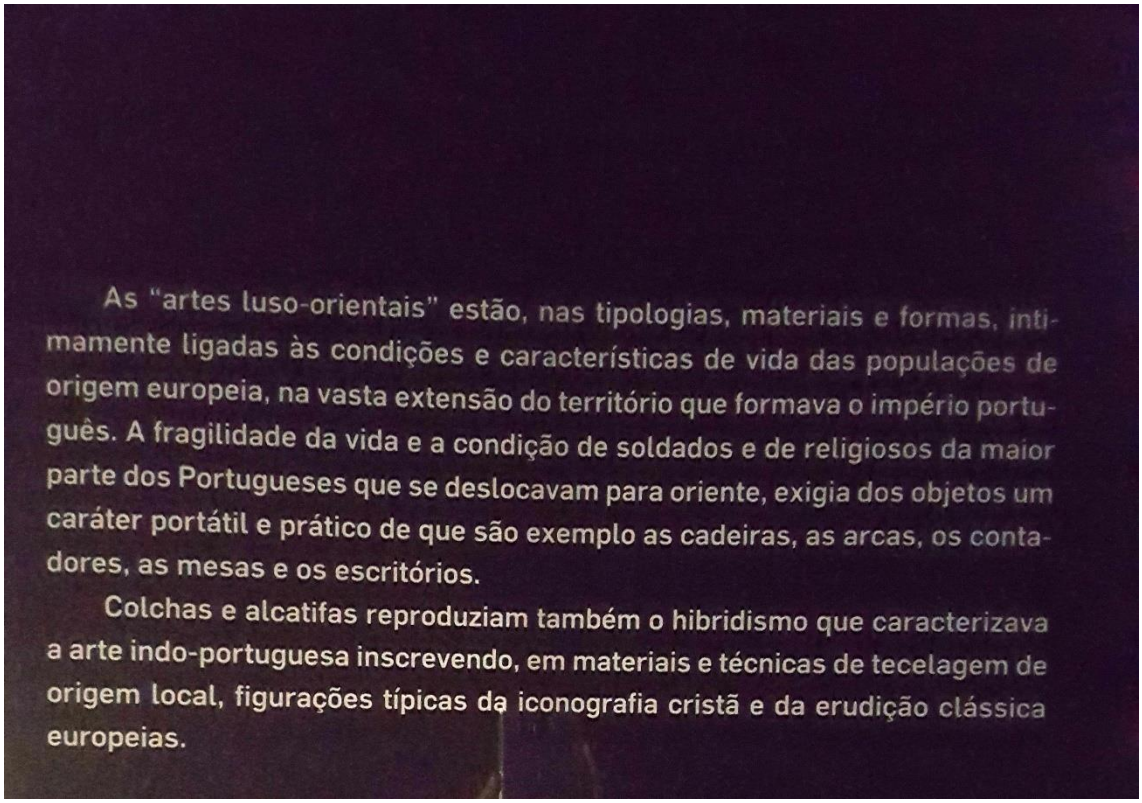


Imagem 82: Texto de parede dedicado à "Arte Indo-Portuguesa", 2020 ©autora

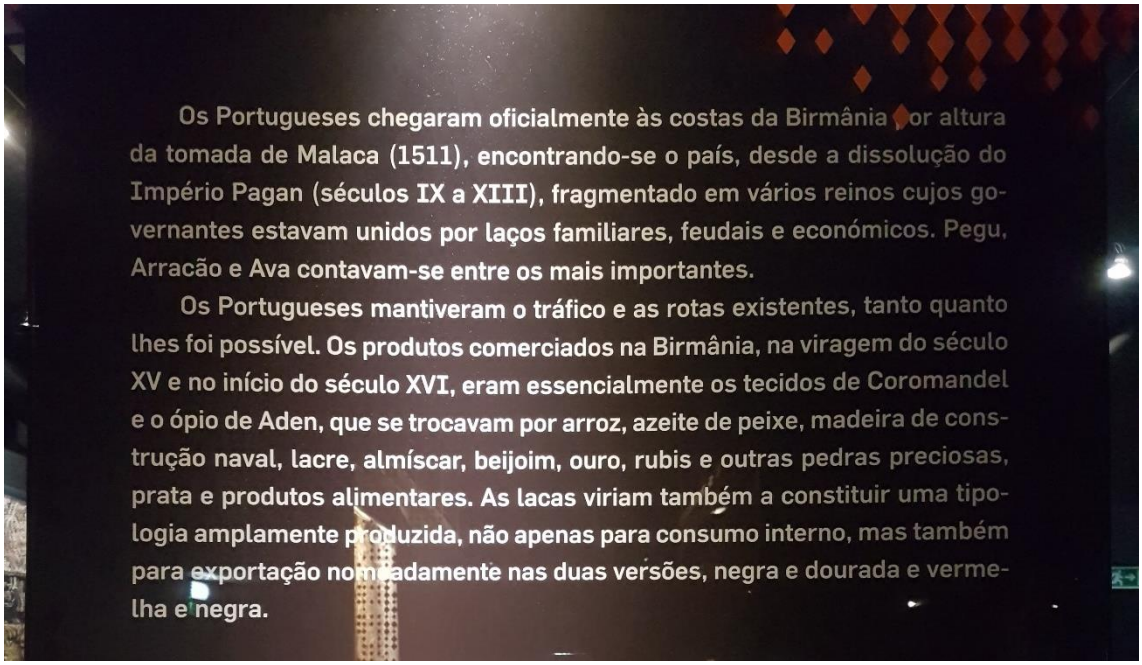


Imagem 83: Texto de parede dedicado à "Birmânia", 2020 ©autora



Imagem 84: Perspectiva de alguns objectos associados à "Birmânia", 2020 ©autora



Imagem 85: Perspectiva de alguns objectos associados ao núcleo do "Japão", 2020 ©autora

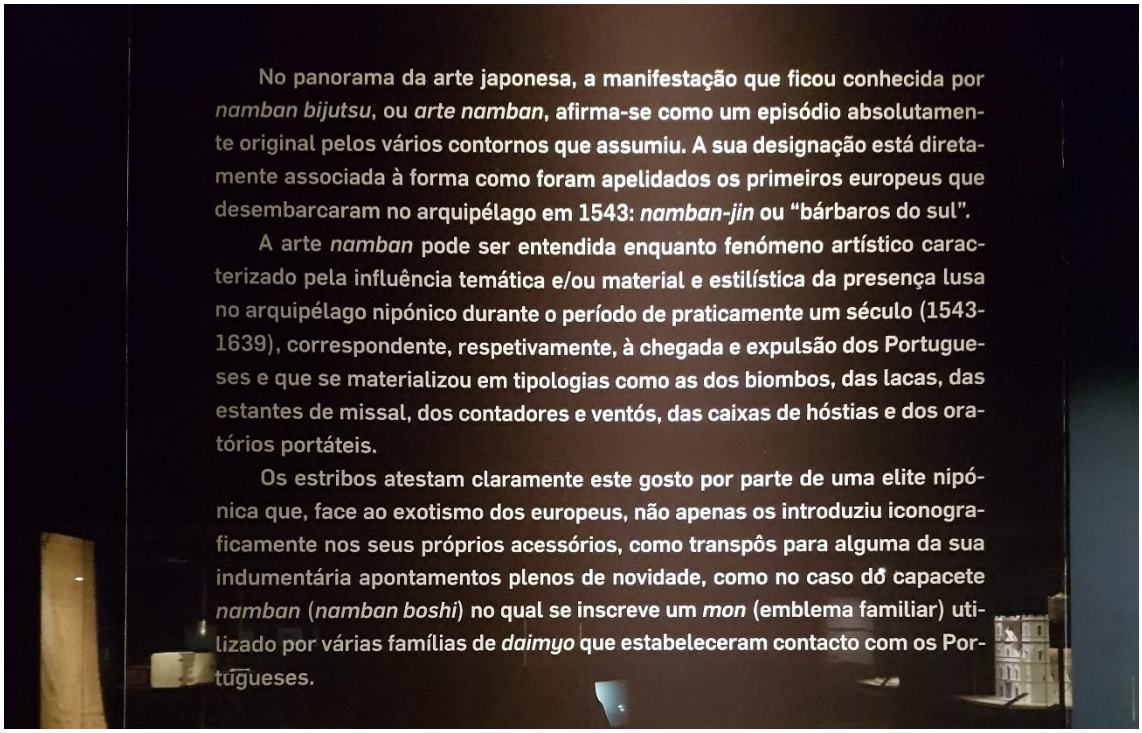


Imagem 86: Texto de parede associado à *arte namban*, 2020 ©autora



Imagem 87: Perspectiva do núcleo associado à *arte namban*, 2020 ©autora



Imagem 88: Perspectiva do núcleo associado à *arte namban*, 2020 ©autora

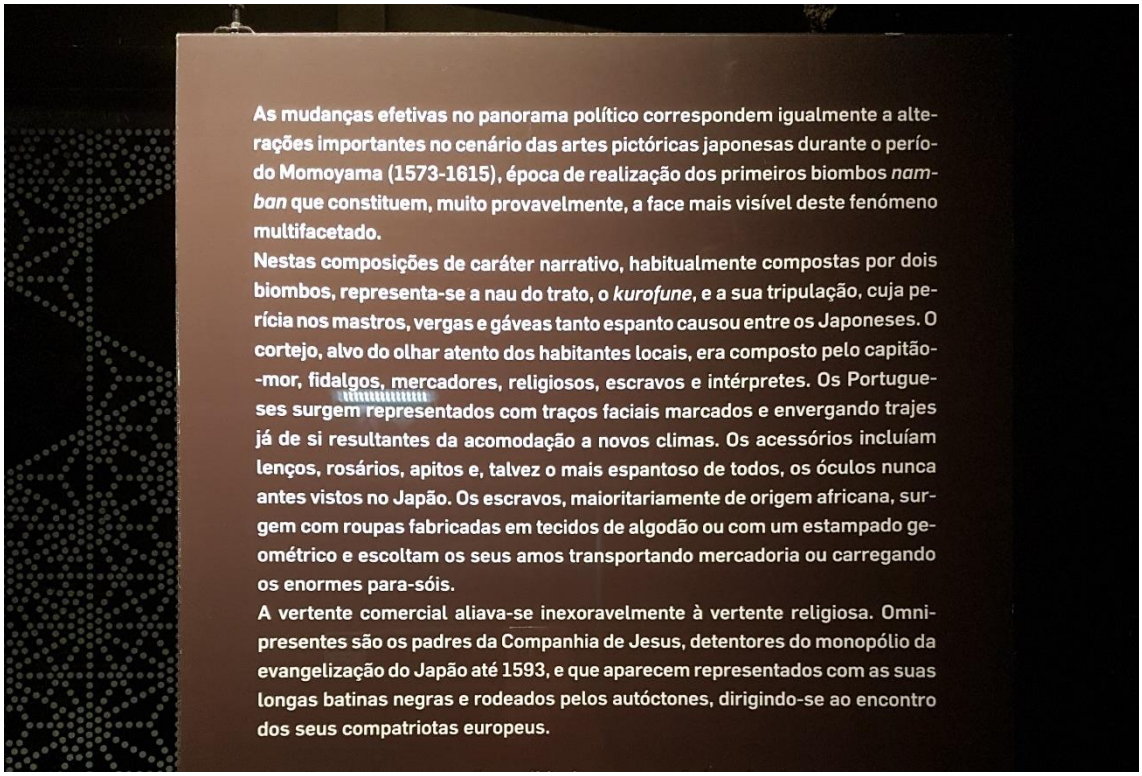


Imagem 89: Texto de parede associado ao biombo *namban*, 2020 ©autora



Imagem 90: Perspectiva do texto de parede e do biombo *namban*, 2020 ©autora

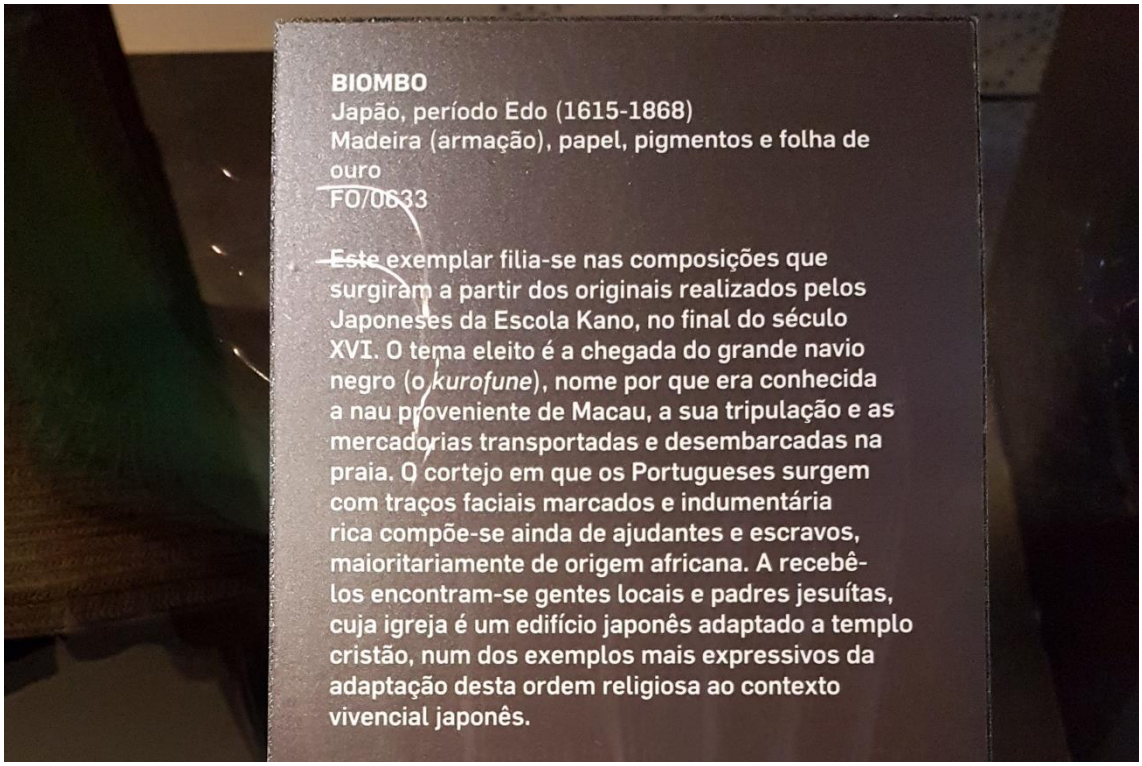


Imagem 91: Legenda associada ao biombo *namban,* 2020 ©autora



Imagem 92: Perspectiva do núcleo dedicado às "primeiras porcelanas de encomenda", 2020 ©autora

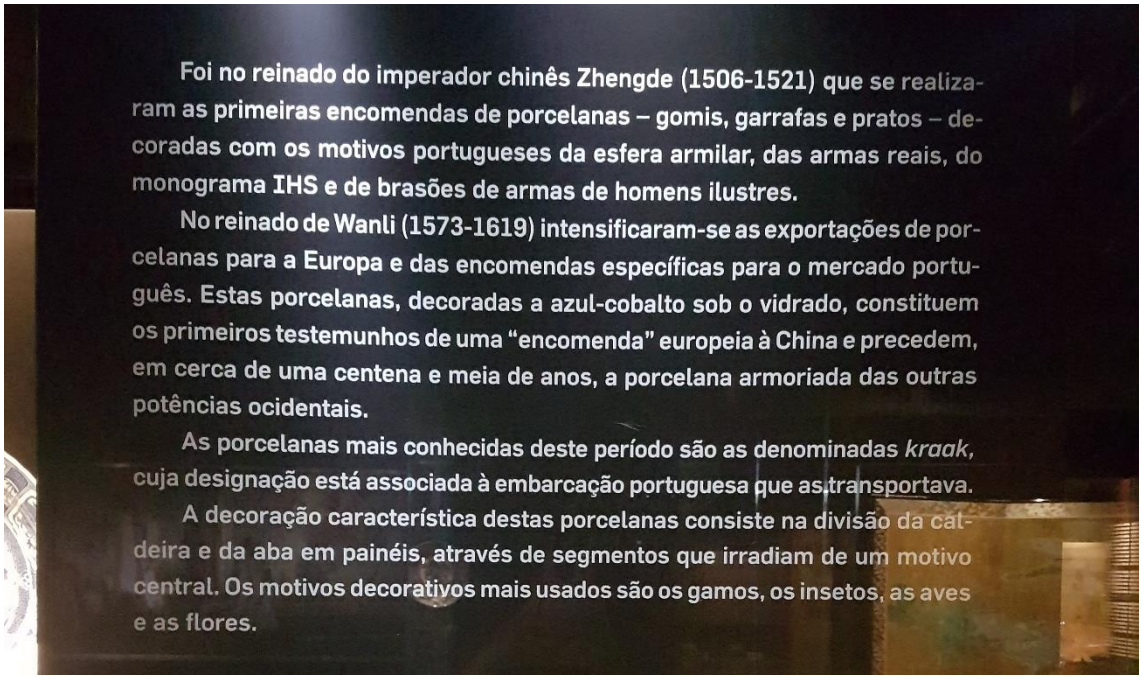


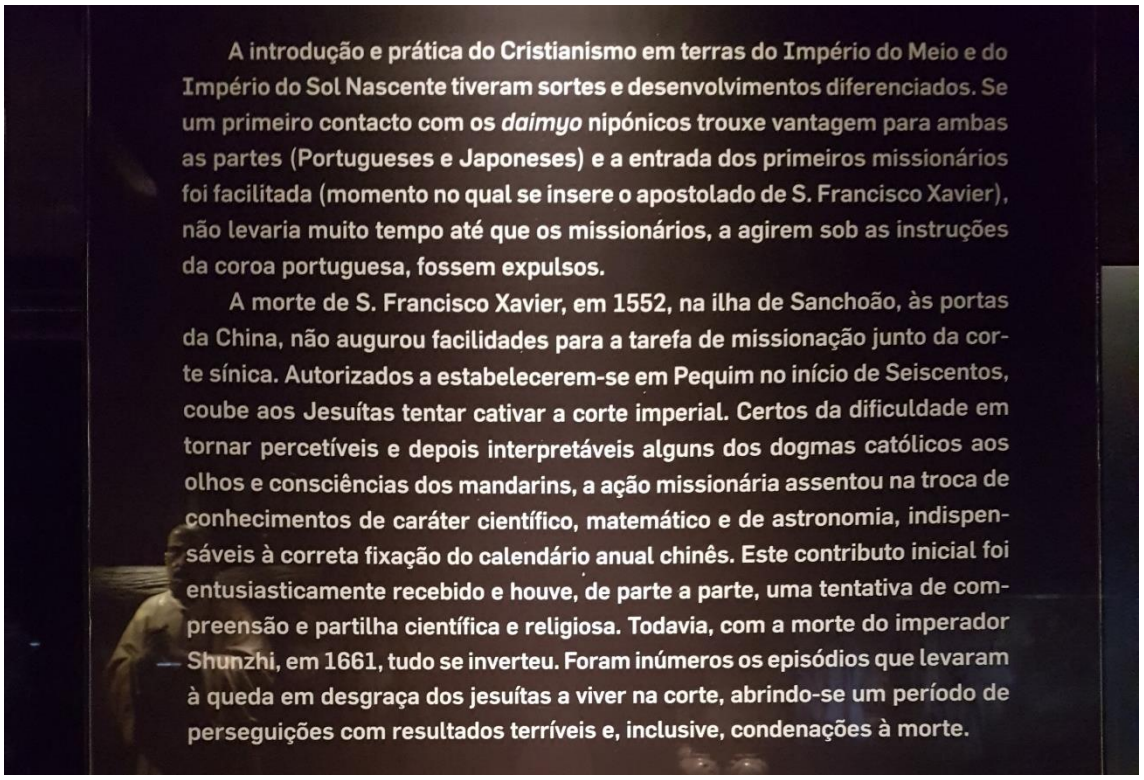
Imagem 93: Texto de parede do núcleo dedicado às "primeiras porcelanas de encomenda", 2020 ©autora



Imagem 94: Perspectiva do núcleo dedicado às "primeiras porcelanas de encomenda", 2020 ©autora



Imagem 95: Biombo exposto relacionado com a prática do Cristianismo na China, 2020 ©autora



A introdução e prática do Cristianismo em terras do Império do Meio e do Império do Sol Nascente tiveram sortes e desenvolvimentos diferenciados. Se um primeiro contacto com os *daimyo* nipónicos trouxe vantagem para ambas as partes (Portugueses e Japoneses) e a entrada dos primeiros missionários foi facilitada (momento no qual se insere o apostolado de S. Francisco Xavier), não levaria muito tempo até que os missionários, a agirem sob as instruções da coroa portuguesa, fossem expulsos.

A morte de S. Francisco Xavier, em 1552, na ilha de Sanchoão, às portas da China, não augurou facilidades para a tarefa de missionação junto da corte sínica. Autorizados a estabelecerem-se em Pequim no início de Seiscentos, coube aos Jesuítas tentar cativar a corte imperial. Certos da dificuldade em tornar percetíveis e depois interpretáveis alguns dos dogmas católicos aos olhos e consciências dos mandarins, a ação missionária assentou na troca de conhecimentos de caráter científico, matemático e de astronomia, indispensáveis à correta fixação do calendário anual chinês. Este contributo inicial foi entusiasticamente recebido e houve, de parte a parte, uma tentativa de compreensão e partilha científica e religiosa. Todavia, com a morte do imperador Shunzhi, em 1661, tudo se inverteu. Foram inúmeros os episódios que levaram à queda em desgraça dos jesuítas a viver na corte, abrindo-se um período de perseguições com resultados terríveis e, inclusive, condenações à morte.

Imagem 96: Texto de parede associado ao núcleo dedicado aos mártires do Japão, 2020 ©autora



Imagem 97: Perspectiva do núcleo dedicado aos mártires do Japão, 2020 ©autora



Imagem 98: Perspectiva do núcleo dedicado Cristianismo na China, 2020 ©autora

Núcleo Poente



Imagem 99: Texto de parede dedicado ao núcleo “Colecionismo de Arte da Ásia Oriental”, 2020 ©autora

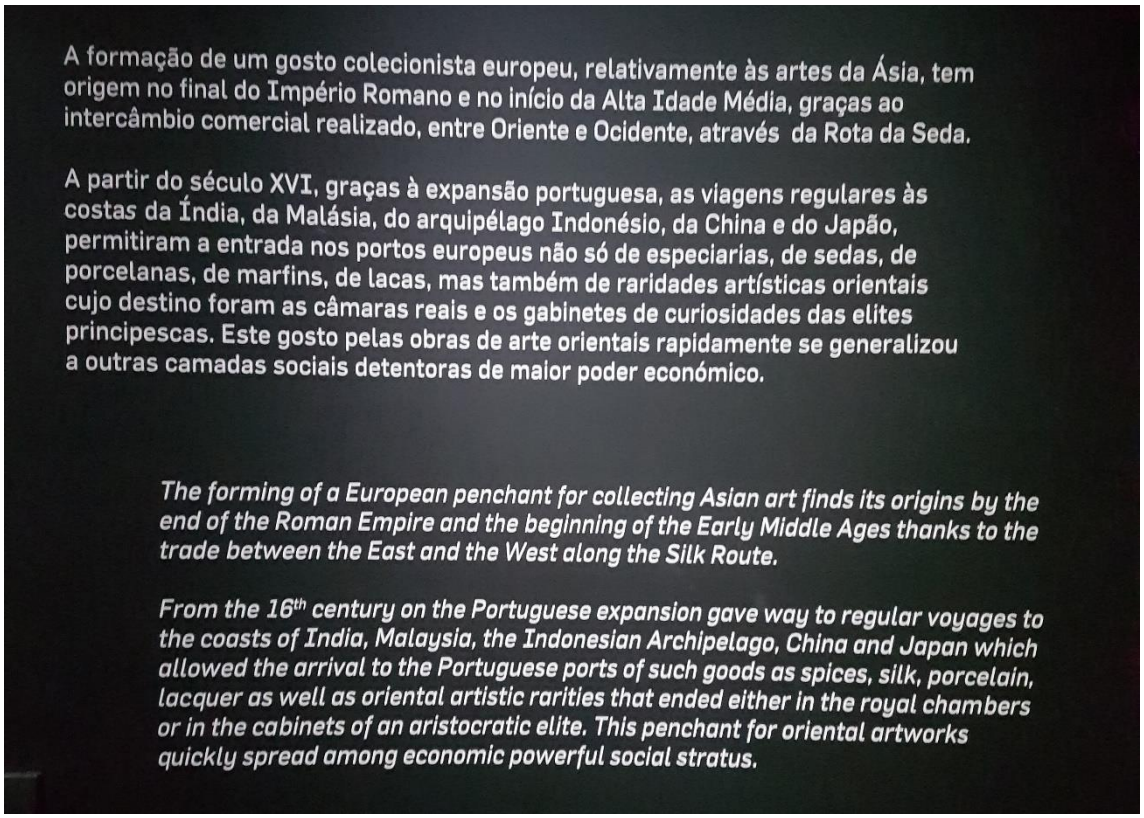


Imagem 100: Texto de parede dedicado ao núcleo “Colecionismo de Arte da Ásia Oriental”, 2020 ©autora



Imagem 101: Perspectiva do núcleo dedicado à colecção de Camilo Pessanha, 2020 ©autora

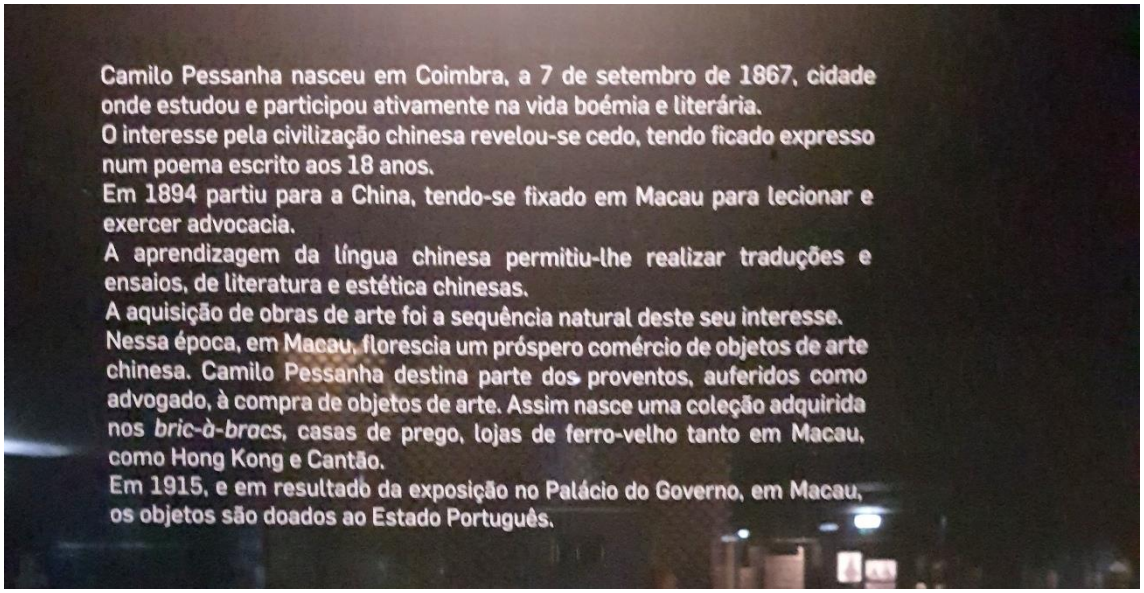


Imagem 102: Texto de parede associado ao núcleo dedicado à colecção de Camilo Pessanha, 2020 ©autora

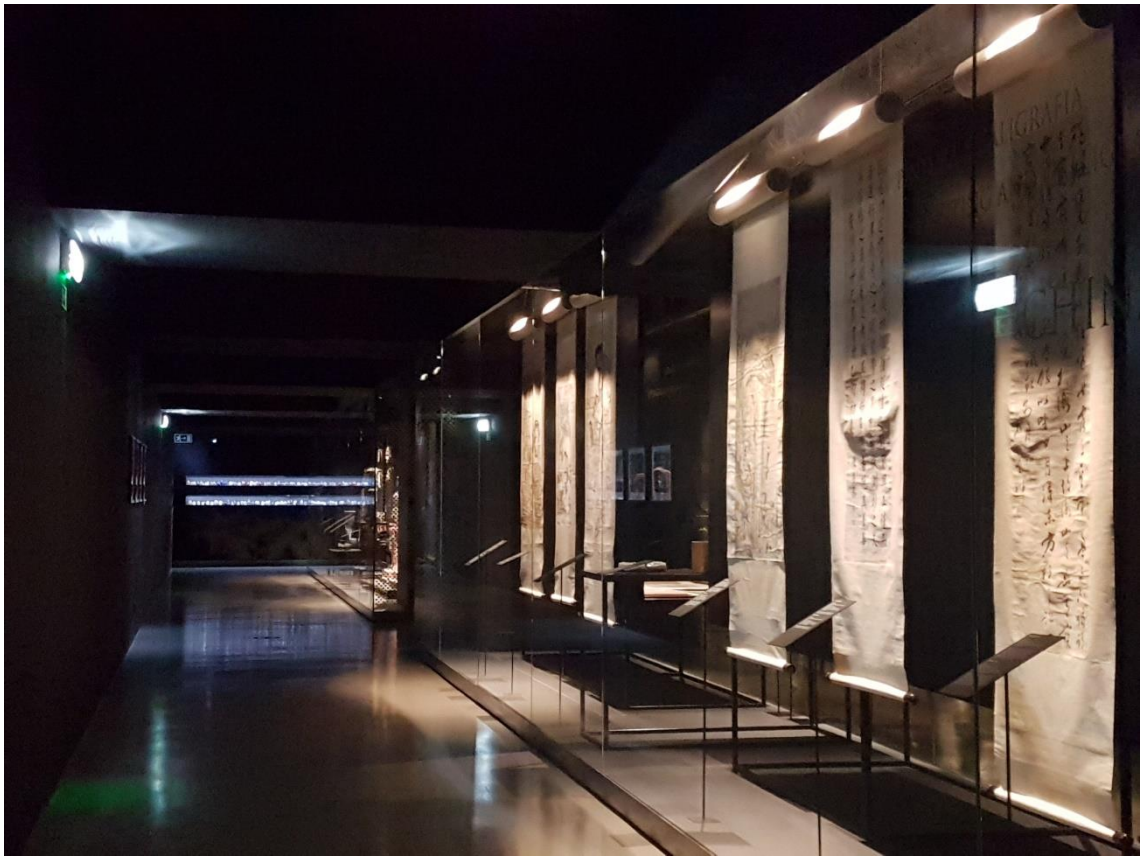


Imagem 103: Perspectiva do núcleo dedicado à colecção de Camilo Pessanha, 2020 ©autora



Imagem 104: Perspectiva do núcleo dedicado à colecção de Camilo Pessanha, 2020 ©autora

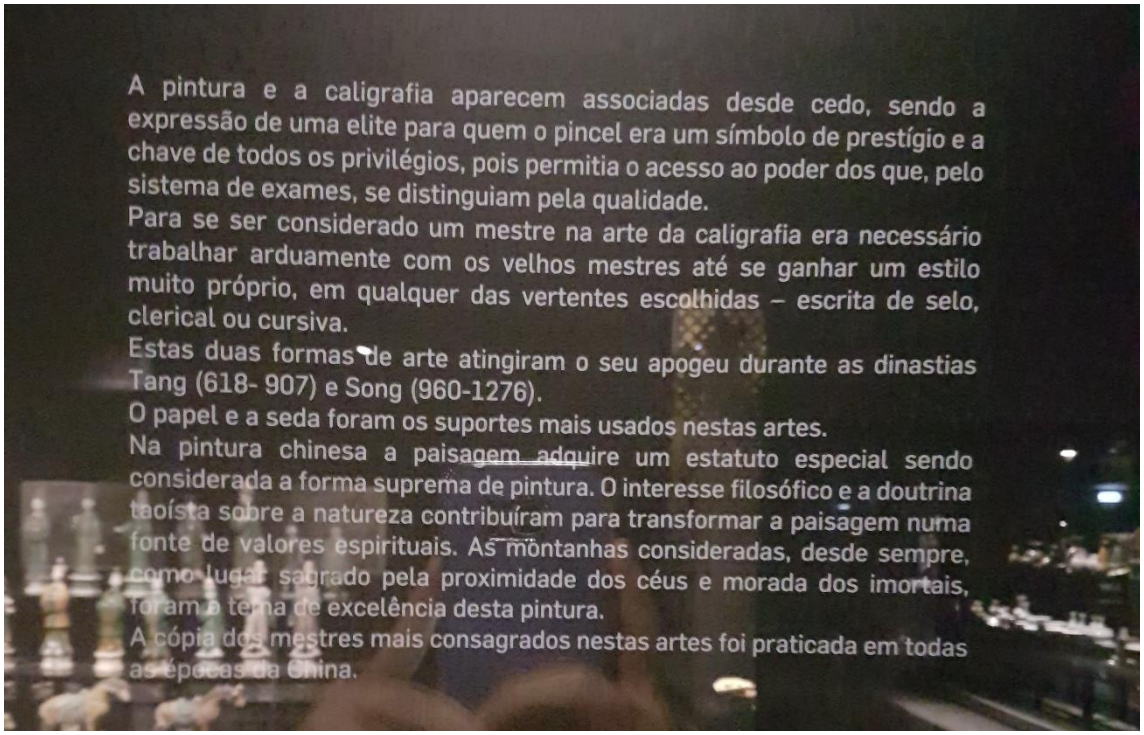


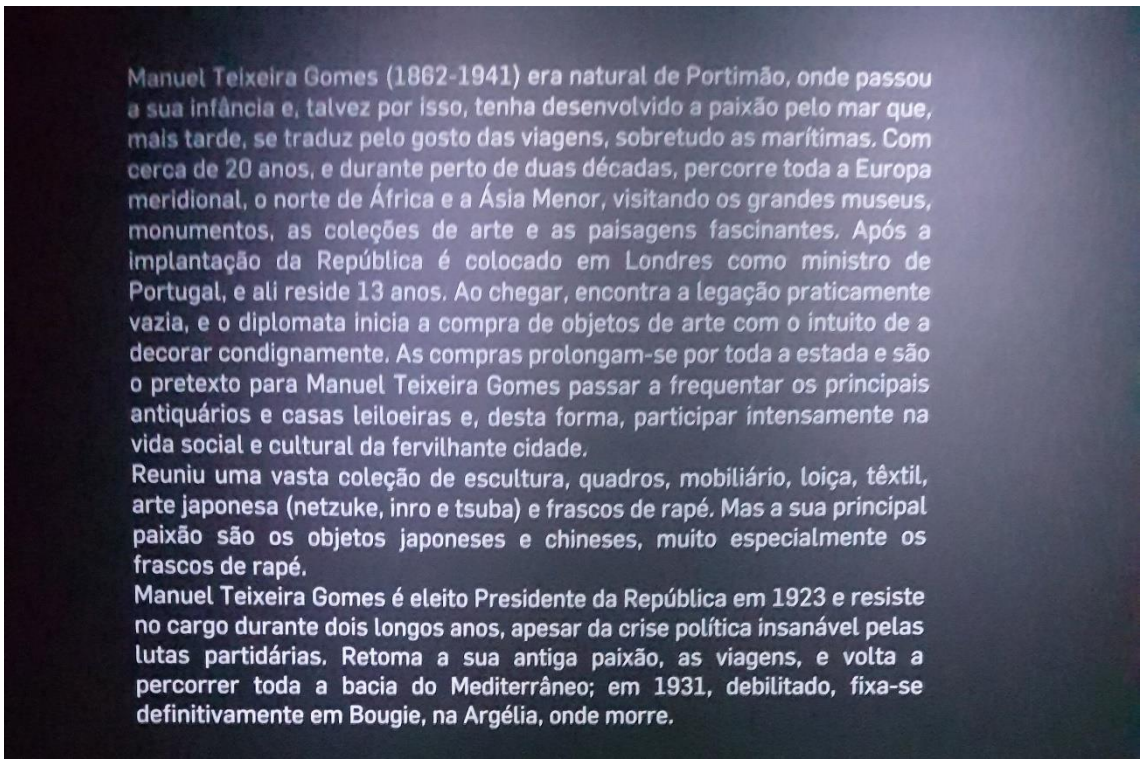
Imagem 105: Texto de parede associado a objectos expostos pertencentes à colecção de Camilo Pessanha, 2020 ©autora



Imagem 106: Perspectiva do núcleo dedicado à colecção de Camilo Pessanha associados ao "O Gabinete do Letrado", 2020 ©autora



Imagem 107: Perspectiva do núcleo dedicado à colecção de frascos de rapé deManuel Teixeira Gomes, 2020 ©autora


Manuel Teixeira Gomes (1862-1941) era natural de Portimão, onde passou a sua infância e, talvez por isso, tenha desenvolvido a paixão pelo mar que, mais tarde, se traduz pelo gosto das viagens, sobretudo as marítimas. Com cerca de 20 anos, e durante perto de duas décadas, percorre toda a Europa meridional, o norte de África e a Ásia Menor, visitando os grandes museus, monumentos, as coleções de arte e as paisagens fascinantes. Após a implantação da República é colocado em Londres como ministro de Portugal, e ali reside 13 anos. Ao chegar, encontra a legação praticamente vazia, e o diplomata inicia a compra de objetos de arte com o intuito de a decorar condignamente. As compras prolongam-se por toda a estada e são o pretexto para Manuel Teixeira Gomes passar a frequentar os principais antiquários e casas leiloeiras e, desta forma, participar intensamente na vida social e cultural da fervilhante cidade.

Reuniu uma vasta coleção de escultura, quadros, mobiliário, loiça, têxtil, arte japonesa (netzuke, inro e tsuba) e frascos de rapé. Mas a sua principal paixão são os objetos japoneses e chineses, muito especialmente os frascos de rapé.

Manuel Teixeira Gomes é eleito Presidente da República em 1923 e resiste no cargo durante dois longos anos, apesar da crise política insanável pelas lutas partidárias. Retoma a sua antiga paixão, as viagens, e volta a percorrer toda a bacia do Mediterrâneo; em 1931, debilitado, fixa-se definitivamente em Bougie, na Argélia, onde morre.

Imagem 108: Texto de parede associado à colecção de frascos de rapé deManuel Teixeira Gomes, 2020 ©autora

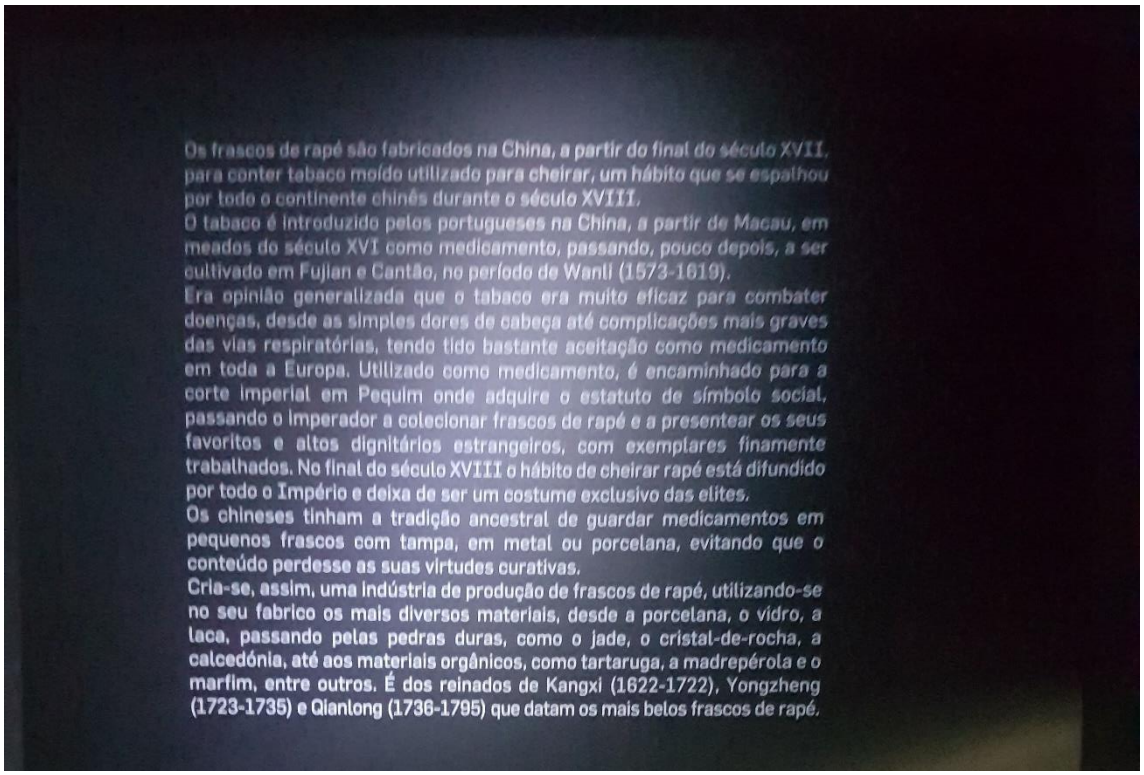


Imagem 109: Texto de parede associado à colecção de frascos de rapé deManuel Teixeira Gomes, 2020 ©autora



Imagem 110: Perspectiva do núcleo dedicado ao “Budismo e Taoísmo”, 2020 ©autora



Imagem 111: Perspectiva do núcleo dedicado à “Tipologia de Cerâmica”, 2020 ©autora



Imagem 112: Perspectiva do núcleo dedicado ao “Japão”, em particular ao período Edo e às “Armaduras de Samurais”, 2020 ©autora



Imagem 113: Perspectiva do pequeno núcleo dedicado à “Coreia”, 2020 ©autora



Imagem 114: Perspectiva do núcleo dedicado aos “Inro”, “Netsuke” e “Tsuba”, 2020 ©autora



Imagem 115: Textos de parede associados ao núcleo dedicado aos “Inro”, “Netsuke” e “Tsuba”, 2020 ©autora

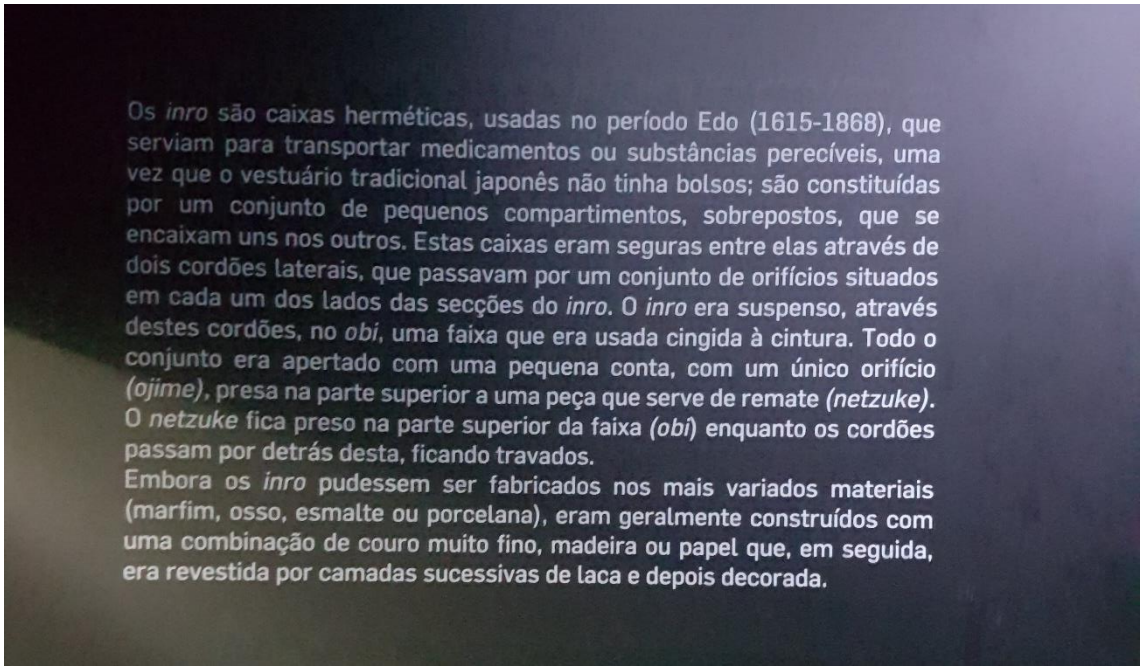


Imagem 116: Texto de parede associado aos “Inro”, 2020 ©autora

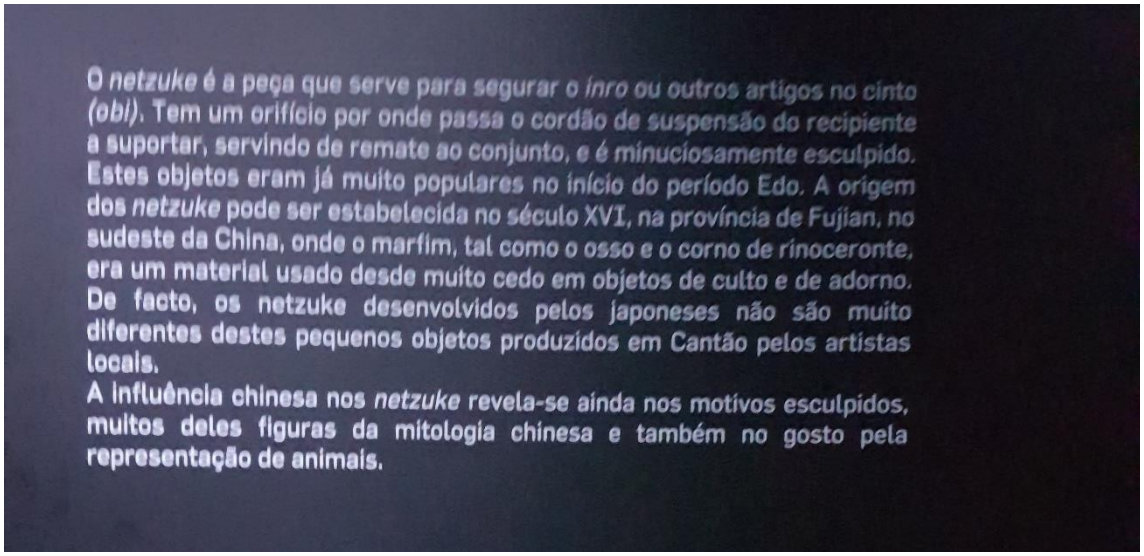


Imagem 117: Texto de parede associado “Netsuke”, 2020 ©autora

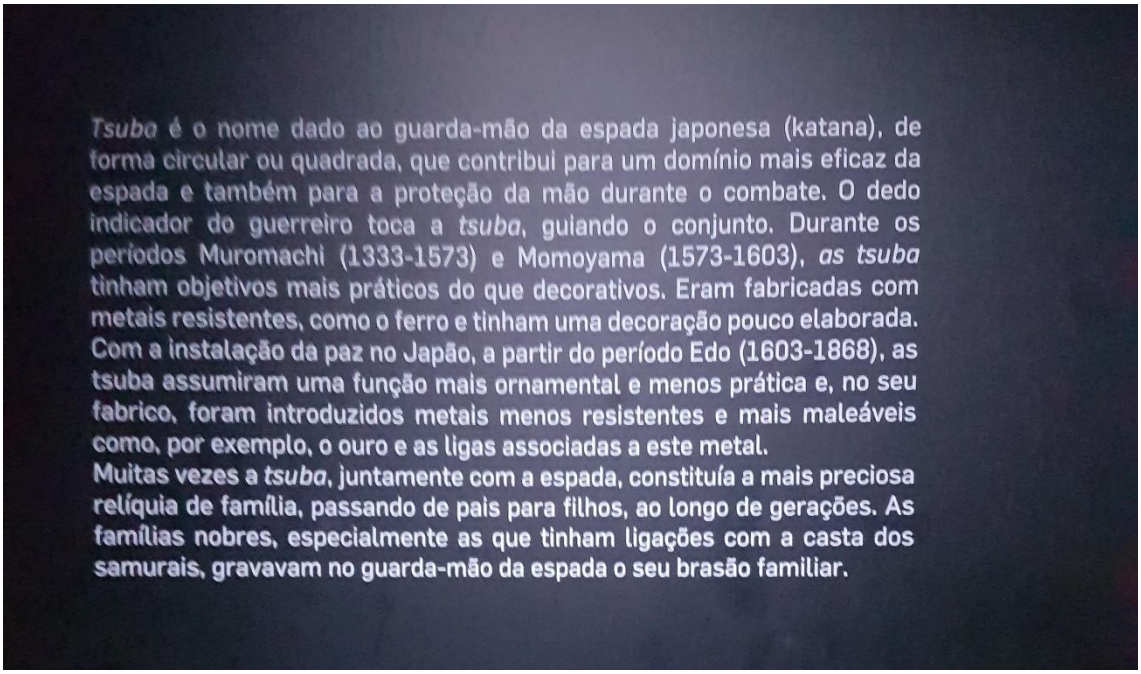


Imagem 118: Texto de parede associado às “Tsuba”, 2020 ©autora

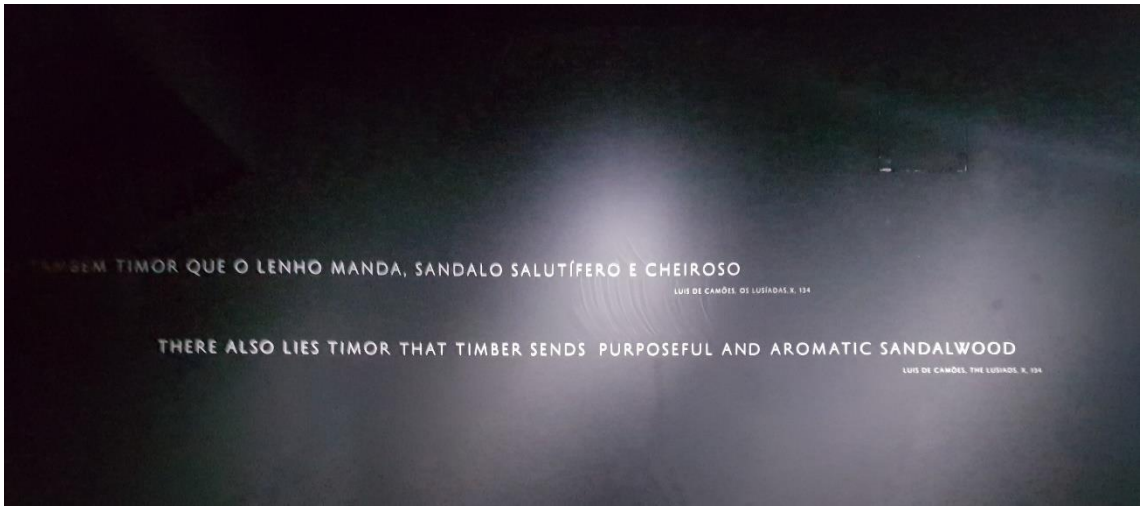


Imagem 119: Citação na parede associada ao núcleo dedicado a Timor, 2020 ©autora



Imagem 120: Perspectiva do núcleo dedicado a Timor, 2020 ©autora

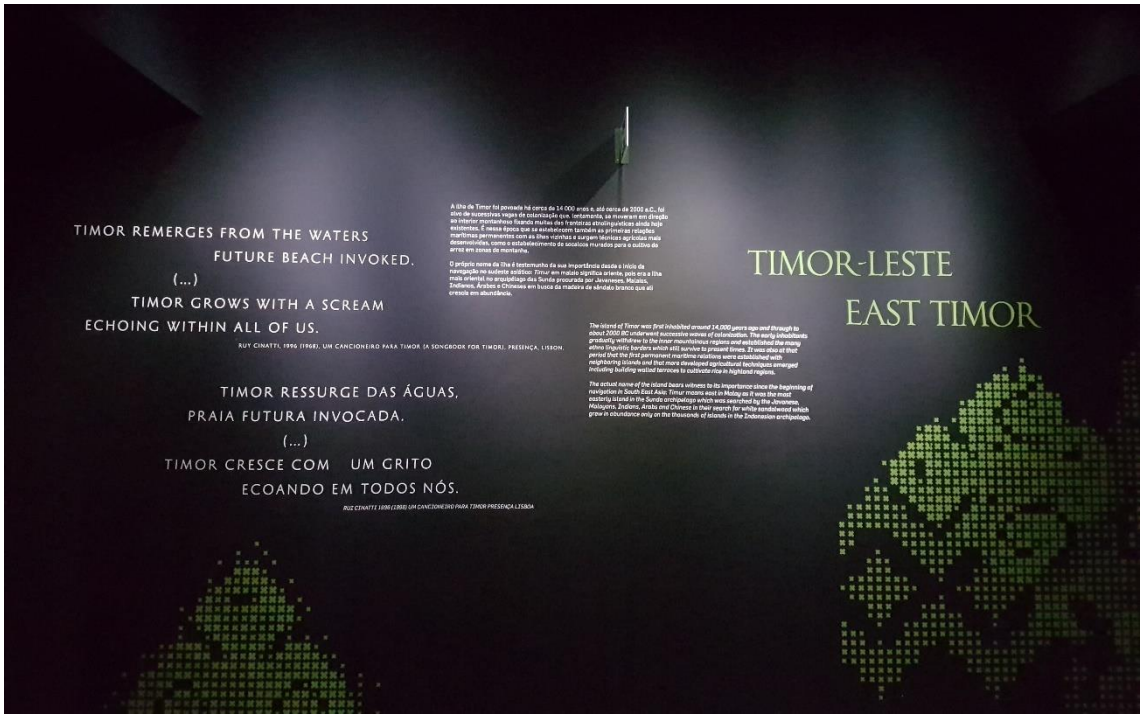


Imagem 121: Texto de parede e citação associados ao núcleo dedicado a Timor, 2020 ©autora

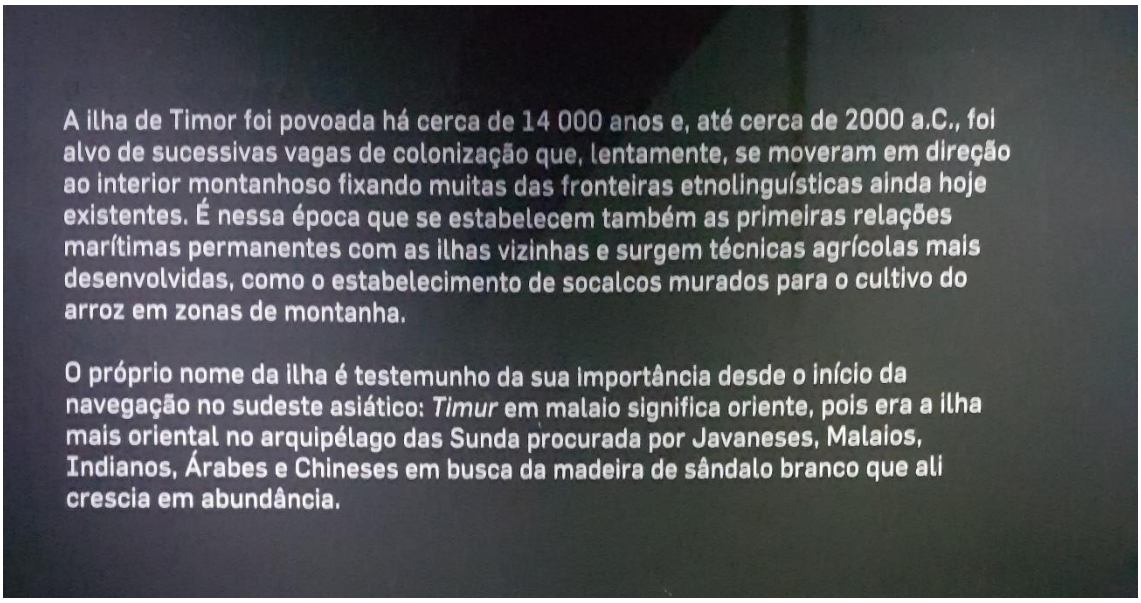


Imagem 122: Texto de parede associado ao núcleo dedicado a Timor, 2020 ©autora



Imagem 123: Perspectiva do núcleo dedicado a Timor, 2020 ©autora

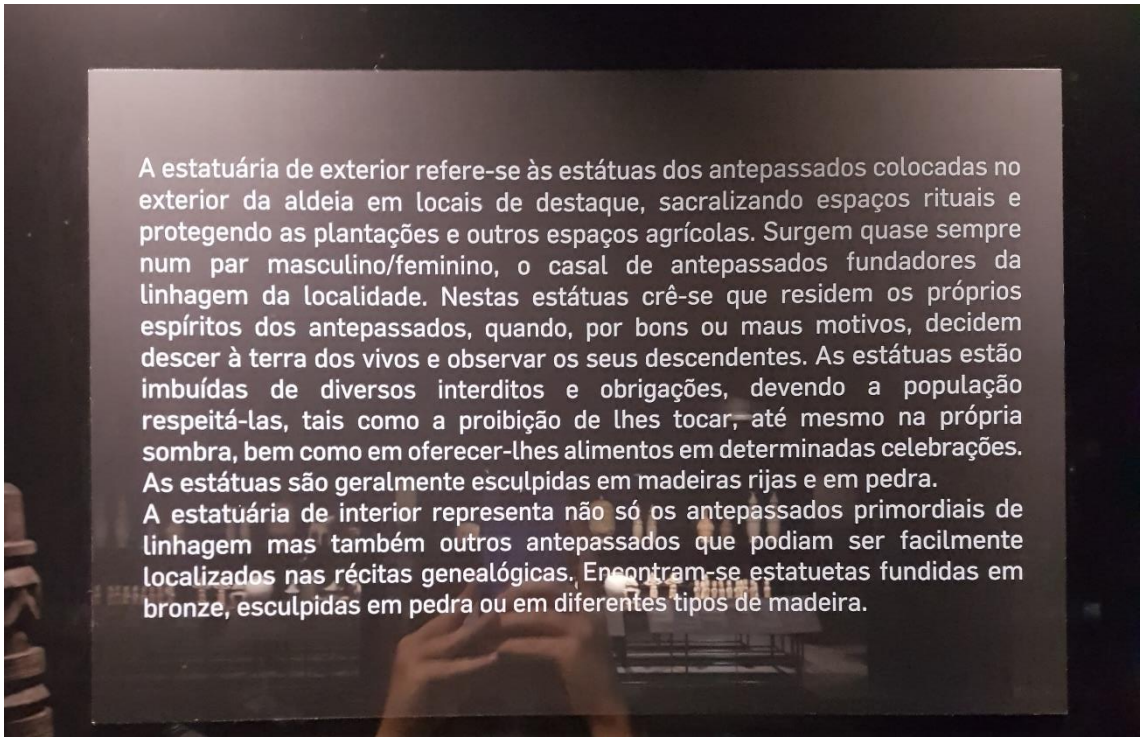


Imagem 124: Texto de parede associado a objectos expostos no núcleo dedicado a Timor, 2020 ©autora



Imagem 125: Perspectiva do núcleo dedicado a Timor, 2020 ©autora



Imagem 126: Perspectiva do núcleo dedicado a Timor, 2020 ©autora

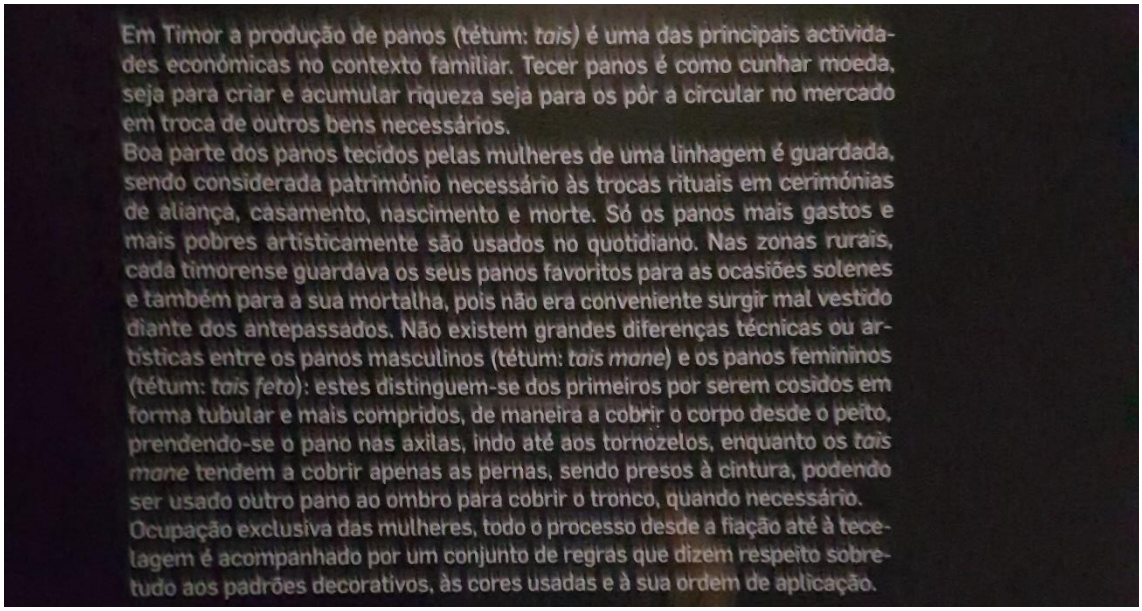


Imagem 127: Texto de parede associado a objectos expostos no núcleo dedicado a Timor, 2020 ©autora

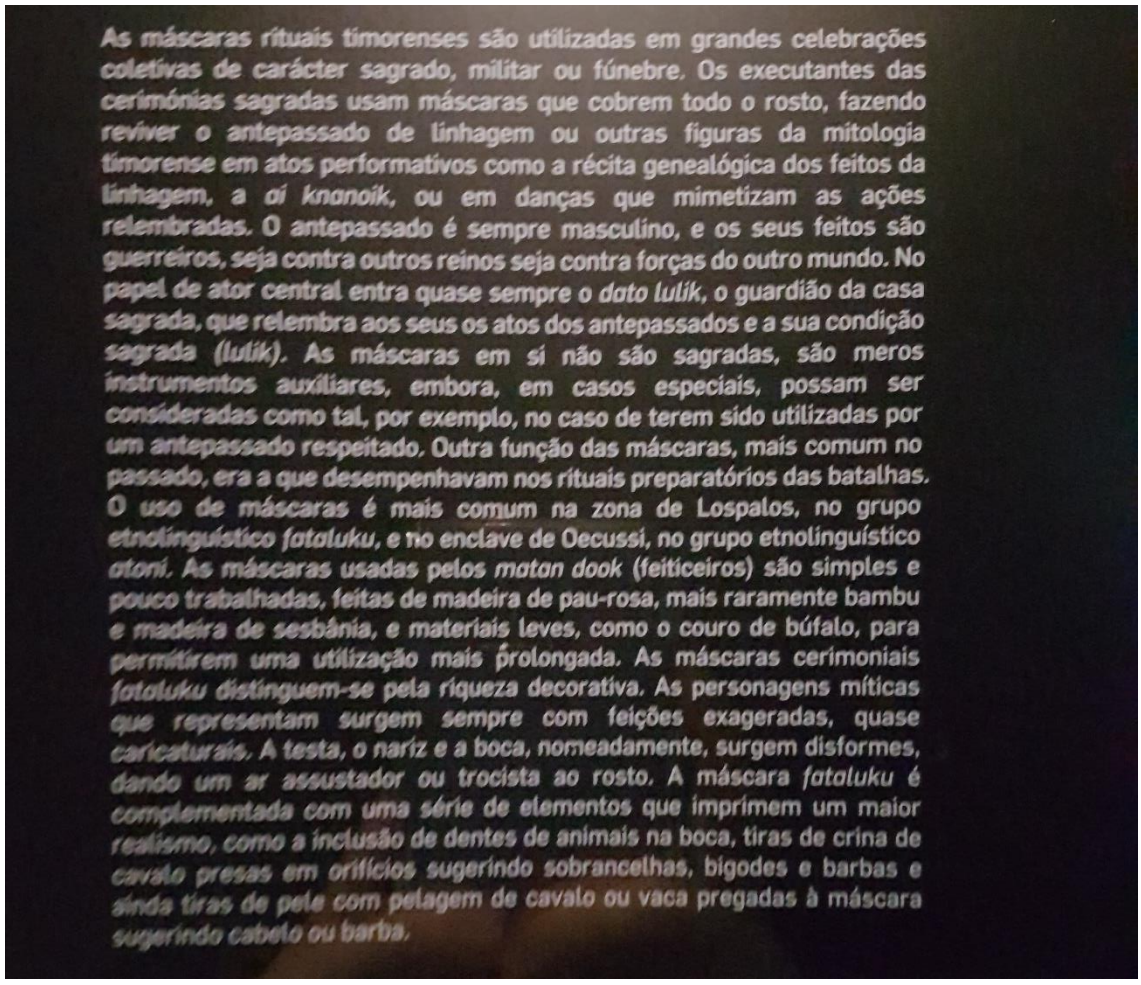


Imagem 128: Texto de parede associado a objectos expostos no núcleo dedicado a Timor, 2020 ©autora

Apêndice V: Uma caracterização da programação regular do SE

- Oficinas de fim-de-semana – para crianças e famílias - têm como ponto de partida línguas, culturas e tradições, e procuram estimular a criatividade, autonomia e espírito de cooperação entre os participantes. Neste âmbito são desenvolvidos os "Sábados em Oficina" (SO) (crianças dos 6 aos 12 anos), que procuram numa abordagem lúdico-pedagógica às colecções do Museu, à luz de temas da história, arte, geografia ou literatura, procuram integrar uma vertente prática e criativa que estimule a assimilação e a partilha dos conhecimentos; os "Domingos em Família" (DF) (crianças a partir dos 4 anos), dirigidos a toda a família, onde a Ásia, nas suas múltiplas vertentes, é o território explorado nestas actividades; os "Domingos dos 2 aos 4", actividade lançada em 2013, e alterada, em 2017, para "dos 3 aos 5", são actividades pensadas para crianças, acompanhadas pelos pais, e que estabelecem com o museu, os primeiros contactos, fomentando relações entre o quotidiano das crianças, a descoberta do "eu" e fortalecendo os laços familiares, estimulando a imaginação e ampliando o vocabulário. Convidando a olhar o que é próximo e familiar para fazer a ponte com o diferente e (aparentemente) distante, através de sons, imagens e sensações; os "Sábados em Família" (crianças a partir dos 5/6 aos 12 anos), promovem a partilha de experiências, histórias e conhecimentos, tendo por base a colecção do MO; o "Tapete encantado" (bebés até aos 12 meses) surge em 2016, para pais, mães, avós e educadores explorarem o museu através do olhar dos bebés, a partir de sons, formas, cores e texturas; os "Primeiros Passos" (bebés de 1 e 2 anos), desde 2016, caracterizam-se por oficinas dramatizadas que ambicionam facilitar o desenvolvimento da linguagem verbal, promover a expressão corporal e musical, potenciar a imaginação e estimular a criatividade; as "Histórias com…" (famílias com crianças a partir dos 5 anos), lançadas em 2018, são sessões de contos; as "Visitas performativas" (famílias com crianças a partir dos 5 anos), desde 2018, são visitas encenadas; e ainda, as "Conversas com peças" (CP) (crianças a partir dos 6 anos), surgiram em 2018, e caracterizam-se por serem visitas orientadas de 30 minutos em que o ponto de partida é um objecto do museu.

  Para além destas actividades que se foram desenvolvendo ao longo dos primeiros dez anos do MO, também aos fins-de-semana, decorreram diversas edições do "Curso preparatório de chinês", do "Curso de chinês para crianças e famílias", e das "Primeiras Palavras em Chinês", o primeiro apenas para crianças e os posteriores para pais e filhos, que em conjunto deram os primeiros passos na aprendizagem da língua chinesa, e que surgiu com o intuito de aproximar crianças e adultos para esta língua ideográfica;

- Oficinas de longa duração (OLD) (crianças dos 4/7 aos 12 anos) pensadas para as interrupções lectivas do Carnaval, da Páscoa, do Verão e do Natal estas oficinas partem da colecção do Museu com o intuito de, numa abordagem lúdico-didáctica, contribuírem para sensibilização para as diferentes culturas asiáticas e do significado de "cultura", promovendo descoberta e conhecimento do património do MO;
- Visitas orientadas (VO) pensadas para a comunidade educativa e para o púbico escolar oferecem uma perspectiva geral ou específica sobre os diferentes núcleos permanentes e semi-permanentes do museu ou sobre as exposições temporárias;
- Festas de Aniversário (crianças dos 5 aos 12 anos) procuram aliar divertimento e conhecimento, através de histórias da Ásia e algumas do Ocidente, promovem o Museu como um espaço de encontro, através de diversas temáticas como: "Rostos Mascarados", "Um Giro pelo Mundo", "Conto das Mil e Uma Noites", "Histórias de Samurais", "Pintar a Música", "Contos com Sombras", "Pinturas Exóticas, "Viagens e Mapas";
- Eventos temáticos/ programação especial onde sendo o museu por excelência, um espaço de celebração – da história, da arte e da cultura – tem por prática assinalar datas simbólicas relacionadas com a sua identidade, procurando promover aproximação das diferentes comunidades ao MO e às colecções. Neste sentido, realizam-se diferentes actividades alusivas ao: Dia Mundial do Teatro, Dia dos Monumentos e Sítios, Aniversário do Museu, Dia Internacional dos Museus, Dia Mundial da Criança, Dia Mundial do Turismo, Dias das Fundações e Doadores, Dia Internacional da Família, Jornadas Europeias do Património, entre outros;
- Workshops que contribuem para a partilha do conhecimento, promovem o diálogo intercultural através de demonstrações práticas de artes e métodos, preferencialmente, de origem asiática;
- Actividades regulares para adultos, como o ioga, *tenchi tessen* – arte do sopro e do leque –, desde 2008, e, mais recentemente, *tai chi*, dança oriental e as aulas de violino para adultos;
- Exposições, pontualmente no âmbito da oferta educativa escolar;
- Programação escolar que procura ir ao encontro dos conteúdos programáticos escolares, numa oferta que engloba os diferentes anos e níveis de ensino, desde o pré-escolar ao universitário, abordando temas como identidade, interculturalidade, viagem ou colecionismo articulando-os com os respectivos conteúdos programáticos, através de diferentes tipologias de actividades: "visitas orientadas", "visitas-jogo", "visitas-

oficinas", "projectos à medida" e "encontro com professores". Promove, ainda, em parceria com o Plano Nacional de Leitura os "Tesouros da literatura de viagens" (TLV) e as "Leituras d'Oriente e d'Ocidente"[154], onde a partir de clássicos da literatura de viagens e não só são feitas novas abordagens à colecção promovendo a redescoberta de conteúdos e temas já trabalhados na escola, e ainda com a Câmara Municipal de Lisboa o "Passaporte Escolar";

- Visita-jogo e visitas-oficina – são propostas lúdico-pedagógicas que integram todos os anos a programação do SE e que privilegiam uma abordagem mais lúdica e específica, dando lugar a uma maior interacção e inter-relação/associação entre os conhecimentos de partida, a realidade dos participantes e o conhecimento recém adquirido;
- Projectos à medida – projectos desenhados de acordo com as especificidades de cada grupo, onde as escolas têm a possibilidade de solicitarem a concepção de projectos de acordo com as suas necessidades educativas, correspondendo às solicitações das instituições;
- Encontro com professores – a partir de uma visita orientada gratuita para professores e educadores à exposição PPA ou à exposição da colecção KO exposta no momento é lançado o convite à comunidade educativa (professores e educadores) para concretizarem um projecto anual que aproxime alunos e docentes às colecções e fomente encontros com o passado e o presente, o Oriente e o Ocidente.

[154] Nomeadamente a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, *Os Lusíadas* de Luís de Camões, a obra literária de Wescenlau de Moraes ou *A Volta ao Mundo em 80 dias* de Júlio Verne.

Apêndice VI: Programação cultural e educativa, algumas iniciativas desenvolvidas entre 2008 e 2018

No âmbito deste exercício destaco algumas iniciativas de três áreas – Cursos e conferências; Exposições e Serviço Educativo - que foram desenvolvidas entre 2008 e 2018.

No âmbito das exposições ao longo dos anos, foram desenvolvidas diversas iniciativas, entre os quais: "Fausto Sampaio – Viagens no Oriente" (2009); "Artistas Timorenses" (2010); "Artes do Japão e de Portugal, intercâmbio cultural Oriente-Ocidente" (2010); "Arte e Peregrinação. Os portugueses ao encontro da sua história" (2011); "A glória do passado da Tailândia e os 500 anos de relações luso-tailandesas" (2011); "Tinta-da-chima: uma exposição de pintura chinesa contemporânea" (2011); "Brinquedos e Jogos da Ásia" (2011); "O Chá: De Oriente para Ocidente" (2012-2013); "Tourbillon Masaaki Miyasaki" (2013); "Cartazes de Propaganda Chinesa" (2013); "Pinturas de Hao Mai" (2014); "Febre. 15 artista contemporâneos e Macau" (2014); "Amanda Tseng – Pintura moderna de aguadas de tinta-da-china" (2014); "Linguagens tecidas. Têxteos Ikat da colecção de Peter Ten Hoopen" (2014-2015); "Fragmentos (I)materiais – Gravuras de Noriko Yanagisawa" (2015); "Pescadores de Macau e o Culto de Chu Tai Sin" (2015); "Infinisterra" (2015); "Jóias da Carreira da Índia" (2015); "Ama-San" (2015); "Hinode. Obras de arte japonesas tradicionais e contemporâneas" (2016); "Riverine - Desenhos de Sajid Bin Boza" (2016); "A Oriente Tudo de Novo. Cadernos de viagem de Sofia Areal" (2016); "Do Ocidente para o Oriente. Pinturas de Natália Gromicho" (2016); "Parallel Nippon. Arquitectura Japonesa Contemporânea 1996-2006" (2016); "ChinAware. Design de porcelana na China contemporânea" (2016); "China Hoje: a desafiar os limites" (2016); "Memórias de Camilo Pessanha. Exposição comemorativa dos 150 anos do nascimento do poeta" (2017); "Macau. 100 anos de fotografia" (2017-2018); "José de Guimarães. Um Museu do Outro Mundo" (2018); "Somboon Hormtientong. Desenho a carvão" (2018); "Das Terras do Preste João" (2018); "Três embaixadas europeias à China" (2018); "Purity, Purificatio: Arte contemporânea chinesa" (2018-2019).o mesmo acontecendo no âmbito dosdos cursos e conferências[155], mencionamos algumas iniciativas como: "As Outras Índias – Curso de Introdução à Cultura e Sociedade da Índia Contemporânea" (2009); "Colóquio Percepções do Oriente e da Antiguidade na Europa da Idade Moderna" (2009); "Diálogos e Viagens –Comunidades Asiáticas em Portugal" (2009); "A Arte e a Cultura da China" (2009); "Representações da identidade na China contemporânea: os Mosuo" (2009); "Portugal, a Europa e a Ásia no século XXI" (2009); "Objectos Delicados: Repensar a

[155] Esta área de actuação incluí, como referido anteriormente, para além dos cursos e conferências, colóquios, seminários e *workshops.*

Cultura Material. A Circulação de artefactos asiáticos rumo ao Ocidente e a sua Conservação" (2009); "O Japão num piscar de olhos. O Japão e as relações luso-nipónicas sob o prisma da arte" (2010); "Arquitectura e arte indo-portuguesa" (2010); "A diplomacia asiática" (2010); "Cosplay" (2010); "Arquitectura, religião e política na Índia católica (1500-1900)" (2011); "A invenção do oriente na arte oriental" (2011); "In search of the Indies: Francis Xavier's Colonial Apprenticeship" (2011); "A política internacional e o Médio Oriente" (2011); "Percursos da arte contemporânea chinesa" (2011); "De Velha Goa a Nova Deli. Os europeus e as cidades indianas" (2012); "A Cultura e Sociedade Modernas da Índia" (2012); "A porcelana da China e as Companhias das Índias Orientais" (2012); "A rota da semente de cacau do Ocidente ao Oriente" (2013); "Análise de objectos artísticos e antropológicos das culturas asiáticas" (2013); "500 anos de relações luso-chinesas" (2013); "Timor: uma viagem no tempo" (2013); "Diáspora Macaense: A comunidade de Xangai (1850-1952)" (2013); "Para além de 2012. Desafios à democracia timorense" (2014); "Arte oriental em colecções portuguesas" (2014); "Pinturas China Trade" (2014); "A cultura e sociedade contemporâneas na Índia (Pós-independência)" (2014); "Restauração da Companhia de Jesus em Portugal e no Oriente, 1814-2014" (2014); "O corpo na China moderna e contemporânea" (2014); "Curso de chá" (2014); "Macau e a visão do colonialismo por Charles Boxer" (2014); "O café em Timor: cultura e comercialização (1815-2012)" (2014); "Museus e Património Intangível – Casos de estudo de Macau" (2015); "Co-Habitatrions and Power Dynamics: Land, ExChange, Governance. Timor-Lest in Context" (2015); "O Século dos Nanbanjin. A Presença Portuguesa no Japão (1543-1640)" (2015); "The Expert's Eye: Colin Sheaf Lectures on Chinese Imperial Porcelain and Export Art from China" (2015); "Castas na Índia: passado e presente" (2015); "A Natureza da Ásia Revelada por Garcia de Orta" (2015); "Polémica Europeias" (2015); "A Coreia Contemporânea e Global" (2015); "A Construção do Estado da Índia. Da viagem de Vasco da Gama à Fundação de Macau" (2016); "Entre a Arte e o Hinduísmo. Dança, musica e teatro, Índia e Bali" (2016); "Dois Impérios, Cinco Tempos. As relações entre Portugal e a China (1644-1912)" (2016); "Imaginar, Descrever e Contar as Populações Ultramarinas Portuguesas, 1776-1875: resultados de um projecto em curso" (2016); "Portugal e o Japão. História de um sucesso mal sucedido" (2017); "Timor-Leste: do fim do colonialismo a nação democrática e independente" (2017); "O Silêncio e a Ausência: o Islamicate na Índia da Colecção Kwok On" (2017); "Os Portugueses na Ásia na segunda metade do século XVI" (2017); "Os Portugueses pelo Golfo Pérsico" (2018); "História do Japão (1868-1945)" (2018); "O longo processo de autodeterminação de Timor-Leste (1974-2002). Conjunturas, eventos, actores internacionais" (2018).

O serviço educativo, através de uma oferta eclética para diferentes públicos, abordou temas variados e personalidades histórias, e "Povos de outras terras" (SO/2009); "Leques, abanos e abanicos" (SO/2010); "Manuel Teixeira Gomes: republicano e orientalista" (VO/2010); "O colecionismo no Museu do Oriente" (VO/2010); "Patuá di Macau, únde ta vai?" (OLD/2010); "Em busca do Oriente perdido" (OLD/2010); "Negócio da China" (DF/2011); "As mulheres no Museu do Oriente" (VO/2012); "Descobrindo os Lusíadas" (SO/2014); "Quem foi Mahatma Gandhi?" (SO/2014); "O diário de Vasco da Gama" (SO/2014); "As aventuras de Gengis Khan" (SO/2014); "Quem foi Buda?" (SO/2014); "Peregrinando!" (TLV/2014); "Quem foi Krishna?" (SO/2014); "Afinal quem era Mulan?" (DF/2015); "Wescenlau de Moraes? Moraes San, muito prazer!" (TLV/2015); "A Carreira da Índia" (SO/2015); "O Grande Explorador Vasco da Gama" (SO/2015); "A Nau do Trato (SO/2015); "Quem foi Camões?" (TLV/2015); "A Presença Portuguesa no Oriente através da Arquitectura" (VO/2015); "De Portugal a Oriente" (OLD/2015); "Vamos todos para a Conchinchina? (SO/2015); "Os Jesuítas a Oriente: Missionação e Aventura" (SO/2015); "Mulheres que mudaram o Mundo" (SO/2016); "Viagem de Sabores: do caril ao sushi, passando pelo kimchi" (OLD/2016); "Uma viagem a Timor" (DF/2016); "Que China a de Camilo Pessanha?" (VO/2016); "Vasco da Gama: do Alentejo à Índia" (DF/2017); "Somos os Lusíadas!" (DF/2017); "Ser Gandhi!" (DF/2017); "De Krishna a Cristo!" (OLD/2017); "Palavras viajantes" (SO/2018); "Biombos que revelam encontros" (SO/2018); "Em conversa com as Peças!" (2018).

Apêndice VII

Guião de entrevista, transcrição de entrevista e consentimento: Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira

Guião entrevista: Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira

1. Como pensa a instituição museu na contemporaneidade? Quais devem ser os seus principais objectivos e propósitos?
2. Que função desempenhou na construção do discurso expositivo do Museu do Oriente, mais precisamente na exposição "Presença Portuguesa na Ásia?
3. Se hoje fosse novamente convidado a pensar e a conceber o discurso expositivo do Museu do Oriente manteria o mesmo discurso? Sim ou não, e porquê?
4. Teve "carta branca" para pensar o discurso expositivo da exposição permanente "Presença Portuguesa na Ásia", ou já exista uma narrativa delineada?
5. Quais foram os principais objectivos estabelecidos na construção do discurso expositivo?
6. Que "outro" ou "outros" quis representar na exposição "Presença Portuguesa na Ásia"?
7. De que forma a sua passagem por Macau e as várias exposições comissariadas no Centro Científico Cultural de Macau marcaram o discurso expositivo que viria a construir no Museu do Oriente?
8. Portugal foi um dos pilares do colonialismo. De que forma esse passado colonialista está reflectido, ou não, no discurso expositivo?
9. O Museu do Oriente é herdeiro de uma história e tradição de pensamento associada ao orientalismo? Concorda ou discorda com esta afirmação? Porquê?

Transcrição da entrevista ao Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira

Breve conserva inicial

Irei responder com a maior frontalidade e defenderei as minhas ideias.

Entendo que o que interessa hoje em dia discutir na história da arte, na museologia, é quem é o sujeito que escreve? Quem é que escreve a história da arte? Como é que nós identificamos no discurso de quem escreve a presença ou a não presença?

Ao longo da nossa conversa procurarei responder ao que fiz, ou não fiz, no Museu do Oriente. Como é que dei ou não dei lugar à visão dos outros no espaço do museu?

O projecto do Museu do Oriente terá sido, até hoje, um dos maiores e mais exigentes desafios museológicos que tive de defrontar na minha carreira, e que foi construído no espaço de 3 anos, entre 2005 e 2008, mas sem nunca deixando de ser Professor na Faculdade de Belas-Artes.

É importante referir que abriu como nenhum outro museu em Portugal, com quatro catálogos sobre todas as três exposições patentes à época no museu − *Presença Portuguesa na Ásia*, *Deuses da Ásia* e *Máscaras da Ásia* - e, ainda, um outro sobre a história do edifício e a sua transformação em museu.

1. **Que função desempenhou na construção do discurso expositivo do Museu do Oriente, mais precisamente na exposição "Presença Portuguesa na Ásia?**

Fui convidado para construir o Museu e desenvolver o programa museológico. Para o Museu do Oriente existia um objectivo claro. Preparei-o para começar.

É importante referir que parto sempre de duas perguntas fundamentais: "De que objectos é que necessito para contar uma história?". Esta é para mim uma pergunta fundamental. Por exemplo, quando se está a construir uma exposição temporária, não estou limitado às peças existentes no Museu, posso ir buscá-las fora, posso pedi-lhas emprestadas temporariamente.

A outra questão fundamental é "Que história posso contar com os objectos que tenho dentro do museu?" Esta última, quanto a mim, é a pergunta que se tem de colocar perante uma colecção permanente. O Museu do Oriente tem duas colecções

permanentes fundamentais. A colecção *Presença Portuguesa na Ásia*, porque foi assim que ela foi reunida. Ou seja, testemunhos da presença portuguesa na Ásia, desde o colecionismo, às memórias e às identidades. Sempre centrado na presença portuguesa na Ásia e na relação de Portugal com a Ásia, essa centralidade era claramente assumida. Há duas frases que iniciavam esta exposição, uma retirada dos *Lusíadas* e outra da *Peregrinação*. Esta escolha surge porque a presença portuguesa na Ásia é marcada por esses dois paradigmas. Por um lado, uma visão heróica que é a de Luís de Camões nos *Lusíadas*: "E entre gente remota edificaram / Novo reino, que tanto sublimaram", e a outra é exactamente o contrário, é a história dos aventureiros. A história, no fundo, de pequenos aventureiros que faziam pela sua vida independentemente dos grandes objectivos do reino, de fé e do império, e que de alguma forma estão consagrados na visão heróica, sem esquecer a perspectiva comercial e mercantil.

Procurei de alguma forma dar lugar a estas duas dimensões: heróica e aventureira. Mostrar que não podemos olhar para o Oriente sem ter em conta essas duas realidades. Procurei reflectir também a realidade da narrativa histórica de João de Barros ou de Fernão Lopes da Castanheda, dos historiadores modernos que já se debruçaram sobre o assunto, e que mostraram o fundo económico que subjazia à nossa presença, nomeadamente o domínio dos mercados orientais, substituindo-nos aos muçulmanos que tinham o exclusivo desses mercados. Claro que não nos podemos esquecer da utilização de trabalho escravo. Mas esse tema não é explícito na narrativa museológica. Há um ou outro objecto que permitem evocar o tema da escravatura. É o caso particular do biombo namban onde se vê um cortejo de portugueses, no qual se pode observar como a sociedade portuguesa na Ásia era uma sociedade plurirracial. Onde os brancos e os casados dominavam as camadas superiores e depois existiam os negros e os locais, escravos e criados, que executavam os trabalhos.

A narrativa está centrada nos objectos artísticos que estavam recolhidos desde há vinte anos pela Fundação Oriente, e que os tinha adquirido a partir de leilões e a colecionadores privados. Portanto, não fui responsável pelas aquisições. Tive de trabalhar com os objectos reunidos previamente e, nalguns casos, fui confrontado com a total ausência de objectos referentes a alguns temas, nomeadamente o Islão.

Esta era a visão para a exposição *Presença Portuguesa na Ásia*.

Gostaria de fazer a ressalva que não tenho qualquer problema em reflectir sobre o tema da escravatura. Exemplo disso é a exposição que comissariei em 2017/18 no Museu Nacional de Arte Antiga intitulada "As Ilhas do Ouro Branco. A encomenda Artística na Madeira nos séculos XV e XVI", sobre a pintura flamenga e o açúcar na ilha Madeira. A primeira sala desta exposição era dedicada ao tema da economia açucareira, e claro que na economia açucareira quem trabalhava eram os escravos. Este tema não foi escondido. Isto para dizer que não tenho qualquer preconceito relativamente ao tema da escravatura, mas atenção que para esta exposição temporária eu pude ir buscar gravuras que estavam fora e que me permitiram contar a história que queria.

No caso do Museu do Oriente é diferente, pois o objectivo era montar uma exposição permanente com os objectos que o Museu tinha. E o Museu não tinha objectos que directamente falassem sobre o tema da escravatura, só indirectamente, como no caso do biombo namban. Mas, por exemplo, um serviço educativo pode através do biombo explorar essas dimensões. Há múltiplas relações que se podem construir através de um mesmo objecto.

A narrativa do Museu do Oriente é uma narrativa aberta. Aliás, de qualquer museu, porque ela permite diversas explorações específicas ao longo da programação cultural e educativa.

Quando o Museu abre ele não terminou; ele começou. Aliás, após o Museu abrir as portas eu já não estive à frente dele. São outras pessoas que estão à frente dele, eu ajudei a construí-lo. Eu preparei-o para ele começar. O trabalho posterior já não é meu. Já não é da minha responsabilidade. Em programação museológica não conta apenas a estruturação e a organização do Museu e do espaço expositivo, conta depois a sua vida.

Uma outra lacuna do Museu é a ausência de colecções de arte islâmica. Há uma parte significativa do Islão na Ásia que não está representada, e porquê? Porque não há colecções que permitam representá-lo. Essa é a questão. Ou melhor, existia algum acervo incipiente na colecção *Kwok On*, mas o princípio dessa colecção é completamente diferente. O seu foco é dar voz, não às narrativas da presença portuguesa, mas sim às próprias civilizações asiáticas. À época a exposição *Deuses da Ásia* girava em torno da dimensão do sagrado e da dimensão performativa desse sagrado. Os grandes rituais performativos, teatrais, que são realizados no âmbito das

várias religiões asiáticas. A maior parte da recolha de objectos desta colecção foi efectuad~~o~~a pelo Professor Pimpaneau e pela sua esposa Sylvie Pimpaneau. No caso da colecção *Kwok On*, procurei respeitar inteiramente a narrativa que eles próprios tinham organizado, dando-lhe sentido.

No fundo o objectivo era dar a conhecer a colecção *Kwok On* a partir dos seus *highlights* de todas as religiões. Era dada a voz às religiões asiáticas. Aí tínhamos a voz dos "outros" que, neste caso, não são os portugueses. A presença de Portugal terminava no primeiro piso. No segundo piso Portugal já não se sente.

A maioria da recolha dos objectos da colecção *Kwok On* foi feita antes de ela vir para Portugal. Foi feita a partir de França. Só posteriormente é que este acervo veio para o nosso país. Tanto quanto sei, actualmente continuam a ser feitas recolhas, para continuar a actualizar a colecção. Aquilo que a colecção tem de representativo é relativo às religiões, às formas de cultura popular e às manifestações performativas da arte asiática. Mas, também neste caso, fui confrontado com a ausência do Islão. À época a colecção tinha uma ausência de objectos que remetessem para a cultura islâmica e para as suas práticas em países asiáticos.

Ora, como sabemos, os portugueses quando penetraram nas rotas comerciais no mar Índico entraram em conflito com essa presença islâmica, e só por esse motivo faria todo o sentido que também a cultura islâmica estivesse representada no espaço expositivo. Mas, para isso, era necessário levar a cabo uma recolha. Se posteriormente o Museu decidiu empreender recolhas nesse sentido, para colmatar essas lacunas, é algo a que não posso responder.

Voltando um pouco atrás, as tipologias das colecções que se encontram no Museu do Oriente não lhe são exclusivas, existem colecções semelhantes no Museu Nacional de Arte Antiga que, talvez, ainda ignorem mais o lado sociológico da presença portuguesa na Ásia.

No meu entendimento, as páginas mais negras do colonialismo português deveriam estar presentes num Museu que contasse a história dos descobrimentos portugueses. Descobrimentos marítimos. Não tenho qualquer receio da palavra "descobrimento", porque o que está em causa são os descobrimentos marítimos. As rotas não estavam

descobertas, o caminho para lá chegar ainda não era conhecido, e nesse sentido trata-se de uma descoberta. Os povos não foram descobertos, o que foi descoberto foi a via marítima para lá chegar. A partir desse momento gerou-se uma economia global do qual nós somos herdeiros e que levou pessoas, fauna, flora de um continente para outro.

O tão afamado museu proposto pela Câmara Municipal de Lisboa tem, no meu entendimento, sentido existir. É importante dar valor a uma realização extraordinária de um pequeno país com cerca de 1 milhão de habitantes que conseguiu colonizar diferentes partes do globo. Mas sem esquecer à custa de quê. O que é que isso custou humanamente e culturalmente falando? Os prós e os contras. As facturas históricas têm todas um lado positivo e um lado negativo. Todas essas dimensões são importantes. É importante explicar às pessoas, sem complexos.

Mas, no meu entendimento, não faz sentido aplicar o jargão de moda anglo-saxónico em torno do tema da escravatura ao contexto português. Não falo da história do luso-tropicalismo de que o nosso colonialismo foi diferente, mas os processos históricos nunca são iguais. Os processos históricos têm de ser claramente explicados, não podem continuar escondidos, para que haja compreensão da História. Mas também não podem ser erigidas como a única explicação do que foi a história de Portugal. As questões do colonialismo são extremamente importantes e têm de ser devidamente assinaladas. Uma visão histórica tem de ser desapaixonada. Não pode ser dominada por agendas ideológicas. A ideologia está sempre presente, nós não conseguimos fugir dela, ela permeia toda a nossa actividade. Isso é claro para mim. O que também é claro é que perante a documentação histórica temos de ter a humildade de mostrar todos os lados. E deixar os julgamentos morais serem feitos pelo visitante, pelo espectador, em função das suas expectativas e conhecimentos prévios.

Num museu há três níveis de leitura: o nível textual, e que corresponde aos objectos; o nível contextual, que permite compreender a relação dos objectos com os contextos que lhes deram origem; e, ainda, o nível situacional em que o entendimento dos objectos e dos seus contextos são colocados à prova, ou seja, a forma como o visitante absorve a informação apresentada e a integra no seu conhecimento. Este último nível é totalmente distinto de pessoa para pessoa. É uma relação única, cada pessoa irá ler e apreciar de formas diferentes.

Há pouco o Professor referia que certos temas relacionados com o colonialismo português deveriam estar espelhados no discurso expositivo no Museu das Descobertas. No seu entendimento não faria também sentido ver algumas dessas questões reflectidas no discurso do Museu do Oriente?

No discurso do Museu, tal como ele está, implicaria outras recolhas. Nesse âmbito deveríamos organizar ciclos de conferências, exposições temporárias, em que, com o empréstimo de objectos, se conseguisse fazer essa reflexão. O Museu não é apenas a sua exposição permanente, é todo o programa cultural, expositivo e educativo, que promove ao longo da sua existência.

Mas nada impede a renovação do discurso expositivo da exposição permanente. Porque é que ela tem de ficar 20 anos imutável? Aliás, estamos hoje conscientes que uma exposição permanente envelhece com muita rapidez. Há novas interpretações sobre os objectos, há novas visões da história da arte e teorias da arte. O Museu não precisa de ficar cristalizado. Ele ficou naquele momento porque foi o que foi possível fazer com as colecções disponíveis, mas a sua programação seguinte teria de colmatar as lacunas. Existe todo um piso dedicado a seminários, cursos breves, livres e *workshops*. Esse foi um piso que ainda se equacionou ficar em bruto, mas eu insisti para que se transformasse em salas polivalentes para que se pudessem realizar as mais variadas iniciativas paralelas.

A minha visão do Museu era ser uma Casa da Ásia. Onde eu vou, não sou visitante, sou frequentador. Vou lá para assistir ao longo da semana, do mês, do ano, a diversas iniciativas. Do meu programa consta a minha visão. Nem tudo foi cumprido, mas não por minha responsabilidade porque eu não fui, nem sou, director do Museu.

No entendimento do Professor fará sentido introduzir no discurso expositivo referências à forma como o património evocado no espaço expositivo é vivenciado na contemporaneidade? Por exemplo, evocar as igrejas de Santana de Talaulim, da Velha Sé de Goa, ou ainda, Baçaim, dos quais podemos ver as maquetes? Como é que as pessoas o vivem? Como é que está ou não conservado?

Sim, sim, sem dúvida. Os meios tecnológicos disponíveis hoje em dia permitem-no. Através do telefone podemos aceder a uma multiplicidade de conteúdos. As pessoas poderiam, por exemplo, aceder aos extractos dos documentários do Paulo Varela Gomes e visualizá-los no seu telemóvel. Fazer o paralelismo entre o passado e o presente faz todo o sentido. A informação existe, é possível disponibilizá-la, e enriquece o discurso expositivo. Com a vantagem de que os códigos QR e o *bluetooth beacons* são muito mais flexíveis que uma legenda fixa, pois mais facilmente alteramos/adicionamos conteúdos.

A aposta nas novas tecnologias não quer dizer que nos possamos esquecer das legendas fixas. Há quem não queira utilizar, ou não tenha, telemóvel. O museu deve ser inclusivo. Faz sentido poder dizer "se quiser ter acesso a mais informação utilize o seu telemóvel", mas quem visita o museu tem de ter acesso a alguma informação sobre os objectos expostos. É importante referir que o Museu do Oriente foi um museu que abriu com legendas desenvolvidas em quase todos os objectos, ou grupos de objectos, o que não correspondia à realidade na maioria dos museus portugueses.

Não há qualquer dúvida de que, com a transição digital, hoje podemos tornar os museus lugares onde a pessoa viaja não apenas pelos objectos, mas por todas as informações para os quais os objectos remetem. Os objectos são signos a partir dos quais acedemos a outra informação. A transição digital permite, através de mecanismos tecnológicos e informáticos, aceder a outra informação que não está directamente contida/explícita no discurso expositivo.

A relação com a contemporaneidade deve ser, também, com os próprios cidadãos, com a diáspora, com os emigrantes, que têm origem nos países asiáticos que o Museu evoca e que residem em Portugal. Este Museu é para todos, não apenas para os portugueses. As exposições temporárias permitem, por exemplo, actualizar no presente diferentes pontos de vista sobre o património que o Museu contém. O Museu tem boas áreas para exposições temporárias, que se podem dividir em áreas mais pequenas, o que permite realizar simultaneamente várias exposições. Haja vontade e oportunidade para tal. Mas, como já referi, essa não é uma responsabilidade minha. A mim coube a tarefa de construir o Museu.

Quando pensou a narrativa e o discurso do espaço expositivo, tanto do primeiro como do segundo piso, nunca em algum momento pensou cruzar objectos de ambas as colecções a Presença Portuguesa na Ásia e a Kwok On?

Pensou-se sempre desde o início. No entanto, as colecções têm um carácter temporal muito diferenciado. A colecção *Presença Portuguesa na Ásia* é essencialmente focada nos séculos XVI, XVII, XVIII e, depois, pontualmente nos XIX e XX. Enquanto que a colecção *Kwok On* é essencialmente uma recolha dos séculos XIX e XX, que nalguns casos pontuais possuí alguns objectos mais recuados, mas na sua essência é uma colecção recolhida em época contemporânea, e de carácter antropológico, etnográfico, ao contrário da colecção *Presença Portuguesa na Ásia*, que é uma colecção histórica, da história da arte.

Houve hipótese de se fazer esses cruzamentos. No meu entendimento, o cruzamento pode e deve ser feito. Mas à data da construção do discurso do Museu, entendemos não o fazer. O Museu do Oriente é um museu transdisciplinar, que cruza dois olhares em paralelo. Em parte, esse cruzamento é feito pelo visitante. O visitante ao visitar ambos os pisos, o primeiro e o segundo, vai confrontar e cruzar esses dois olhares.

Um possível cruzamento das duas colecções poderia ocorrer, por exemplo, na ala nascente. Na exposição inaugural da Presença Portuguesa na Ásia, o visitante era recebido, na ala nascente, por duas colunas que vieram emprestadas de S. Julião da Barra e que, entretanto, já regressaram ao local de origem. Essas colunas tinham representações de Vishnu, eu escolhi essas colunas porque quando os portugueses chegaram à Índia havia uma cultura milenar instalada. É a partir do contacto com essa cultura milenar que os portugueses vão desenvolver a sua estratégia de ocupação. Ao retirarem essas peças, de certa forma mutilaram o discurso expositivo. Uma exposição é como um romance, se começarmos a retirar frases, capítulos, personagens, a história fica descaracterizada. Não é a mesma. O discurso que hoje podemos ver no Museu não é o mesmo que lá deixei, porque em algumas circunstâncias o discurso foi mutilado. No caso das colunas, não sendo possível substituí-las por outras semelhantes, por que não colocar uma estátua de Vishnu que pertence à colecção Kwok On e que esteve exposta na exposição inaugural dos *Deuses da Ásia*?

Quando inaugurámos o Museu, efectivamente, não cruzámos esses dois discursos paralelos, esse cruzamento era feito pelo "leitor", pelo visitante, o que não quer dizer que não pudesse ser feito posteriormente.

A Direcção do Museu é hoje confrontada com o desafio de modernizar o discurso do Museu, mas isso requer uma equipa técnica e científica capaz de continuar o esforço inicial para o construir.

Passados 12 anos do projecto inicial da equipa que montou o Museu, apenas duas pessoas se mantêm no Museu, a Joana Bélard da Fonseca e a Sofia Campos Lopes.

Quando se montou o Museu tínhamos uma equipa considerável de pessoas a trabalhar no estudo da colecção, que escreveu para os catálogos, e que depois não continuou a trabalhar no Museu, com a excepção das duas pessoas que já referi.

Quando o Museu por motivos vários tem/quer alterar o discurso expositivo, por exemplo, tem de devolver o objecto emprestado ou porque adquiriu novos objectos para a sua colecção, o Professor é questionado sobre essa alteração?

Não, nunca fui.

Ao longo destes dez anos nunca fui "chamado" a dar parecer sobre alterações ao discurso do Museu, e, no entanto, fui responsável por ele. O Museu, hoje, já não é o mesmo que eu deixei no dia da inauguração.

Eu só sou responsável pela exposição que está presente nos catálogos *Presença Portuguesa na Ásia*, *Deuses da Ásia* e *Máscaras da Ásia*. Nunca me questionaram sobre nenhuma alteração ao discurso expositivo original. Eu sou responsável pela concepção e implementação do projecto do Museu do Oriente, mas a partir do dia da inauguração deixei de ter responsabilidade sobre ele.

No Museu do Oriente tive a oportunidade de construir de raiz o Museu, de pensar em conjunto com o Arquitecto Carrilho da Graça, com o qual já tive a oportunidade de trabalhar mais que uma vez, a melhor forma de organizar o espaço, as funcionalidades, etc.. A distribuição espacial foi discutida entre o museólogo e o arquitecto.

Quando se quer mudar a narrativa temos que o assumir. Para mim, estropiar o discurso, mudando-o, alterando-o sem manter a coerência da narrativa, é um problema. Se pretendemos uma nova narrativa, então, temos de pensar de raiz. Se é para mudar, claro que sim. O Museu permite-o. O percurso pode ser alterado, as vitrines estão programadas para permitirem os mais diversos tipos de objectos. Há uma variabilidade de utilização das vitrines extraordinária e que permitem que aquele dispositivo expositivo integre múltiplas narrativas. Aliá, elas foram assim pensadas intencionalmente, para que isso fosse possível.

2. Como pensa a instituição museu na contemporaneidade? Quais devem ser os seus principais objectivos e propósitos?

A definição ainda em vigor do ICOM é, no meu entendimento, inclusiva. A nova definição que está em cima da mesa, e que faz tábua rasa da anterior, quer impor um modelo de visão de museu derivado da nova museologia dos anos 80, é disruptiva. Disruptiva, porque é restritiva em vez de inclusiva, reduz a definição do museu. Um museu, no meu entendimento, tem de estar associado a um património, material ou imaterial. Esse património não tem de estar dentro das "quatro paredes" do museu, pode estar, por exemplo, espalhado por uma cidade, por um território sobre o qual ele actua. Mesmo o património imaterial está associado a colecções materiais.

Para além da questão da colecção temos de pensar nas funções de uma entidade museológica, elas devem quanto a mim estar espelhadas na definição. O museu tem uma responsabilidade social: disponibilizar as suas colecções ao público, ao actual e aos potenciais. Claro que pode e deve fazê-lo digitalmente, mas nunca poderemos comparar o contacto directo com uma obra ou fazê-lo digitalmente. Mas não nos podemos esquecer que hoje em dia o primeiro contacto com uma entidade museológica é "o que está na internet sobre ela". A transição digital é essencial. O investimento em formação das equipas técnicas é essencial.

3. Se hoje fosse novamente convidado a pensar e a conceber o discurso expositivo do Museu do Oriente manteria o mesmo discurso? Sim ou não, e porquê?

Acho que não, mas não poderia fugir muito porque na construção do discurso expositivo do Museu do Oriente procurei explorar os objectos na sua totalidade, nas suas diferentes dimensões. Em termos de colecção não ficou praticamente nada de muito significativo por expor. Inicialmente a colecção da *Presença Portuguesa na Ásia* era composta por cerca de 800 objectos. Não era uma colecção muito elástica.

Mas qual seria a minha metodologia? Durante dois/três anos antes organizaria todo um conjunto de colóquios e exposições temporárias sobre as temáticas que não estão focadas no discurso actual. Procuraria através desses colóquios e exposições temporárias sinalizar peças que pudessem ser adquiridas ou depositadas, explorar temáticas que não são tratadas na exposição permanente. O objectivo seria sinalizar tudo aquilo de que o Museu tem falta e só após esse esforço de dois/três anos é que poderia remodelar a exposição permanente inserindo uma componente digital, em que certas informações poderiam ser transmitidas.

Os meios digitais, como por exemplo os códigos QR ou os *Bluetooth beacons* permitem ao visitante no espaço expositivo explorar outros conteúdos que não estão presentes no discurso.

4. Teve "carta branca" para pensar o discurso expositivo da exposição permanente "Presença Portuguesa na Ásia", ou já exista uma narrativa delineadas

Tive total "carta branca".

5. Quais foram os principais objectivos estabelecidos na construção do discurso expositivo?

Quando pensei no discurso expositivo, em função dos objectos que tinha disponíveis para trabalhar, pretendi dar uma visão do comércio, da missionação, das artes miscigenadas que resultaram do encontro de culturas. Os objectivos que estabeleci foram, quanto a mim, cumpridos.

Num caso ou outro recorremo-nos de depósitos de longa duração, como é o caso das colecções do Camilo Pessanha e do Manuel Teixeira Gomes, do Museu Nacional

Machado de Castro, que foram negociadas como forma de colmatar o tema do colecionismo, e que de outra forma seriam núcleos muito fracos. Estas duas colecções ganharam no Museu do Oriente uma visibilidade que de outra forma não teriam.

Na narrativa da *Presença Portuguesa na Ásia* podemos encontrar objectos de diferente valor artístico. O equilíbrio entre os dois foi algo muito importante para mim. Mas, no meu entender, devemos expor objectos que podem ter menor valor artístico, mas que devidamente contextualizados não deixam de ser significativos para a narrativa.

Como referi anteriormente, a exposição conta uma história a partir de duas obras literárias fundamentais: os *Lusíadas* e a *Peregrinação*. Procurei entrelaçá-las na narrativa, pois não podemos ter em conta a presença portuguesa no Oriente sem ter em conta essas duas.

No espaço expositivo passavam, também, conteúdos audiovisuais que permitiam uma contextualização mais abrangente dos objectos expostos. Foram selecionados excertos de uma série de documentários que o Paulo Varela Gomes realizou para a RTP [*O Mundo de Cá*]. A introdução destes conteúdos permitiu animar o percurso. No caso da colecção *Kwok On* também fazia todo o sentido exibirem-se pequenos filmes, documentários, que permitam ao público compreender como alguns dos objectos expostos são utilizados nos rituais. O Professor Jacques Pimpaneau e a sua esposa Sylvie recolheram muitos testemunhos, que fazem hoje parte do acervo do Museu.

Há questões que não foram exploradas. Um dos colaboradores que convidei a escrever para o catálogo da *Presença Portuguesa na Ásia* fazia referência ao tema da diáspora, das comunidades asiáticas residentes em Portugal. Foi um programa que após a inauguração do Museu deveria ter sido desenvolvido com as comunidades asiáticas residentes em Portugal, particularmente na cidade de Lisboa, e promover junto delas o reconhecimento do Museu como um repositório, um espaço que fala da sua identidade. Múltiplas identidades estão presentes no Museu do Oriente, em particular na colecção *Kwok On*.

6. Que "outro" ou "outros" quis representar na exposição *Presença Portuguesa na Ásia*?

Na *Presença Portuguesa na Ásia* pretendi representar os conquistadores, os dominadores, os que se implantaram, os aventureiros, os missionários, os comerciantes.

Mas, também me interessou a troca de influências, o hibridismo que daí resultou.

O cristianismo não ficou incólume, as religiões locais também não. Deste choque cultural e religioso resultaram situações hibridas que estão ilustradas em alguns objectos.

Quis representar o interesse em conhecer o "outro" e fi-lo através de um pequeno códice [*Noticia Summaria do Gentilismo da Índia*, Goa, século XVII] que se encontra dentro de uma pequena vitrine. Ou seja, depois de um primeiro momento de confrontação começou a existir o desejo de conhecer o "outro". Apesar de ainda fazer referência aos "gentios" é, quanto a mim, uma aproximação a outra comunidade.

Os "outros" civilizacionais estão representados no piso superior dedicado à colecção *Kwok On*. Nesse piso é dada a voz a outras identidades.

O primeiro piso é a chegada dos portugueses, a miscigenação étnica e cultural e os resultados do conhecimento mútuo. Sempre numa perspectiva portuguesa e numa perspectiva de coleccionismo. Não nos podemos esquecer do título da exposição *Presença Portuguesa na Ásia: memória, identidade, coleccionismo*. São estes os temas deste espaço expositivo. Não é o colonialismo português no Oriente.

Mas, de alguma forma, os objectos falam-nos disso?

Sim, inevitavelmente. Por essa razão afirmo que aquela exposição não é fechada. Ela permite qualquer aproveitamento educativo chegar aí. Como referi anteriormente, considero que outros museus terão mais responsabilidade para tratar essa narrativa. Esses outros museus, sobretudo um deles, tem de existir claramente. O Museu dos Descobrimentos tem de existir para se poder fazer uma reflexão sobre a história de Portugal como país colonizador e expansionista. Isso é fundamental. Se não o fizermos continuamos à mercê da narrativa luso-tropicalista ou à mercê da lenda negra de acordo com a qual fomos horríveis. Temos de ser objectivos. Temos de fazer recolhas de objectos. Para podermos construir esse museu precisamos de objectos. Se calhar alguns até já se encontram nos nossos museus. Por exemplo, as famosas coleiras do Museu Nacional de Arqueologia, que nem sequer estão expostas. Para os museus poderem

falar dos aspectos negativos do colonialismo precisam de objectos que permitam falar dessa história. Considero que esse museu é necessário. Não para fazer uma narrativa heróica, mas sim para fazer uma narrativa objectiva da história, o que aconteceu, o que é que nós levámos, o que é que encontrámos lá, quem é que lá estava, como é que nos recebeu, como é que nós dominámos, quem eram os nossos inimigos, com quem é que nos confrontámos. Através das crónicas, dos relatos, sabemos que as histórias são absolutamente assustadoras relativamente à nossa visão de hoje. Mas, também, que pontes estabelecemos; os casados foram uma ponte, se não, de que outra forma teria seria possível aos portugueses impor e dominar "*Novo Reino, que tanto sublimaram*"? Os casados de Afonso de Albuquerque continuaram a existir até ao final do império português. Havia normas claras para fazer casar os colonos com as mulheres locais para continuar a miscigenação. Temos de assumir a herança. O Museu das Descobertas deve, no meu entendimento, falar tanto do passado mais longínquo, como do passado mais recente. Esse museu não se pode ficar pelos séculos XV, XVI, XVII e XVII, não, esse museu tem de chegar até aos nossos dias. Só assim será um museu em que o povo português se revê nas suas grandezas e nas suas misérias, porque ambas fazem parte. Não há que esconder nada. Há que falar sobre estes temas desapaixonadamente. Excesso de ideologia cria divisão, o que se pretende é união, um compromisso, tal como aconteceu ao longo da história da formação de Portugal, entre o norte e o sul. Um exemplo disso é culto de S. Vicente que era venerado pelos cristãos do Norte e pelos moçárabes do Sul. Foi um ponto de encontro na cidade que viria a ser a capital do país. Os pontos de encontros são essenciais. O sentimento de unidade nacional do qual nos orgulhamos existe desde a idade média. Temos de pensar desapaixonadamente sobre este museu.

Eu reconheço que na exposição *Presença Portuguesa na Ásia* é escolhida uma parte da história. Mas essa escolha foi feita em função dos objectos disponíveis e daquilo que era possível na altura. O objectivo nunca foi ser a única narrativa que o Museu oferecia. O Museu pode oferecer outras narrativas, através de exposições temporárias, ciclos de conferências, actividades educativas, etc, que não são tratadas na exposição permanente e que podem ser abordadas através desses outros mecanismos.

Ao longo da nossa conversa, mais que uma vez, o Professor referiu a "visão desapaixonada". O Professor acredita que é possível sermos desapaixonados **relativamente ao tema do colonialismo ou ao Museu das Descobertas?**

No caso do Museu das Descobertas falamos sobre um debate inquinado pela ideologia, por confrontos ideológicos.

Como já pôde perceber eu sou um homem apaixonado. A forma como falo é demonstrativa disso. Eu só faço aquilo que gosto. E, quando faço, faço com enorme paixão.

Quando digo desapaixonada refiro-me a evitar o mais possível o confronto ideológico. Não há ideologia neutra. Não há neutralidade nestas questões. Devemos mostrar todos os lados da questão, e não apenas um só. Se mostrarmos todos os lados da questão estamos a dar voz a todos. Todos podem dizer "a minha visão também lá está representada". É como uma democracia representativa, todos têm direito a ter voz e representação. A colecção do Museu do Oriente não se presta a isso, porque essa colecção não foi construída para fazer falar de todas as dimensões associadas ao colonialismo português. Haverá na colecção alguns objectos que episodicamente nos poderão fazer falar disso, mas episodicamente. É necessário outro tipo de documentação. É preciso outro tipo de imagens. Elas são possíveis de encontrar.

No Museu do Oriente não foi possível fazer isso. Eu recebi uma colecção. Os depósitos de longa duração foram negociados com o Museu Nacional Machado de Castro e com outras entidades, mas que reforçavam o lado coleccionista que estava presente na colecção da Fundação Oriente. Mas não podemos fazer outro tipo de recolhas. Isso implicaria outros tempos de investigação, de recolhas, etc..

7. **De que forma a sua passagem por Macau e a exposição comissariada no Centro Científico Cultural de Macau marcaram o discurso expositivo que viria a construir no Museu do Oriente?**

Será a minha passagem por Macau e a familiaridade com o Oriente que me irá permitir imaginar o Museu do Oriente.

Em Macau fui responsável pela construção de três exposições em três museus. No Museu da Cidade de Macau, em que todos os conteúdos foram discutidos entre uma equipa portuguesa e uma equipa chinesa, procurámos reflectir todos os pontos de vista que estavam na génese da cidade. Tudo correu com o maior respeito e consideração entre todos os intervenientes.

Colaborei, ainda, na construção de outros dois museus macaenses ligados à comunidade cristã: o Museu da Igreja de São Domingos e o Museu do Seminário de São José. São museus associados ao cristianismo destas comunidades.

O primeiro projecto do qual fiz parte em Macau foram as ruínas de São Paulo.

Umas das minhas preocupações em todos estes projectos foi criar diálogo com a comunidade no sentido de criar e encontrar a melhor solução. Foram criadas e desenvolvidas equipas técnicas para estarem à frente destes museus. Tudo se conseguiu.

Tenho imenso orgulho em ter contribuído, nos últimos dez anos da presença portuguesa em Macau, no desenvolvimento de instituições museológicas, que não foram desmanteladas, não foram destruídas, pelo contrário, continuam a existir. Orgulho-me do diálogo construído entre as instituições locais e as comunidades envolvidas, portugueses e chineses, nos quatro museus no qual estive envolvido.

A minha passagem por Macau foi fundamental para conhecer melhor as culturas asiáticas no seu conjunto. Compreender a história asiática. A história da presença portuguesa na Ásia. Para perceber Macau, temos de perceber Goa, a relação com o Japão e com a China. Não nos podemos esquecer que Macau estava no meio.

É por esse motivo que o núcleo de Macau se encontra no meio do discurso expositivo, no núcleo central, do primeiro piso?

Quando subimos a escada vamos em frente e o primeiro núcleo que somos convidados a explorar é o da ala nascente. Passamos pelo núcleo dedicado a Macau quando saímos da ala nascente e queremos ir para a ala poente. É esse o percurso que deve ser feito. Mas, claro que na prática cada um pode percorrer o espaço como entender. Cada módulo até autossuficiente.

Este núcleo e a sua espacialidade de alguma forma procuram reflectir como Macau estava na encruzilhada de vários pontos geográficos da presença portuguesa na Ásia.

A razão de ser da centralidade do núcleo de Macau também está relacionado com a própria origem da Fundação Oriente, e pelo elevado número de objectos recolhidos relacionados com esse contexto.

8. Portugal foi um dos pilares do colonialismo. De que forma esse passado colonialista está reflectido, ou não, no discurso expositivo?

Fomos o primeiro império colonial moderno, não nos podemos esquecer deste pormenor. No espaço expositivo temos objectos que remetem para a questão do domínio, da missionação, das trocas comerciais e artística. Os vice-reis são referidos. De alguma forma, o aspecto majestático do império está reflectido no discurso expositivo.

9. O Museu do Oriente é herdeiro de uma história e tradição de pensamento associada ao orientalismo? Concorda ou discorda com esta afirmação? Porquê?

Temos de ter em conta que orientalismo em França significa uma coisa, e orientalismo em Portugal significa outra. Em França o orientalismo começa em Marrocos, na Argélia, na Tunísia, no Norte de África. No caso português o orientalismo só se reporta à Ásia. O Norte de África não é entendido como orientalismo.

Sim, porque de alguma forma o próprio coleccionismo que está presente no espaço expositivo está relacionado com esse gosto orientalista, quer na colecção de Manuel Teixeira Gomes, quer na colecção de Camilo Pessanha. Não enquadraria neste contexto a colecção de Timor, por se tratar de uma colecção muito exemplificativa da cultura timorense.

Até ao final da nossa presença em Macau (não vou referir o caso de Timor por se tratar de uma situação diferente) existiu uma obsessão orientalista dos portugueses. Houve imensas colecções que foram trazidas para Portugal.

Portanto, sim, está ligada a um orientalismo de matriz portuguesa, não a um orientalismo internacional que começa no Norte de África. Para nós, esse orientalismo

não existe. Só temos orientalismo da Índia para lá. O carácter das colecções é testemunha disso, mas ao mesmo tempo é uma visão algo renovada. Renovada, porque a visão orientalista que podemos encontrar no Museu do Oriente problematiza questões relacionadas com a memória e com a identidade. Por um lado, há uma memória de uma presença, por outro a procura de definição de uma identidade dessa presença. No qual o resultado palpável é o coleccionismo. É aquilo que os portugueses trazem, era enviado, para Portugal. Desde o século XVI que porcelanas chinesas, sedas chinesas e indianas, lacas japonesas, entre muitos outros objectos, chegavam ao nosso país. Houve sempre este ímpeto colecionista, que de alguma forma foi suscitado na Europa por personagens portuguesas como a rainha D. Catarina de Áustria. Tudo isto começa no século XVI e dura até hoje.

Gmail **Margarida Sampayo <margaridasampayo@gmail.com>**

Pedido de confirmação de consentimento para utilização da informação recolhida na entrevista a propósito do Museu do Oriente

Fernando Pereira <fern[redacted]eira@gmail.com> 4 de maio de 2021 às 22:13
Para: Margarida Sampayo <margaridasampayo@gmail.com>

Cara Margarida,

Dou claro o meu consentimento.

Irei rever o texto.

FABP
[Citação ocultada]

Apêndice VIII

Guião de entrevista, transcrição de entrevista e consentimento: Dra. Joana Bélard da Fonseca

Guião de entrevista: Dra. Joana Bélard da Fonseca

1 Como pensa a instituição museu na contemporaneidade? Quais devem ser os seus principais objectivos e propósitos?

2 Na equipa do Museu do Oriente, qual a sua função e objectivos?

3 No panorama actual, de que forma deve, no seu entendimento, o Museu contribuir para a sociedade?

4 No âmbito da sua prática profissional procura que o Museu seja um agente de transformação social? Se sim, de que forma?

5 Se a prática e pensamento museal ainda são marcados pelo colonialismo, de que forma procura na sua actividade desconstruir e transformar essa herança?

6 Deverá o Museu, através da programação expositiva e das actividades de extensão cultural, desafiar os visitantes/participantes a repensar o passado colonial e a representação das diferentes culturas asiáticas?

7 As exposições transmitem mensagens. Qual a mensagem duradoura que gostaria que os visitantes levassem consigo após a visita ao Museu? No seu entendimento fará sentido rever o discurso expositivo?

8 Se pudesse reinventar o Museu, qual seria a primeira coisa que gostaria de mudar? E o que manteria?

9 Portugal foi um dos pilares do colonialismo. De que forma esse passado colonialista está reflectido, ou não, no discurso expositivo e nas actividades de extensão cultural?

10 O Museu do Oriente é herdeiro de uma história e tradição de pensamento associada ao orientalismo? Concorda ou discorda com esta afirmação? Porquê?

Transcrição de entrevista: Dra. Joana Belard da Fonseca

Breve conversa inicial

Imagino que as suas questões estejam relacionadas com debates recentes em torno da criação de um possível "Museu das Descobertas" e de factos que têm acontecido em vários países europeus.

Passados 12 anos temos alguma distância temporal que nos permite olhar para o nosso discurso expositivo com outros olhos. Falo sobretudo de mim e da Dra. Maria Manuel d'Oliveira Martins que, antes de mim, foi a directora que esteve mais tempo neste cargo, e com quem já abordei algumas vezes este tema (do discurso expositivo).

A minha formação é de História, tenho uma pós-graduação em Museologia e Património, e, mais tarde, tirei um mestrado em Artes Decorativas, no qual tive a oportunidade de estudar cada uma das tipologias da nossa colecção: mobiliário asiático, porcelana chinesa, marfins, têxteis, entre outros.

Eu olho para a nossa colecção numa perspectiva global, embora haja algumas áreas com as quais me identifico mais, sobretudo com o mobiliário asiático e a porcelana chinesa. Há áreas das quais tenho mais conhecimentos e outras das quais não sou tão conhecedora, como é o caso dos têxteis.

Para responder às suas perguntas, não podemos ignorar a perspectiva inicial que foi concebida pelo Professor Fernando António Baptista Pereira. É importante tê-la em conta (como base).

1. **Como pensa a instituição Museu na contemporaneidade? Quais devem ser os seus principais objectivos e propósitos?**

Na minha perspectiva pessoal, o museu é um local de formação, de partilha, de aprendizagem, de descoberta, de encontro de culturas e civilizações, através da arte, ao serviço da nossa sociedade e tendo em vista o seu desenvolvimento. É esta a minha perspectiva do que é um museu e também do que é o Museu do Oriente.

No que toca aos objectivos, baseio-me na ideia primordial do Professor Fernando António Baptista Pereira, que desde o início quando concebeu o projecto museológico

do Museu do Oriente, focou os objectivos na valorização dos testemunhos das colecções e das culturas asiáticas, dos seus usos e costumes, e do contacto e troca de influências entre as civilizações orientais e as culturas do ocidente.

E, no nosso caso, essencialmente através da arte.

Gostava de partilhar contigo um facto que acho que é importante referir. Quando estávamos na fase de preparação do Museu, recordo-me de uma questão que a certa altura se colocou relativa à definição do nome do Museu. De como deveria ser o seu nome. Se "Museu do Oriente", ou "Centro Cultural do Oriente". Acabou por se optar por "Museu do Oriente", mas na realidade aquilo que nós somos hoje em dia, é um centro cultural vocacionado para o oriente e contexto asiático. Todas as valências que temos vindo a por em prática, e a desenvolver, acabaram por transformar o nosso Museu num centro cultural. No bom sentido, conseguimos "impormo-nos", como a "Casa do Oriente em Portugal".

Relativamente aos propósitos, temos, nos últimos 12 anos, vindo a desenvolver um programa dinâmico, apesar de termos uma equipa pequena, temos conseguido realizar imensas iniciativas. Um dos aspetos em que nos destacamos, é na nossa programação dinâmica e atrativa, com temas abrangentes que pretendem divulgar o exotismo e a unicidade da cultura asiática.

O *feedback* que tenho tido por parte do Serviço Educativo, através da Margarida Mascarenhas, é que conseguimos abarcar uma série de temas de diferentes áreas e abranger pessoas de todas as idades e, que somos pioneiros na realização de várias actividades.

Um dos nossos grandes objectivos é também o estudo das nossas colecções, a Presença Portuguesa na Ásia e a Kwok On, uma colecção com um carácter diferente da presença portuguesa na Ásia. Temos procurado divulgar as nossas coleções a nível nacional e internacional. Temos também várias parcerias com universidades ex. o ISCTE, no sentido de promover estágios com vista ao estudo da colecção Kwok On. Todavia, temos sentido alguma dificuldade em aliciar investigadores nacionais para este estudo.

2. Na equipa do Museu do Oriente, qual a sua função e objectivos?

Actualmente desempenho uma função de direcção, e procuro promover o diálogo e o entendimento entre todas as equipas e colaboradores. Defendo que as pessoas se devem sentar, falar aberta e frontalmente para que todos se entendam e respeitem mutuamente. Valorizo o trabalho em equipa, e a importância de sabermos o que cada um de nós está a fazer (para estarmos a par do trabalho uns dos outros). A transversalidade entre os sectores é fundamental.

Por exemplo, procuramos que os cursos, conferências e workshops acompanhem as temáticas desenvolvidas nas exposições, e que agregadas às exposições, sejam realizadas determinadas iniciativas.

Isto é o sustento, a base, que nos tem permitido levar para frente este projecto. Tem sido um trabalho colectivo, em diferentes etapas, e que tem permitido a uma equipa tão pequena conseguir aquilo que considero ser fantástico: a projecção que conseguimos dar ao Museu e às nossas colecções. E, que tem resultado numa enorme ligação e fidelização por parte dos nossos públicos.

Nos últimos três anos tenho desempenhado o cargo de Directora-adjunta e tenho sob a minha alçada três equipas: acervo e exposições, serviço educativo e o centro de documentação. Antes de mim a directora que esteve mais tempo em funções foi a Dra. Maria Manuela Oliveira Martins, desde 2009 até 2017 [setembro 2009-2017], e, no início, a Doutora Natália Correia Guedes, pouco mais de um ano [2008 - Agosto 2009].

O meu contacto com esta coleção [presença portuguesa na Ásia] inicia-se em 2004, ainda antes do Museu abrir.

Quando nós começámos a trabalhar com o Professor, e quando digo nós, refiro-me a mim e à Dra. Filipa Cruz Martins, que era a pessoa responsável pela colecção da Presença Portuguesa na Ásia, quando eu entrei para a Fundação (esteve connosco até 2006), foi cerca de 2 a 3 anos antes da abertura. O processo de preparação do que viria a ser o conteúdo das vitrines foi elaborado em conjunto com o Professor Fernando António Baptista Pereira, com base nas suas directrizes, e mais tarde juntou-se a nós a Dra. Carla Alferes Pinto.

Todo este trabalho preparatório foi coordenado pelo Eng. João Calvão.

3. No panorama actual, de que forma deve, no seu entendimento, o Museu contribuir para a sociedade?

Na minha perspectiva pessoal, eu penso na nossa unicidade. Não podemos ignorar, contudo, que existe um Centro Científico e Cultural de Macau e que tem uma colecção que tem peças que nós não temos, nomeadamente algumas terracotas (de maior dimensão que as nossas), e algumas peças de porcelana chinesa das primeiras importações para o mercado português, que nós também não temos. Temos outras. É uma colecção com uma dimensão completamente diferente, mas que complementa de alguma forma a do Museu do Oriente.

A nossa mais-valia é precisamente o facto de nós sermos a Ásia. Somos a Ásia em quase tudo aquilo que fazemos. Basta pensar no critério que seguimos na análise de propostas de exposições: por princípio, as exposições têm sempre que estar relacionadas com os países asiáticos, quer seja de artistas portugueses que estão a investigar determinados temas na Ásia ou de artistas asiáticos que querem divulgar o seu trabalho em Portugal.

Acima de tudo eu olho para nós como a instituição cultural a nível nacional que é a grande montra/plataforma para o público nacional e estrangeiro do que são as colecções asiáticas em Portugal, não esquecendo e ignorando o facto que existirem colecções fabulosas noutros museus, como no Museu Nacional de Arte Antiga, que têm colecções muito boas a nível dos marfins asiáticos, por exemplo, que nós não temos ou a colecção de porcelana chinesa da Casa-Museu Anastácio Gonçalves.

Mas, cada um tem o que tem, e quem nos visita, nacionais ou estrangeiros, encontra também nos cantinhos da cidade de Lisboa um bocadinho da Ásia (para além do Museu do Oriente).

Nós somos como que uma grande montra das colecções asiáticas, temos peças muito interessantes. As peças da presença portuguesa na Ásia começaram a ser adquiridas desde o início da Fundação em 1988. Algumas das primeiras compras foram feitas ainda em Macau; houve peças que foram adquiridas em países europeus e nos Estados Unidos da América. Todas as grandes peças foram adquiridas com a perspectiva de virem a ser exibidas num futuro museu. Todas as nossas principais peças, de maior interesse histórico, foram adquiridas ainda antes do projecto do Museu do Oriente. É importante

mencionar que todas essas peças foram adquiridas para o Museu com base numa escolha criteriosa feita pelo Dr. Monjardino, e que de alguma forma reflectem o seu gosto e sensibilidade. Permitiram-nos reunir algumas das peças mais importantes da nossa colecção. Sempre que tínhamos conhecimento de determinada peça no mercado (nacional ou estrangeiro), houve o interesse e empenho para que ela ficasse para nós. São esses objectos que hoje são o alicerce da nossa colecção da presença portuguesa na Ásia.

Foram peças adquiridas numa época em que o orçamento da Fundação para aquisições era muito diferente do da actualidade. São peças que foram depois complementadas por outras, de outras tipologias.

Recordo-me de uma expressão do Professor Fernando António Baptista Pereira, "fazer das fraquezas forças". É uma coleção que reúne algumas peças de grande qualidade, que são complementadas por muitas outras que não têm o mesmo valor histórico.

Desde o início que houve a perfeita noção de que não tínhamos, nem iriamos ter tudo. Ao longo do trabalho preparatório, o Professor Fernando António Baptista Pereira, nunca escondeu as fragilidades da nossa colecção. Era o que era. No próprio texto do seu projecto ele admite que há núcleos que são mais fortes do que outros. O nosso forte, é de facto, o Japão e a China. Por exemplo, no caso da Índia, existem museus com peças muito mais significativas que nós, como é o caso do Museu Nacional de Arte Antiga, mas nós temos perfeita noção disso. Isso sempre foi um princípio bem assente.

Contudo, e relacionado com o que vamos falar um pouco mais à frente, é verdade que não foi fácil construir o discurso museológico deste Museu precisamente por existirem alguns desequilíbrios em termos de peças, de importância e de quantidade. O Professor Fernando António Baptista Pereira projectou na altura aquilo que no seu entendimento fazia mais sentido, e isso deve ser respeitado. Hoje em dia, como falávamos no início, nós já olhamos para o discurso expositivo com outros olhos. Entretanto, já fomos adquirindo outras peças e fomos alterando alguns núcleos, e temos a intenção de alterar outros.

Já olhamos com uma visão um pouco diferente.

São 12 anos que podem parecer pouco, mas que para nós já representam muito. É verdade que não foi fácil construir o discurso do Museu e um dos problemas, ou o principal problema, é a sensação, que eu também tenho de "começamos por onde?", "vamos para que lado?", "qual é o sentido de começarmos no núcleo de Macau?". Todas essas incógnitas mantêm-se. A forma como o discurso está pensado é um dos nossos *handicaps*. É nossa intenção − já tive a oportunidade de conversar várias vezes com a Dra. Manuela sobre este tema − torná-lo mais claro, tanto quanto possível. Não é fácil entendê-lo. Foi o que foi possível na altura e que obedecia a uma determinada lógica do seu autor e que deve ser respeitada.

Tanto eu como a Dra. Manuela temos uma visão da colecção, o serviço educativo terá outra. O serviço educativo aborda a colecção de uma forma diferente da nossa. A nossa é mais da colecção e das colecções em si, o serviço educativo terá mais em conta as histórias à volta das peças.

Um aspecto em que temos recebido algumas críticas está relacionado com a questão da iluminação das peças, mas nos últimos anos temos procurado melhorá-lo bastante. E já o conseguimos (em relação à versão inicial).

O Museu deve procurar valorizar e reforçar as relações históricas e culturais entre Portugal e os países asiáticos, a nossa principal relação é com a China e isso advém da origem da própria Fundação.

A partir do momento em que foi criado o Museu, diversos protocolos de cooperação de cariz cultural têm sido assinados com vista ao intercâmbio de produção de exposições, de espectáculos e de outras iniciativas culturais.

Será que a maior preponderância de objectos relacionados com a China não está relacionada com a origem da própria Fundação?

Sim, claramente. Até porque as primeiras peças, a primeira grande colecção das cerâmicas e terracotas foram adquiridas em Macau. Ainda hoje em dia, através da nossa delegação, continuamos a produzir e promover diversas actividades culturais.

Ainda antes de existir o Museu do Oriente, a Fundação promoveu diversas exposições em território nacional, em que o património que era dado a conhecer vinha

principalmente da China (ex. uma exposição sobre bronzes arcaicos do Museu de Xangai e a exposição da "Cidade Proibida").

4. No âmbito da sua prática profissional procura que o Museu seja um agente de transformação social? Se sim, de que forma?

A perspectiva era a de que o Museu do Oriente fosse visto como uma Casa da Ásia em Portugal. Sabemos que existem Casas da Ásia noutros países, por exemplo aqui ao lado, em Barcelona.

É importante referir que somos uma estrutura multifuncional, com diferentes sectores: o serviço educativo, os cursos, conferências e workshops, e o centro de reuniões que é fundamental para nós pelos proveitos que daí advêm. São essas várias valências que são importantes para nós, são a estrutura da nossa instituição e que possibilitam a realização de diversas iniciativas de carácter cultural, as conferências, o lançamento de livros, todo esse manancial de iniciativas que fomos promovendo ao longo dos anos. O privilégio que nos foi dado de realizar no nosso espaço todas essas iniciativas.

Colaborar com as várias embaixadas de países asiáticos, são experiências enriquecedoras. Temos tido um trabalho muito proveitoso com diversas embaixadas, nomeadamente da China, da Índia, da Indonésia, do Japão e da Coreia. E, para além de todas as iniciativas, são todos os contactos e laços que vamos construindo e que nos ajudam a crescer. Não crescemos sozinhos, crescemos com o público e com todas as ligações profissionais que fomos estabelecendo e que também são essenciais para nós. Ajudam-nos a projectar o Museu.

No seu entendimento, o Museu tem responsabilidade em dar a conhecer as diferentes culturas asiáticas e de educar o público para essa diferença, de promover o respeito?

Sim, de respeito, de valorização do património, de educar. O museu tem a missão de educar, e penso ser fundamental o fomento dessa ligação com a cultura e despertar a sensibilidade e de apreciação, de estima, de valorização desde tenra idade. E, também aquilo que deve ser entendido e compreendido. As pessoas vão aos museus e cada um pode fazer uma abordagem diferente, uns podem ter um entendimento estético, e outros olharem com outras perspectivas, como por exemplo os historiadores e os

investigadores. Mas o museu é para isso mesmo, é para educar e para estar acessível a todos. Cada um de nós terá a sua própria visão e olha para as coisas da sua forma, e todas essas visões são importantes.

Sou de uma geração que foi educada a gostar de mobiliário antigo, de peças clássicas, mas tenho-me vindo a aperceber que, hoje em dia…vou dar-te o exemplo do meu filho mais velho que tem 12 anos. Desde pequeno que o levo aos museus, nomeadamente ao Museu Nacional de Arte Antiga, que é um dos museus de que mais gosto, e ele olha para certas peças que estão no museu e acha que "é tudo coisas velhas".

Mas eu valorizo estas peças, estudei-as, mas percebo que para algumas gerações, os adolescentes e os jovens adultos, olhem para muitos destes objectos que se encontram dentro dos museus e os vejam de um modo diferente. É natural que as pessoas olhem para as coisas de formas diferentes, mas a experiência no museu será sempre enriquecedora. É natural, que no museu, nos identifiquemos mais com umas peças do que com outras.

Não devemos baixar a guarda. As pessoas, de qualquer idade, sairão do Museu sempre com mais qualquer coisa. A saberem mais, a verem coisas que nunca tinham visto na vida.

O Museu do Oriente é a memória viva de contactos: humanos, religiosos, económicos, militares, culturais, artísticos. E, é memória viva de mais de 500 anos de história. Cabe-nos a nós aceitar que haverá pessoas que gostem mais e outras que gostem menos, umas que se identificam mais e outras que se identificam menos. O nosso principal propósito e missão é a formação, a partilha e a aprendizagem. Dar a conhecer a história.

Tendo em consideração o conceito de museu, e não apenas o Museu do Oriente, é de facto um agente de transformação social, porque é um local que permite conhecer as coisas boas e as coisas menos boas que aconteceram.

5. Se a prática e pensamento museal ainda são marcados pelo colonialismo, de que forma procura na sua actividade desconstruir e transformar essa herança?

Entramos numa outra onda, numa outra perspectiva sobre a nossa colecção. Vou-me recorrer de algumas frases do Professor Fernando António Baptista Pereira. No texto de

apresentação da concepção do Museu, o Professor Fernando António Baptista Pereira, escreveu "Primeiro país da Europa a chegar ao Oriente e o último a sair como potência administrante de territórios.". Quando olho para esta afirmação do Professor Fernando António Baptista Pereira não a vejo numa perspectiva negativa. Se me questiona se eu acho que o nosso Museu, o nosso discurso expositivo, da colecção Presença Portuguesa na Ásia, têm essa perspectiva mesmo que dissimulada, digo claramente que acho que não tem. Pode ser a minha perspectiva. Podem existir outras interpretações dos textos de parede. Na realidade, eu não olho para aquele discurso nessa perspectiva.

Eu não tenho complexos relativamente ao colonialismo. Talvez, devido à minha formação em História, tenho esta visão muito clara.

Num outro momento, o Professor Fernando António Baptista Pereira afirma que o conceito gerador do discurso do piso 1 "foi a construção de uma utopia oriental pelos Portugueses desde o século XV até aos nossos dias"; também aqui podemos encontrar referências à questão colonial.

Num dos núcleos expositivos colocaram-se nas paredes frases de Camões e de Fernão Mendes Pinto retiradas da *Peregrinação*, como "*E entre gente remota edificaram / Novo reino, que tanto sublimaram*", mas só o Professor Fernando António Baptista Pereira poderá explicar melhor o que teve por base a construção dessa ideia.

Olho para o espaço onde estão reunidos um conjunto de peças que são o testemunho e as memórias do que foi a nossa presença nos vários países com os quais contactámos e onde houve presença portuguesa.

No meu entendimento, vejo aquela colecção e aquela perspectiva da exposição, a forma como as coisas estão expostas, como um espaço que reúne testemunhos, memórias. Não é um espaço que pretenda exaltar os feitos dos nossos antepassados e nem sequer é um espaço que faça grande referências às grandes epopeias dos descobrimentos. Apesar das referências que aqui mencionei, não me parece que o Professor Fernando António Baptista Pereira tenha carregado nessas tónicas, nem acho que hoje em dia quem chegue ao Museu interprete que estamos a dar uma lição às pessoas, ou estamos a defender uma determinada perspectiva, nem se é boa ou má. O objectivo não é esse.

Na minha perspectiva, o que podemos encontrar no Museu do Oriente não pretende exaltar as grandes epopeias, nem tem o cunho do colonialismo.

6. Deverá o Museu através da programação expositiva e das actividades de extensão cultural desafiar os visitantes/participantes a repensar o passado colonial e a representação das diferentes culturas asiáticas?

Para responder a esta pergunta, vou voltar um pouco atrás.

Há uma determinada geração que para quem essa eventual perspectiva mais colonial ou colonialista do discurso do Museu, poderá porventura fazer algum sentido, mas muitas das gerações mais novas já não ligam a estas questões. E não as valorizam, nem lhes dão importância. Nós já nascemos depois da Revolução do 25 de abril. Houve muita coisa que mudou com o 25 de abril. Já nascemos noutra época. Não assistimos, nem vivemos no nosso dia-a-dia toda a conjuntura da época, e, portanto, não somos influenciados por essas perspectivas. Poderá haver uma determinada geração como a dos nossos pais e avós, que poderão ir ao Museu e de alguma forma sentir que estamos a fazer algum tipo de apologia ou propaganda do colonialismo. Aceito que possam existir interpretações de que o passado colonial possa ali estar espelhado, mas eu não concordo com essa visão.

As gerações mais novas olham para as culturas asiáticas com outros olhos completamente diferentes, dou como exemplo certos fenómenos, como o *Cosplay*, o *K-pop*. São outras razões de ser, é outra essência.

Margarida, quando coloca esta questão é em que perspectiva?

Alguns museus internacionais que contêm objectos artísticos da mesma família, digamos assim, daqueles que o Museu do Oriente contém, como por exemplo porcelana chinesa, por vezes convidam artistas a reflectir em torno deles.

É questionar como é que o passado ainda hoje se reflecte na contemporaneidade. Nós somos herdeiros desse passado. Não tenho o entendimento que sejamos culpados por algo que aconteceu no passado, no entanto no meu dia-a-dia há escolhas que posso fazer que podem dar um novo significado a essa herança. De que forma é que o museu pode pegar numa herança? Se o museu é testemunha, se os objectos que o museu

contém no espaço expositivo são testemunhas e permitem evocar memórias passadas, ao colocá-las no presente, podem permitir à pessoas conectar-se com essas memórias que o objecto evoca.

Como é que hoje em dia podemos promover a reflexão sobre essa herança?

Como fazer essa ligação entre a reflexão sobre a herança nessa perspectiva com o Museu?

Por exemplo, o consumo do chá. O consumo do chá no ocidente é algo que está relacionado com o passado colonial, e que ainda hoje é consumido. De certa forma esse hábito cultural que ainda hoje em dia temos é herdeiro de um passado colonial. Na actualidade associada a esse consumo continua a existir exploração de mão-de-obra em países asiáticos associados ao cultivo do chá.

Poderia passar por trazer artistas que possam ter uma outra perspectiva sobre o tema, uma perspectiva mais politizada. Nós não sentimos da mesma forma os aspectos negativos dessa herança colonial.

A perspectiva política não está muito presente, ou está presente q.b.

Recordo quando há uns anos o Museu organizou uma exposição em torno do chá "O Chá: de Oriente para Ocidente" esse tema não era abordado.

Fui eu que produzi essa exposição cujo comissário foi o Doutor João Teles e Cunha. Nem nos passou pela cabeça abordar essa perspectiva. Na altura pensámos a exposição mais na perspectiva da produção, do consumo do chá, do seu consumo na Ásia, em particular no Japão. O cerimonial do chá. Nem nos lembrámos de analisar essa perspectiva.

Há pouco referia que os jovens estão um pouco afastados do Museu. E, claro, que nem todos os jovens estão interessados nestas temáticas, mas, não estarão os jovens distanciados do museu, exactamente porque eles estão interessados nos temas contemporâneos?

Compreendo e aceito, mas a nossa política não tem sido essa. Até porque há todo um conjunto de contactos, colaborações, relações institucionais que se estabelecem, nomeadamente com as embaixadas que têm de ser mantidos, alimentados, e a perspectiva política, quando são temas mais sensíveis, nós normalmente não vamos por

aí. Há outras questões que para nós são mais importantes, que as relações com as embaixadas sejam cordiais, deem frutos. A Fundação tem tido esse padrão e essa perspectiva de que há determinados assuntos pelos quais nós não enveredamos porque para nós não faz sentido.

7. As exposições transmitem mensagens. Qual a mensagem duradoura que gostaria que os visitantes levassem consigo após a visita ao Museu? No seu entendimento fará sentido rever o discurso expositivo?

Em relação à mensagem que gostaria que levassem, corresponde um pouco ao que já falámos. No fundo gostaria que as pessoas saíssem dali com outra perspectiva, do sentido, da função, da importância, e da valorização do património que ali está exposto. Que saíam dali com novos entendimentos do que viram e ouviram.

No meu entendimento faz sentido rever o discurso. Aqui voltamos ao ponto que falávamos no início, na forma como o discurso expositivo está pensado.

Vou transmitir-lhe aquele que é o meu entendimento. Um pouco pela experiência e contacto com o Professor Fernando António Baptista Pereira. Não foi fácil com base nas peças que tínhamos na altura, construir um discurso. Tínhamos peças muito significativas, mas poucas. Tivemos que construir o discurso com estas e com outras centenas de peças de menor importância. Não foi fácil encontrar um equilíbrio. Nos últimos anos temos vindo a adquirir peças com o objetivo de colmatar esses núcleos, onde temos menos peças e peças menos significativas.

Um aspecto que o Professor Fernando António Baptista Pereira também refere no seu texto inicial é a questão de "fazer das fraquezas forças", asssumindo que há núcleos que não são tão bons como outros.

Mas, de facto, olho para a forma como o Professor pensou o discurso expositivo, neste sentido… entramos e começamos por Macau. Por que é que começamos por Macau? Pela ligação da Fundação Oriente com Macau. Quando faço uma visita guiada é por ali que começo, é ali que falo da ligação da Fundação a esta cidade, é ali que falo da forma como a colecção foi constituída, é ali que faço a introdução à visita e à colecção. Depois, na minha perspectiva, quando nós vamos para a ala nascente eu olho para aquele

espaço, como um espaço onde estão reunidos um conjunto de peças de artes decorativas (embora tenhamos também pintura e escultura), mas é sobretudo um núcleo associado às artes decorativas. Olho para aquele espaço como um espaço que está dividido por países com os quais houve contactos, ligação, presença portuguesa. Temos o caso da Índia, da China, do Japão e do Ceilão.

Depois, na ala poente, olho para aquele espaço na perspectiva para o qual foi pensado. É um núcleo dedicado ao colecionismo, em que de facto voltamos a ter China, Japão, um pequeno núcleo da Coreia e o núcleo de Timor. E onde temos as coleções do Museu Nacional Machado de Castro, que são essencialmente da China.

Poderão perguntar porque é que não juntámos tudo? Porque é que não juntámos todas as peças da China ou do Japão? Porque o que lá está e a forma como está, obedece a uma ideia e a um projecto que foi pensado por uma determinada pessoa, que nós temos procurado respeitar, mas ao qual temos feito ligeiras alterações. Porquê? Porque ao longo destes anos temos continuado a adquirir peças, sobretudo na perspectiva de colmatar os nossos núcleos mais fracos, e também pela quantidade de peças que adquirimos, estou a pensar concretamente na antiga colecção de porcelana Cunha Alves, e que já nos obrigou a fazer alterações a nível de *layout*.

Concluindo, sim, ao fim destes anos já sentimos essa necessidade, e já fizemos algumas pequenas alterações, não só do ponto de vista da conservação, mas também no sentido de colmatar os núcleos mais fracos, e tornar o discurso mais compreensível. Como é que temos feito essa tentativa? Normalmente, e com base nas peças que adquirimos, distribuímos as peças de outra forma, e também já reescrevemos textos de parede. Já fizemos algumas alterações, mas é nossa intenção ainda fazermos mais, em parte pela razão que referi ainda há pouco, pela quantidade de peças que temos vindo a adquirir, em determinadas situações e de determinadas tipologias de objecto, mas também para ir ao encontro da questão, apontada por alguns visitantes, de que as pessoas não sabem por onde começar, e porque é que começam pelo sítio por onde nós as fazemos chegar primeiro. Tirando a questão da iluminação que temos vindo a procurar melhorar ao longo dos anos. O espaço expositivo tem muito mais luz do que tinha inicialmente, mas no início tinha muito pouca luz, porque foi pensado na perspectiva de ter pouca luz. Não nos podemos esquecer deste pormenor. Lembro-me do Professor Fernando António

Baptista Pereira falar sempre na questão da *câmara dos tesouros, de maravilhas*. Mas é natural que os visitantes não tenham essa percepção.

É fundamental, para nós, criar uma lógica mais óbvia, porque não é, concordo que não é, um circuito expositivo intuitivo. Contudo, também não é fácil devido a todos os constrangimentos do próprio espaço, das vitrinas, das colunas, da dimensão das peças. Não é fácil.

Tenho duas perguntas paralelas. A primeira é, se optaram por utilizar o cinzento na antiga coleção Cunha Alves pela questão da luminosidade e com o objectivo de facilitar a leitura?

Sim, foi. Esse trabalho foi desenvolvido em conjunto com o nosso designer Pedro Gonçalves, e a ideia foi claramente introduzir outra cor dentro das vitrinas. Nós não podemos mudar a cor das paredes, mas podemos mudar dentro das vitrines. A cor das paredes faz parte do projecto arquitectónico do gabinete de arquitectura do Arquitecto Carrilho da Graça, e como tal tem que ser respeitado. O objectivo desse núcleo foi o de dar uma "lufada de ar fresco", fazer sobressair mais as peças, são peças de porcelana de formas muito diferentes, coloridas. Penso que resultou muito bem. Neste caso, foi propositada a escolha da cor e a alteração para uma cor que não o preto.

A segunda questão é, nunca pensaram cruzar as duas colecções, a Kwok On com a Presença Portuguesa na Ásia?

Sim, já pensamos. Talvez não tanto como deveríamos ou gostaríamos de o fazer, mas, neste momento, estamos a pensar substituir a exposição da "Ópera Chinesa", por uma relacionada com as festividades do Japão, e uma das ideias dessa exposição é ir buscar peças da colecção presença portuguesa na Ásia precisamente para fazermos essa ponte, cruzar determinadas ideias e perspectivas.

8. Se pudesse reinventar o Museu, qual seria a primeira coisa que gostaria de mudar? E o que manteria?

Vai ao encontro do que já falámos. Mudaria o discurso expositivo, tornaria mais claro e coerente o circuito expositivo, que orientasse melhor o visitante. Mas, como referi, não é fácil devido a todos os constrangimentos.

A colecção vai crescendo, mas o espaço é o mesmo. A não ser que comecemos a pendurar mais coisas nas paredes, nós não temos possibilidade de alterar ou acrescentar vitrinas. O espaço é o que temos. Quanto a isso não há nada a fazer.

9. Portugal foi um dos pilares do colonialismo. De que forma esse passado colonialista está reflectido, ou não, no discurso expositivo e nas actividades de extensão cultural?

Sobre esta questão já falámos ao longo da nossa conversa.

No caso dos "Cursos e Conferências", talvez seja o sector onde esta perspectiva é mais abordada. Recordo-me de um debate promovido [em 2018] pelo ICOM Portugal, sobre o "Museu das Descobertas" que ocorreu num espaço do museu. O ICOM pediu-nos a cedência de uma sala, e nós cedemos, mas foi um evento externo. Não houve participação directa nossa.

Eventuais abordagens políticas, será sempre mais em contexto de realização dos "Cursos e Conferências", por iniciativa dos formadores e dos conferencistas.

10. O Museu do Oriente é herdeiro de uma história e tradição de pensamento associada ao orientalismo? Concorda ou discorda com esta afirmação? Porquê?

Quando vejo as palavras "história" e "tradição" penso no coleccionismo. A associação que faço é com o coleccionismo. Nesse aspecto, sim. Razão pela qual dedicámos uma das alas a esta perspectiva, e também pelo protocolo que foi assinado, em 2007, com o Museu Nacional Machado de Castro, ainda no tempo do Instituto Português dos Museus. A iniciativa e possibilidade por parte do Museu Nacional Machado de Castro e do Ministério da Cultura de nos disponibilizarem as colecções de Camilo Pessanha e de Manuel Teixeira Gomes, permitiu-nos, também, trazer para o museu a perspectiva do colecionismo. E, que também é muito interessante. Procurámos dar essa perspectiva do colecionismo e da importância das colecções que foram sendo construídas.

Pessoalmente, o tema do colecionismo é um tema do qual gosto particularmente. A questão dos revivalismos, no passado mais recente do século XIX. Mas, sabemos que o

“gosto” pelo colecionismo não vem daí. Vem de um passado mais longínquo, no século XV com as *câmaras das maravilhas*. É um tema que me apaixona.

As peças destas duas colecções não estão todas expostas, e são compostas por muitos objectos que nós não temos na nossa colecções. Desde os frasquinhos de rapé, que só tínhamos cerca de meia dúzia na nossa colecção, ou dos *netsuke*, que só mais recentemente é que começámos a adquirir. No fundo temos procurado nos últimos anos começar a construir a nossa própria colecção, pois nunca se sabe, se um dia mais tarde, caso não haja a possibilidade das colecções não poderem continuarem connosco, nós poderemos continuar a veicular essa memória com peças nossas.

Nessa perspectiva, eu associo, o orientalismo a esse fascínio que também penso ser importante transmitir às várias gerações. É um conceito e uma perspectiva que marcou muito determinadas épocas, principalmente no século XIX, e é de certa forma um testemunho que nós representamos e que é uma mais valia que também enriquece a forma como esta colecção está exposta.

Consentimento Informado

Termo de autorização para gravação de voz e transcrição

Preâmbulo

No âmbito do Mestrado de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa que tem como objecto de estudo o Museu do Oriente, em particular o discurso da exposição de longa duração "Presença Portuguesa na Ásia", a investigadora ANA MARGARIDA PEREIRA DE MELO SAMPAIO solicita autorização para a realização de uma entrevista[1] e respectiva gravação da mesma, do qual resultará uma transcrição que será facultada ao entrevistado.

A investigadora solicita de igual modo permissão para utilizar as informações e os dados recolhidos, durante a entrevista, na tese de mestrado, assim como em publicações de divulgação científica, nomeadamente artigos científicos e conferências.

Autorização

Eu, Maria Joana Sampaio Belard da Fonseca autorizo a investigadora ANA MARGARIDA PEREIRA DE MELO SAMPAIO a proceder às gravações da entrevista e declaro que não me oponho à utilização da informação recolhida no âmbito da tese de mestrado, assim como em publicações de divulgação científica.

Data da entrevista: 4 Dez 2020

Joana Belard da Fonseca

(Assinatura do/a entrevistado/a)

Margarida Melo Sampaio

(Assinatura da investigadora)

[1] No âmbito da pandemia COVID-19 a entrevista foi realizada recorrendo às plataformas digitais Teams/Zoom. Todos os contactos entre os intervenientes foram realizados à distância.

Apêndice IX

Guião de entrevista, transcrição de entrevista e consentimento: Dr. João Amorim

Guião de entrevista: Dr. João Amorim

1. Como pensa a instituição museu na contemporaneidade? Quais devem ser os seus principais objectivos e propósitos?
2. Na equipa da Fundação/Museu do Oriente, qual a sua função e objectivos?
3. Quem decide que actividades culturais incluir ou excluir da programação trimestral do Museu?
4. Qual a orientação estratégica por detrás da programação expositiva e das actividades de extensão cultural?
5. De que forma é construída a programação cultural?
6. Há algum tema/propósito/objectivo a cada programação trimestral?
7. No seu entendimento os objectivos definidos para o Museu foram cumpridos na primeira década da sua actividades? As suas expectativas confirmaram-se? Se sim ou não, porquê?
8. Passados mais de 10 anos desde a abertura do Museu, os objectivos mantêm-se os mesmos, ou foram revistos?
9. Se pudesse reinventar o Museu do Oriente, qual seria a primeira coisa que gostaria de mudar? E o que manteria?
10. No seu entendimento, deverá o museu através da programação expositiva e das actividades de extensão cultural desafiar os visitantes/participantes a repensar o passado colonial e a representação das diferentes culturas asiáticas?

Transcrição de entrevista ao Dr. João Amorim

1. **Como pensa a instituição museu na contemporaneidade? Quais devem ser os seus principais objectivos e propósitos?**

Não tenho grandes pensamentos filosóficos sobre este tema. O que posso dizer é que o museu vive na contemporaneidade, mesmo que os assuntos que toca ou as histórias que conta se referiram ao passado ou ao presente. O museu é um *storyteller*. O ideal é que as histórias do passado e do presente se cruzem.

O museu conta histórias de muitas formas, através de exposições e através de todas as actividades da programação cultural que têm base, ou não, nas exposições. E, nisso, faz uma interpretação histórica, económica, social, cultural e política.

O Museu do Oriente e a Fundação Oriente sempre se preocuparam com aquilo que contam, mostram e dão a conhecer ao público. É uma instituição que se move, de alguma forma, nas linhas da multiculturalidade e do cosmopolitismo, e da abertura ao exterior. É das poucas fundações europeias na área cultural que tem uma presença física na Ásia. Tem três delegações: em Macau, em Goa e em Timor. E, mesmo nos países onde não tem delegações participa, de algum modo, como instituição não oficial da política externa portuguesa, apoiando essa política. Colaboramos com o Ministério do Negócios Estrangeiros e com Instituto Camões, nomeadamente na promoção do ensino da língua portuguesa e também em algumas actividades culturais relacionadas com a cultura portuguesa.

Não temos complexos relativamente à história de Portugal e à sua herança colonial, pelo contrário vivemos com isso todos os dias, nomeadamente nas nossas delegações. Cada uma tem uma história diferente.

A Fundação, como é do conhecimento público, surge associada a Macau e à renovação do contrato de jogo de Macau assinado em 1986, no qual existia uma cláusula que previa a criação de uma Fundação para a cooperação cultural entre Portugal e a China com base em Macau. No entanto, é importante referir que no âmbito da actividade desenvolvida pela Fundação não trabalhamos apenas com a China, trabalhamos, também, com muitos outros países asiáticos. Em Macau enquanto decorria o processo de transição e que terminou em 1999, já a Fundação existia. A partir de 1999 Macau

passou a fazer a ser parte da China, com o estatuto de Região Administrativa Especial. Não direi que não existem sequelas do colonialismo em Macau, porque obviamente existem em qualquer lado onde tenha existido colonialismo, mas essas sequelas foram de algum modo atenuadas pelo entendimento que se desenvolveu durante o período de transição entre as entidades chinesas e portuguesas. Durante o período da transição a própria Fundação esteve em foco, pois debatia-se onde deveria ser a sua sede. A dotação inicial da Fundação tinha partido do contrato de jogo de Macau, por iniciativa da STDM (Sociedade de Turismo e Diversões de Macau).

Em Macau a Fundação Oriente tem convivido bem com essa herança. A acção da Fundação é condicionada, em parte, pelas políticas chinesas para Macau e que tem tido algumas evoluções nos últimos anos. Apesar de ser um contexto diferente do de Hong Kong, não deixa de ser afectado por ele.

Em Goa a Fundação instalou, em 1995, uma delegação com a permissão e acordo das autoridades do governo central indiano no seguimento − se não me falha a memória, − de uma visita do Presidente Mário Soares. Em Goa existe maior resistência à presença portuguesa derivada das questões do colonialismo. No passado chegou a haver manifestações dos Freedom Fighters à porta da delegação em Pangim contra a presença dos portugueses. Hoje em dia a realidade já é diferente. Mas, ainda hoje, existe na alma e na cabeça da comunidade indo-portuguesa − algumas delas com passaporte português − sequelas do colonialismo. Como sabemos, há duas versões desse passado. Há quem defenda a libertação, e outros a invasão de Goa. Em 2021 fará 60 anos que isso ocorreu.

Em Goa promovemos todo o tipo de actividades culturais. Patrocinamos o ensino do português em escolas goesas, que não é uma prioridade do governo goês. O que é um caso completamente diferente do que ocorre em Macau. A China tornou Macau numa plataforma de ensino do português, porque corresponde à sua visão geoestratégica de penetração dos mercados de língua portuguesa. Apesar de em Goa não ser tão fácil vamos desenvolvendo a nossa actividade. Já existiram mais anticorpos. O 1º Ministro de Portugal foi muito bem recebido na Índia e em Goa.

Em Timor a nossa experiência é completamente diferente. Dado o modo como a descolonização decorreu resultou uma ligação muito forte a Portugal. Por diversas razões, nomeadamente porque apoiámos alguns dos grandes actores desse processo e

que conduziu ao referendo que levou à independência. Existe muito bom ambiente. As iniciativas que promovem o ensino do português e da cultura portuguesa são bem acolhidas.

Promovemos uma política aberta. Não temos problemas em lidar com a herança colonial. Falamos franca e abertamente com todos, porque o que nos interessa é melhorar a cooperação entre Portugal e os países asiáticos, principalmente aqueles com os quais temos relações históricas antigas. Gostaríamos de desenvolver muitas mais iniciativas em diversos países asiáticos, é um objectivo a longo prazo.

2. Na equipa da Fundação/Museu do Oriente, qual a sua função e objectivos?

Integro, há uns anos, o Conselho de Ddministração. Anteriormente fui director das áreas cultural e internacional. Comecei por ser o primeiro delegado da Fundação Oriente em Macau. A Fundação Oriente nasceu no papel a 18 de Março de 1988 e abriu a sua sede em Lisboa passado um mês ou dois e, em Outubro desse mesmo ano, abriu uma delegação em Macau. As instalações iniciais, da delegação, localizavam-se num edifício de apartamentos. Dois anos mais tarde acabaríamos por adquirir a Casa Garden, um edifício histórico, onde fica a delegação, que, em tempos, foi o antigo Museu Luís de Camões e, que, também, esteve ligado à Companhia da Índias Orientais inglesas.

Hoje em dia sou um dos administradores, mas não sou o único, que orienta a acção do Museu. Sou, também, responsável por coordenar o trabalho das delegações. Estas são duas das minhas principais funções. Um dos meus objectivos é gerir o melhor possível, de acordo com os meios disponíveis, e no âmbito da acção do Museu e da Fundação. Os meios são uma condicionante importante da qual não nos podemos esquecer, pois toda a nossa acção depende dos meios disponíveis. A actividade cultural procura reunir meios e condições para sustentar as suas próprias actividades; no entanto não é suficiente. Uma das áreas importantes para a Fundação é o centro de reuniões que nos ajuda a suportar os custos da área cultural.

Ainda antes do museu existir a Fundação já promovia actividades culturais, mas quando o museu surgiu foi necessário admitir mais funcionários. Apesar de muitas das pessoas que trabalhavam na Fundação terem passado a desempenhar funções relacionadas com

o museu, tivemos de admitir pessoal para áreas específicas como a recepção ou o Serviço Educativo. O Centro de Documentação, a área das exposições, a área dos espectáculos, ou a área dos Cursos, Conferências e Workshops também já existiam anteriormente, mas promoviam acções em menor número. Hoje em dia essas áreas promovem um programa regular.

3. Quem decide que actividades culturais incluir ou excluir da programação trimestral do Museu?

Em última instância quem decide é o Conselho de Administração e o seu Presidente. Todos os anos é apresentado ao conselho uma proposta de programação anual, que se desdobra em programações trimestrais, para o ano subsequente. Os serviços apresentam propostas de diversas actividades que depois passam pelo crivo do Conselho. Um dos pontos onde o Presidente acaba por ter um papel mais interventivo é na escolha das próximas exposições. Sou eu que apresento essa proposta, mas são os técnicos que constroem essa proposta. De forma sucinta é este o mecanismo de decisão.

4. Qual a orientação estratégica por detrás da programação expositiva e das actividades de extensão cultural?

Quando o Museu surgiu não existia na equipa da Fundação, com a excepção da primeira directora a Dra. Natália Correia Guedes, pessoas com experiência de trabalhar em museus. Foi muito interessante ao longo dos anos ir adquirindo experiência e conhecimento nesta área.

A construção e definição de uma programação tem por base a análise de propostas e a sua escolha, alicerçada nas exposições, nas colecções, nas diferentes culturas asiáticas, na história e cultura portuguesa e no âmbito da acção da Fundação e do museu.

Por exemplo, a missão do Serviço Educativo é dar a conhecer o Museu, sobretudo através de actividades relacionadas com aquilo que está exposto, em particular nas exposições permanentes. Claro, que nem todas as actividades têm como ponto de partida o que está exposto, mas esse é um dos seus princípios.

5. De que forma é construída a programação cultural?

Há dois vectores. Um corresponde às inúmeras actividades e exposições que nos são propostas por pessoas e entidades externas, seja na área dos espectáculos, na área dos cursos, conferências e workshops, na área das exposições e em menor número no serviço educativo. Boa parte das actividades promovidas por estas áreas são de iniciativa externa. Temos um fluxo regular de propostas que nos são dirigidas. As técnicas, não só as avaliam, como procuraram outras iniciativas estabelecendo contactos e parcerias. Num primeiro momento, a selecção passa por mim que depois apresento a proposta de programação ao Conselho de Administração.

O outro vector é de iniciativa interna. Na sequência do interesse e investigação procuramos promover determinadas iniciativas, tratar temas específicos.

Temos sempre a preocupação de oferecer actividades credíveis, tanto nos formadores como nos conteúdos propostos. Procuramos oferecer experiências informais e formais, actividades regulares e pontuais. Oferecemos um leque variado de actividades para todas as idades, desde iniciativas para bebés, escolas, famílias, workshops, a cursos promovidos por professores universitários especializados em temas ligados ao oriente.

Um dos aspectos mais importantes da nossa programação é a área das exposições, pela sua visibilidade e pelas actividades que daí originam. A maioria das exposições temporárias que desenvolvemos têm origem em propostas externas. Recebemos dezenas de propostas anualmente. Também potenciamos o trabalho dos nossos bolseiros que dão origem a propostas de exposição, com ou sem ligação às nossas colecções. Mas, claro que, também temos a obrigação de organizar exposições que tenham origem no nosso acervo ou em ligação com ele. Por vezes, também convidamos instituições externas, curadores e comissários externos. No fundo é um misto de propostas internas e externas. Em média oferecemos 10 a 12 exposições temporárias anualmente.

Em 2021 temos previsto a substituição da exposição “A Ópera Chinesa” da colecção Kwok On, no piso 2, por uma outra alusiva às festividades do Japão. Mas, ao contrário da exposição alusiva à ópera chinesa não estamos a pensar ocupar o piso todo com as

festividades do Japão, pois iremos criar um pequeno núcleo permanente da colecção Kwok On. Este núcleo, previsto inaugurar em 2022, pretende ir ao encontro das necessidades do Serviço Educativo. Fez-nos todo o sentido criar uma pequena amostra das diversas tipologias de objectos que integram o acervo desta enorme colecção, com um carácter mais permanente.

Esta exposição sobre as festividades do Japão está a ser planeada há vários anos. Nos últimos quatro anos temos realizado viagens ao Japão para recolher objectos que nos permitam contar estas histórias. A maioria dos objectos que vamos mostrar não são objectos muito valiosos, na maioria dos casos são objectos do quotidiano e das tradições.

Gostaríamos de desenvolver mais projectos fora de portas, levar o Museu em pequenas exposições a outros sítios, mas não temos neste momento meios humanos que nos permitam fazê-lo de um modo permanente. De qualquer modo, todos os anos realizamos várias exposições fora do Museu.

De uma forma regular são-nos efectuados pedidos de empréstimo de peças ou de vastos conjuntos de peças para exposições nacionais e internacionais. Por exemplo, o Museu do Quai Branly, em França, que tem algumas semelhanças com o nosso, principalmente no que toca à colecção Kwok On, e conhece bem o nosso acervo, já, por diversas vezes, nos solicitou peças para exposições temporárias. Mas, também nos chegam pedidos de museus russos, australianos, japoneses, entre outros.

De um modo geral, beneficiamos da nossa ligação ao Oriente. Beneficiamos das nossas ligações internacionais para construir a nossa programação, por iniciativa nossa, das nossas delegações, ou de iniciativa externa. Por exemplo, temos um protocolo com o Ministério da Cultura Chinês com base no qual há intercâmbio de exposições, de espectáculos, de conferências. As nossas delegações também propõem iniciativas. Por mais que uma vez houve exposições primeiro exibidas em Macau, e que depois estiveram expostas no museu; como por exemplo exposições de jovens artistas chineses. Mas, também temos exposições que têm origem na delegação de Goa.

Consideraria a China o principal parceiro em virtude da própria história da Fundação?

Face aos estatutos e à ligação da Fundação com Macau e com a China seria natural que isso acontecesse. Pessoalmente, gostaria que existisse maior colaboração entre nós e as entidades chinesas. Existe colaboração, ela materializa-se em algumas iniciativas, mas há potencial para muitas mais.

O país com o qual temos desenvolvido muitas colaborações é o Japão. Existe abertura para tal. O Japão tem uma política cultural externa muito activa. Têm meios e vontade de dar a conhecer a cultura japonesa ao mundo, e nomeadamente em Portugal, país que muito prezam dada a longevidade das relações históricas.

Só mais recentemente começámos a desenvolver iniciativas com a Índia, nomeadamente em parceria com a embaixada, com o objectivo de dar a conhecer a cultura indiana, principalmente através de espectáculos, de actividades e, pontualmente, de exposições.

Também já desenvolvemos várias iniciativas com as embaixadas da Tailândia, Indonésia e outros países asiáticos. Em parte, estas iniciativas dependem da vontade e empenho dos embaixadores ou dos adidos culturais e das instituições do seu país de origem.

***As comunidades da diáspora como, por exemplo, a comunidade goesa ou macaense são um dos públicos-alvo que se procura envolver através da programação cultural do museu*?**

Pode parecer um pouco idealista, mas gostaríamos de envolver todos os públicos, todas as comunidades. Todas as comunidades asiáticas merecem o nosso respeito e interesse. Temos consciência que há actividades e iniciativas que irão apelar mais a uns do que a outros, mas por isso mesmo procuramos oferecer uma programação eclética e que desperte interesse a vários níveis.

6. Há algum tema/propósito/objectivo a cada programação trimestral?

Tentamos que assim seja mas não de um modo rígido. As programações têm de ter âncoras. Uma delas são as festividades populares asiáticas e algumas efemérides relacionadas com Portugal e a sua história. As várias áreas de trabalho quando propõem incluir esta ou aquela iniciativa já têm isso em consideração.

Temos um grupo de trabalho que reflecte sobre este tema e que reforça a importância de definir uma orientação para a programação. Estamos a fazer um esforço para caminhar nesse sentido. Claro que ajuda ao desenvolvimento da programação ter uma orientação estratégica. Mas essa linha tem de ser, quanto a mim, flexível e permeável às diferentes condicionantes do momento. O que não quer dizer que em 2020 não estejamos já a pensar na programação de 2022. São exercícios que têm a sua utilidade, mas que não são de todo vinculativos. A realidade move-se, como tal, temos de ter a capacidade de nos irmos adaptando. Existe flexibilidade. Aliás, 2020 mostrou-nos que temos de ter essa flexibilidade. 2021 continuará a exigir isso de nós, e provavelmente 2022 também. A pandemia que estamos a viver a isso obriga. Com a pandemia foi necessário rever e adaptar objectivos, exposições, actividades. Mas procurámos manter a chama acesa. Adaptámo-nos.

Também temos de ter em consideração os nossos meios humanos e financeiros, que estão tão absorvidos nas suas actividades quotidianas, o que, por vezes, torna difícil desenvolver determinados projectos mais profundos.

7. No seu entendimento os objectivos definidos para o Museu foram cumpridos na primeira década da suas actividades? As suas expectativas confirmaram-se? Se sim ou não, porquê?

Falar dos objectivos é necessariamente falar das histórias que se contam e da forma como se contam.

Em termos gerais, considero que objectivos têm sido atingidos. No início da actividade do Museu foram estabelecidos objectivos muito gerais. Um deles era a promoção das culturas asiáticas em Portugal, sem esquecer a cultura portuguesa e as relações históricas entre Portugal e os países asiáticos. Tentamos valorizar o trabalho de todos os que se interessam pelos estudos asiáticos, pela cultura asiática. Um dos objectivos concretos que tínhamos era atrair o maior número possível de pessoas em todas as actividades que desenvolvemos, exposições, cursos, conferências, espectáculos, actividades para famílias, etc. Todas as áreas de programação são importantes.

Trabalhamos para fazer crescer a adesão do público. Penso ser necessária uma estratégia de comunicação mais agressiva. Temos estado a investir nesta área. Desenvolvemos novos canais de comunicação. As redes sociais facilitam muito este trabalho. Estamos a preparar um novo site. Neste momento estamos a apostar na divulgação do museu no mundo virtual. Um dos outros projectos que temos em andamento é colocação do museu na plataforma do *Google Arts & Culture*. A área do digital é uma área que aos poucos tem vindo a ser reforçada, o que foi potenciado pela pandemia.

Apesar de já termos um público fidelizado continuamos a ser surpreendidos pelas muitas pessoas que nos descobrem pela primeira vez. Há espaço de crescimento. Claro, que esse esforço foi prejudicado pela a situação actual da pandemia. Tivemos de nos adaptar. Os constrangimentos levaram-nos a adaptar duas salas, onde antes ocorriam cursos, conferências e workshops em modo presencial, em dois estúdios de gravação e transmissão de actividades. A pandemia levou-nos a investir numa área na qual eramos mais pobres em termos de oferta. Acredito que, no futuro, quando regressarmos a uma normalidade parecida com aquela que tínhamos antes da pandemia iremos manter oferta dentro destes moldes.

Ao longo dos anos têm ocorrido alterações pontuais no espaço expositivo da presença portuguesa na Ásia. Ao fim de mais de dez anos não fará sentido rever os discursos expositivos das colecções, em particular da colecção Presença Portuguesa na Ásia?

A melhor pessoa para responder a essa questão será a Dra. Joana. Mas, sim, claro que pensamos. No entanto estamos condicionados pelo número de peças que temos. Há limitações. O primeiro piso não é apenas feito de peças nossas é, também, de outros museus, de colecionadores privados. Não temos feito alterações substanciais ao espaço expositivo, mas não deixam de ser alterações de algum relevo como, por exemplo, a colecção de porcelanas recentemente adquirida e já em exposição.

Ao longo dos anos temos vindo a adquirir novas peças e a complementar a colecção. Todas as novas aquisições passam sempre pelo nosso Presidente. O Grupo de Amigos do Museu também nos oferece algumas peças.

No primeiro piso, dedicado à colecção Presença Portuguesa na Ásia, temos organizado exposições temporárias, como foi o caso das exposições "Jóias da Carreira da Índia" e dos "Três Embaixadas Europeias à China". Estamos interessados em mostrar aspectos diferentes das nossas colecções.

Através das exposições permanentes e temporárias, sejam elas mais artísticas, etnográficas, históricas ou contemporâneas, pretendemos mostrar a diversidade da Ásia; sem esquecer toda a discussão do seu entorno, nomeadamente do colonialismo.

Conceber um novo discurso expositivo para o primeiro piso leva o seu tempo, pensar numa exposição temporária também, mas o investimento é diferente.

Todos os museus vão-se construindo com o tempo.

8. Passados mais de 10 anos desde a abertura do Museu, os objectivos mantêm-se os mesmos, ou foram revistos?

O objectivo principal mantem-se. Não identifico na acção lacunas que impliquem uma redefinição de objectivos. Como já referi anteriormente o Museu tem por objectivo promover o conhecimento das culturas asiáticas, da cultura portuguesa e das relações históricas que existem entre Portugal e diferentes países asiáticos. Contar a História composta de muitas histórias, de um modo aberto, projectando um futuro tão plural quanto possível.

O nosso objectivo será sempre fazer mais e melhor, chegando a mais pessoas. O tema é inesgotável.

9. Se pudesse reinventar o Museu do Oriente, qual seria a primeira coisa que gostaria de mudar? E o que manteria?

Tenho de confessar que há um aspecto da oferta cultural do museu com a qual sinto alguma frustração. Tenho uma grande paixão pela música. Não toco nenhum instrumento, mas é algo que valorizo muito. Sou um apaixonado pelas músicas do mundo. Quando o Museu abriu, e eu era o director cultural, um dos meus objectivos era construir uma oferta assente nas músicas do mundo, que é diferente daquela que temos

actualmente. Hoje já não tenho um papel interventivo nesta matéria, mas gostava que apostássemos mais nas músicas do mundo. Gostava que apostássemos mais numa programação construída por nós que mostrasse as músicas do Oriente, tradicionais e contemporâneas. A Dra. Filomena Roque é responsável pela área dos espectáculos, e dentro da limitações e constrangimentos que temos fá-lo muito bem.

Para este ano temos previstos dois ciclos de concertos dedicados às músicas do mundo.

10. No seu entendimento, deverá o Museu através da programação expositiva e das actividades de extensão cultural desafiar os visitantes/participantes a repensar o passado colonial e a representação das diferentes culturas asiáticas?

De algum modo já o fazemos. Mais que desafiar, devemos saber contar as histórias e promover a reflexão sobre elas. No meu entendimento é mais difícil fazê-lo através das exposições pois tem um cariz mais estático. A programação em torno das exposições é que tem a capacidade de promover essa reflexão.

Não há que ter vergonha ou esconder o passado de Portugal na Ásia. Os acontecimentos têm de ser vistos no contexto da época em que ocorreram, sem esquecer que o interpretamos de acordo com a época em que estamos.

Sendo nós contra o colonialismo e a todos os ismos a ele associado, não temos nenhum pudor em abordar qualquer tema relacionado com ele; ou qualquer tema do passado. Mas, não somos um partido político, não somos nenhuma associação activista. Não é que sejamos apolíticos, porque não somos.

O Museu deve estar aberto a discutir questões políticas, sem fazer disso bandeira. Procuramos mostrar a realidade, e nesse sentido estamos completamente abertos a organizar todo o tipo de actividades que versem temas de cariz político. Recordo-me de um ou outro evento, um em torno da independência de Timor-Leste, e outro em torno do movimento anticolonial de Goa. Recordo-me, também, do lançamento do livro “A Libertação de Goa” de Pundalik D. Gaitonde que foi feito no museu.

Não temos nenhum problema com o tema do colonialismo, do racismo ou da escravatura. Sabemos que vários museus europeus estão a dedicar a sua atenção a estes temas, porventura em ligação com as questões sociais e políticas que os mesmos

reflectem na actualidade. O objectivo do Museu é dar a conhecer as culturas asiáticas, nos seus aspectos presentes e passados, em todas as suas vertentes. A história é o que é. Se julgado pertinente e interessante qualquer tema pode ser incluído em qualquer propósito, temos é de o saber tratar e tentar promover a educação e uma sociedade mais justa.

Consentimento Informado

Termo de autorização para gravação de voz e transcrição

Preâmbulo

No âmbito do Mestrado de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa que tem como objecto de estudo o Museu do Oriente, em particular o discurso da exposição de longa duração "Presença Portuguesa na Ásia", a investigadora ANA MARGARIDA PEREIRA DE MELO SAMPAIO solicita autorização para a realização de uma entrevista[1] e respectiva gravação da mesma, do qual resultará uma transcrição que será facultada ao entrevistado.

A investigadora solicita de igual modo permissão para utilizar as informações e os dados recolhidos, durante a entrevista, na tese de mestrado, assim como em publicações de divulgação científica, nomeadamente artigos científicos e conferências.

Autorização

Eu, ...autorizo a investigadora ANA MARGARIDA PEREIRA DE MELO SAMPAIO a proceder às gravações da entrevista e declaro que não me oponho à utilização da informação recolhida no âmbito da tese de mestrado, assim como em publicações de divulgação científica.

Data da entrevista: ....., ..., 202..

(Assinatura do/a entrevistado/a)

Margarida Melo Sampaio

(Assinatura da investigadora)

[1] No âmbito da pandemia COVID-19 a entrevista foi realizada recorrendo às plataformas digitais Teams/Zoom. Todos os contactos entre os intervenientes foram realizados à distância.

Apêndice X

Guião de entrevista, transcrição de entrevista e consentimento: Dra. Margarida Mascarenhas

Guião de entrevista: Dra. Margarida Mascarenhas

1. Como pensa a instituição museu na contemporaneidade? Quais devem ser os seus principais objectivos e propósitos?
2. Na equipa do Museu do Oriente, qual a sua função e objectivos?
3. No panorama actual, de que forma deve, no seu entendimento, o Museu contribuir para a sociedade?
4. No âmbito da sua prática profissional procura que o Museu seja um agente de transformação social? Se sim, de que forma?
5. Se a prática e pensamento museal ainda são marcados pelo colonialismo, de que forma procura na sua actividade desconstruir e transformar essa herança?
6. Deverá o Museu através da programação expositiva e das actividades de extensão cultural desafiar os visitantes/participantes a repensar o passado colonial e a representação das diferentes culturas asiáticas?
7. As exposições transmitem mensagens. Qual a mensagem duradoura que gostaria que os visitantes levassem consigo após a visita ao Museu? No seu entendimento fará sentido rever o discurso expositivo?
8. Se pudesse reinventar o Museu, qual seria a primeira coisa que gostaria de mudar? E o que manteria?
9. Portugal foi um dos pilares do colonialismo. De que forma esse passado colonialista está reflectido, ou não, no discurso expositivo e nas actividades de extensão cultural?
10. O Museu do Oriente é herdeiro de uma história e tradição de pensamento associada ao orientalismo? Concorda ou discorda com esta afirmação? Porquê?

Transcrição de entrevista: Dra. Margarida Mascarenhas

1. Na equipa do Museu do Oriente, qual a sua função e objectivos?

Sou técnica do serviço educativo. Neste momento a equipa do serviço educativo é composta por duas pessoas: eu e uma outra colega. Juntamente com a minha colega, tenho a função de programar, de pensar, de orientar actividades e visitas, de estabelecer parcerias com outras instituições afins e com outros serviços educativos, de gerir e trabalhar com uma equipa externa de mediadores.

Em última instância, o meu objectivo é que as pessoas, após uma visita ao museu ou actividade, num curso, num *workshop* ou num espectáculo, saiam do Museu enriquecidas. Que saiam com valor acrescentado, não só em termos de conhecimento, mas, também, com bases para que a aprendizagem possa acontecer posteriormente. Que o Museu contribua para o crescimento e sentimento de pertença a uma comunidade, a uma sociedade.

2. Como pensa a instituição museu na contemporaneidade? Quais devem ser os seus principais objectivos e propósitos?

O museu é para as pessoas e é sobre pessoas. Sendo uma casa de/e para pessoas, o museu tem, de alguma forma, de viver com as comunidades e com as sociedades. Ao viver com as comunidades, não pode ser indiferente a todas as transformações pelas quais a sociedade vai passando. Se a vida das sociedades é afectada por alterações sociais, políticas, climáticas, sanitárias, seja o que for, os museus − porque são para as pessoas − têm de tentar encontrar um lugar e posicionarem-se, para poderem corresponder a essas necessidades. Caso contrário, o museu é uma casa de objectos.

Quem trabalha nos museus, e no serviço educativo, deve questionar-se “Como é que posso ajudar?”; “Como é que posso corresponder?”; “Como é que posso contribuir para um mundo melhor?”.

O museu deve sobretudo ser uma instituição do presente, que permita projectar um futuro melhor. O museu faz parte da sociedade e tem o potencial de ser agregador – de promover o sentido de pertença a uma comunidade. Este é, para mim, o grande papel dos museus.

Quando penso no museu na contemporaneidade, vejo uma série de desafios: por um lado, a necessidade dos museus se afirmarem como espaços ao serviço das sociedades, mas que, por outro lado, têm que estar disponíveis para ir ao encontro das especificidades de cada indivíduo; devem abrir as portas a todas as pessoas, mas garantir que as pessoas conseguem aceder à informação, uma vez dentro do museu; os museus devem trabalhar dentro e fora de portas; o mundo é absolutamente diverso, com museus dos mais diversos focos e enfoques em que cada um é específico na sua unicidade. Estas singularidades tornam ainda mais evidentes a necessidade de os museus trabalharem em conjunto, em parcerias com outros museus e instituições. Faz todo o sentido os museus articularem-se, nas suas diferenças, para melhor servir o indivíduo, a comunidade e a sociedade.

3. No panorama actual, de que forma deve, no seu entendimento, o Museu contribuir para a sociedade?

De algum modo já respondi a esta questão. Se o museu é um espaço de/e para pessoas, deve trabalhar para/e com as pessoas. O Museu tem o potencial de criar vários momentos de reflexão, seja através das exposições ou das actividades culturais e educativas. Mas, não deve fazê-lo num sentido de superioridade, deve fazê-lo com as pessoas.

Para mim, uma visita a um museu é uma experiência emocional. As memórias mais intensas, que tenho da visita a museus, primam muito mais pela emoção, do que pelo conhecimento. Penso que a razão de ser desta emotividade está relacionada com o acolhimento. Quando penso na forma como o Museu pode contribuir para a sociedade, penso, também, em como podemos criar uma experiência duradora, positiva e enriquecedora.

4. No âmbito da sua prática profissional procura que o Museu seja um agente de transformação social? Se sim, de que forma?

Sim, procuro. Não sei se sempre consigo, mas procuro. O caminho não se faz sempre a direito. Um dos motivos pelos quais aceitei responder a estas questões é, exactamente,

pela possibilidade de reflectir, de pensar sobre o que estamos a fazer e de como o fazemos.

Enquanto mediadora, procuro sempre adaptar-me às necessidades das pessoas, o que implica um ajuste constante. Temos de calçar os sapatos dos outros. Este exercício de nos colocarmos na pele dos outros, permite-nos corresponder melhor às necessidades das pessoas. Temos de ter sentido crítico e humildade.

Quando penso numa programação, procuro corresponder as diferentes necessidades e as diferentes faixas etárias, questionando-me sobre quais poderão ser os seus interesses. Como é que posso, através do Museu, da colecção e das actividades servir melhor as pessoas, de forma a fazer a diferença? Estas são algumas das questões que estão subjacentes à minha prática.

5. Se a prática e pensamento museal ainda são marcados pelo colonialismo, de que forma procura na sua actividade desconstruir e transformar essa herança?

Claro que são. Os objectos, os temas que abordamos.

Vou dar um exemplo pessoal: há uns dias atrás, recebemos um grupo para fazer uma visita sobre *Os Lusíadas*. Enquanto preparava a visita, tentava abordagens que me permitissem envolver e tornar acessível *Os Lusíadas*. Senti necessidade de o fazer, pois tenho consciência de que, com muita dificuldade, os jovens − eu própria também o senti, quando era da idade deles − criam relação com este poema épico. Interessava-me relacionar este poema com os dias de hoje. Preparei uma série de questões, que "desconstruíssem" a complexidade de *Os Lusíadas*. Entretanto, conheci o grupo. Era um grupo que falava muito pouco português e que, maioritariamente, provinha de ex-colónias. De repente, falar sobre um poema sobre os feitos dos portugueses; explicar a parte formal, deixou de fazer sentido… Novas questões se levantaram no momento: "Como é que vou captar o seu interesse?"; "Como é que vou explorar esta temática?". Quando falamos d'*O*s *Lusíadas*, temos de ter em consideração a época em que a obra foi escrita. Tendo este facto presente, procurei ir além disto. Este tipo de trabalho é constante. A cada novo grupo, temos de nos adaptar, de procurar novas estratégias. É

um trabalho contínuo. Neste sentido, uma visita ou uma actividade nunca está terminada.

6. Deverá o Museu, através da programação expositiva e das actividades de extensão cultural, desafiar os visitantes/participantes a repensar o passado colonial e a representação das diferentes culturas asiáticas?

No meu entendimento, o museu é um projecto por acabar. As actividades mostram-nos exactamente isso. Temos de nos adaptar, constantemente, a diferentes pessoas e necessidades, o que faz com que estejamos sempre a repensar temas e abordagens. Estamos sempre a reformular. Não podemos explorar apenas um nível de um determinado tema, temos de explorar as diversas camadas de um assunto. É um trabalho contínuo que leva o seu tempo. E o tempo nos museus nem sempre é muito.

No serviço educativo, há sempre um cuidado na forma como exploramos determinado assunto. Temos de ter cuidado na forma como expomos e abordamos determinados temas. Há palavras que utilizamos recorrentemente, com que crescemos, mas que podem provocar desconforto, sofrimento. Há uma responsabilidade enorme em não ferir.

As actividades desenvolvidas pelo Serviço Educativo são oportunidades de repensar o passado, de repensar as palavras. Quando repensamos o passado, estamos a dar voz a outras perspectivas. Repensar o passado é sempre uma possibilidade de descobrir contrapontos. É importante incluirmos outras visões, outras interpretações. Não podemos ter uma visão unilateral da história.

Penso que é muito importante existirem, no museu, discursos na primeira pessoa. Discursos de vivências, de sentimentos, de emoções. Como mediadora, eu posso tornar legível uma exposição, posso falar na primeira pessoa, falar da minha experiência, mas existe uma multiplicidade de vivências e experiências pelas quais não posso falar. Se é uma casa de pessoas, não pode ser impessoal. É importante ter testemunhos de quem viveu/vive, presenciou/presencia determinados acontecimentos, determinados rituais. Não me interessam apenas os testemunhos do passado, interessam-me, também, os

testemunhos do presente. As diferentes perspectivas são fundamentais e deveriam estar sempre presentes.

7. As exposições transmitem mensagens. Qual a mensagem duradoura que gostaria que os visitantes levassem consigo após a visita ao Museu? No seu entendimento fará sentido rever o discurso expositivo?

Para mim há duas questões essenciais. Uma é "O que é que posso fazer com esta colecção em prol das pessoas que nos visitam?". A outra é "Até que ponto é que o discurso que temos agora está a servir e a promover o crescimento colectivo e individual?".

Partindo destas premissas, há a ideia de um projecto que sempre me acompanhou, e que ainda não tive a oportunidade de desenvolver - de uma forma ou de outra, todos nós temos uma ideia do que é o Oriente. Para muitas pessoas, o Oriente é uma ideia romanceada, um Oriente alheio a toda uma diversidade, um Oriente longínquo e único. E o Oriente não é único. Gostava de conversar com esse grupo de pessoas, antes de visitarem o Museu, e gostava de voltar a conversar com elas após a visita ao Museu. Será que a ideia do que é o Oriente se alterou? Ou foi reforçada? Será que demos novos entendimentos ao Oriente? E que entendimentos são esses?

A mensagem duradoura que gostava que as pessoas levassem do Oriente seria uma imagem mais real − isto é, se a ideia que tiverem não for real − da sua riqueza e diversidade. Gostava que as pessoas não saíssem espantadas com a diferença, mas que pudessem dizer, por exemplo, "na verdade partimos todos do mesmo ponto, todos temos necessidade de nos relacionar com o divino, mas através de diferentes formas de o fazer".

O que está a dizer levanta outras questões. Será que o discurso expositivo actual traduz esse "Oriente real"? Ou será que perpetua um Oriente idealizado, romantizado, utópico, que* Os Lusíadas *de alguma forma evocam? E, se na realidade esse "Oriente real", se a diversidade que referia, não for transmitida através da mediação? Será que não é o mediador que traduz/introduz estas questões, que traz os objectos do passado

para o presente e que os relaciona com a contemporaneidade? Será que a exposição consegue fazê-lo sem o mediador?

Penso que o exemplo de *Os Lusíadas,* de que ainda há pouco falámos, reflecte isso. Provavelmente, quem visitar o Museu, sem ser acompanhado por um mediador, verá escapar-lhe uma diversidade de pontos de vista. Na equipa de mediação há uma preocupação em mostrar que a história não se fez apenas de encontros, houve também desencontros, confrontos. Os objectos que se encontram no espaço expositivo e que parecem traduzir o encontro, porque são objectos híbridos, são testemunhas de uma miscigenação cultural, na maior parte dos casos são, também, testemunhas de desencontros e confrontos. De enormes desencontros. Os portugueses chegaram a outras terras e impuseram modelos urbanos diferentes, estruturaram cidades completamente diferentes; impuseram uma religião diferente, uma língua diferente. Será que o visitante é questionado sobre estes temas? Será que o espaço expositivo suscita reflexões? Este questionar é, no meu entendimento, sobretudo dado através da mediação.

Tenho consciência que todos os espaços expositivos têm limitações. Haverá sempre limitações. Não existem espaço ideais. É um trabalho contínuo e que se faz com as pessoas.

8. Se pudesse reinventar o Museu, qual seria a primeira coisa que gostaria de mudar? E o que manteria?

Eu não reinventaria o Museu, porque não acredito no museu como um projecto que tem início e fim. O museu faz-se fazendo. Faz-se de pessoas. O museu nasce e vai crescendo, vai amadurecendo. Os profissionais de museu vão amadurecendo, vão crescendo com a prática. As pessoas ajudam-nos a crescer. Vamos crescendo com as reflexões. Nós mudamos.

Não acredito na reinvenção do Museu, mas acredito nas múltiplas possibilidades que um museu pode testar. Num museu há sempre lugar a melhorias, a mudanças.

Algo que gostaria que passasse a estar presente no espaço expositivo, era a expressão das diferentes perspectivas, de que ainda há pouco falava. Gostava de ter a perspectiva da vivência, do sentimento, da emoção. Testemunhos na primeira pessoa.

Tenho consciência que faltam contextualizações para alguns objectos que se encontram no museu. Voltando a Os *Lusíadas*, faz falta explicar porque é que este livro é um dos motes do espaço expositivo da *Presença Portuguesa na Ásia*. Porque é que ele está ali? O que é que queremos dizer e evocar através deste livro? O que é que ele representa? O que é que um visitante retira daquele objecto?

Para se repensar o passado é fundamental incluir no espaço expositivo outros olhares, olhares divergentes, mas também complementares. Isto constrói-se com o tempo. E o tempo nos museus é um problema. Há uma certa ironia neste aspecto.

Não nos podemos esquecer que o museu, na contemporaneidade, vive com escassos recursos, humanos e financeiros, com uma carga administrativa enorme que nos priva de tempo para a investigação que só faz sentido, se não for alheada de uma prática.

No seu entendimento faria sentido cruzar as duas colecções?

Claro que sim. No serviço educativo, fazemo-lo muitas vezes na medida do possível. Quando os temas permitem correlacionar, cruzar as colecções. Não faz sentido existirem duas colecções que não dialoguem entre si, por muito diferentes que sejam. Através do diálogo, criam-se enorme potencialidades. É desejável que assim aconteça. Mas, também temos de ter consciência que há limitações. Não se pode cruzar tudo. Não se pode falar de tudo, não podemos forçar diálogos. Nem sempre é possível.

9. Portugal foi um dos pilares do colonialismo. De que forma esse passado colonialista está reflectido, ou não, no discurso expositivo e nas actividades de extensão cultural?

Esta questão faz-me pensar nas actividades que já desenvolvemos em torno de algumas personagens históricas, como por exemplo Vasco da Gama. Vasco da Gama está associado ao passado colonialista. Vamos deixar de falar nele? A questão é "Como é que vamos falar de Vasco da Gama?". É uma personagem que fez parte de uma realidade,

de um determinado momento histórico. Mas, claro que temos de ter sentido crítico. A partir da viagem de Vasco da Gama, podemos falar da incompreensão. Da incompreensão de uma cultura, aliás da incompreensão mútua. Sim, esse passado colonial está presente. Nomeadamente, quando evocamos figuras que estão relacionadas com essa realidade. Tudo depende da forma como as evocamos. Factos são factos. A travessia pelo caminho marítimo para a Índia foi uma descoberta. O que não faz sentido é fazer uma exaltação tal, que nos esquecemos de todos os outros aspectos. Não vamos anular, não vamos apagar, vamos repensar e contar de outra forma, e ajudar a repensar.

10. O Museu do Oriente é herdeiro de uma história e tradição de pensamento associada ao orientalismo? Concorda ou discorda com esta afirmação? Porquê?

Não concordo. É, quanto a mim, uma afirmação redutora. Não concordo com o "Museu do Oriente é…", porque é muito mais vasto que isso. Não concordo com esta categorização, pois ao categorizar há sempre uma injustiça. Estamos a "engavetar". O que é o oposto daquilo que o museu procura ser e fazer. O Museu não é só isto, o Museu é muitas coisas. Não vamos ficar por conceitos simplistas. O Museu faz parte de uma realidade mais ampla que, com certeza, foi influenciada pelo orientalismo. O Museu tem na sua colecção marcas do orientalismo. Nas nossas actividades temos marcas do orientalismo. Quando falamos de Wenceslau de Morais, quando exploramos as colecções de Camilo Pessanha, de Manuel Teixeira Gomes, de George Chinnery, o orientalismo está presente. Provavelmente, no nosso discurso ainda caímos nas influências do orientalismo. Mas o Museu do Oriente é muito mais do que isso.

Consentimento Informado

Termo de autorização para gravação de voz e transcrição

Preâmbulo

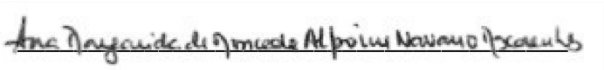
No âmbito do Mestrado de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa que tem como objecto de estudo o Museu do Oriente, em particular o discurso da exposição de longa duração "Presença Portuguesa na Ásia", a investigadora ANA MARGARIDA PEREIRA DE MELO SAMPAIO solicita autorização para a realização de uma entrevista[1] e respectiva gravação da mesma, do qual resultará uma transcrição que será facultada ao entrevistado.

A investigadora solicita de igual modo permissão para utilizar as informações e os dados recolhidos, durante a entrevista, na tese de mestrado, assim como em publicações de divulgação científica, nomeadamente artigos científicos e conferências.

Autorização

Eu, Ana Margarida de Moncada Alpoim Navarro Mascarenhas autorizo a investigadora ANA MARGARIDA PEREIRA DE MELO SAMPAIO a proceder às gravações da entrevista e declaro que não me oponho à utilização da informação recolhida no âmbito da tese de mestrado, assim como em publicações de divulgação científica.

Data da entrevista: 16, 02, 20221



(Assinatura do/a entrevistado/a)

Margarida Melo Sampaio

(Assinatura da investigadora)

[1] No âmbito da pandemia COVID-19 a entrevista foi realizada recorrendo às plataformas digitais Teams/Zoom. Todos os contactos entre os intervenientes foram realizados à distância.

Apêndice XI

Guião de entrevista, transcrição de entrevista e consentimento: Dra. Maria Manuela d'Oliveira Martins

Guião de entrevista: Dra. Maria Manuela d'Oliveira Martins

1. Como pensa a instituição museu na contemporaneidade? Quais devem ser os seus principais objectivos e propósitos?
2. Na equipa da Fundação/Museu do Oriente, que função desempenhou no período entre 2009-2017 e quais os seus objectivos?
3. No seu entendimento, os objectivos definidos para o Museu foram cumpridos na primeira década da sua actividade?
4. As suas expectativas confirmaram-se? Se sim ou não, porquê?
5. Passados mais de 10 anos desde a inauguração do Museu, os objectivos mantêm-se os mesmos? Ou foram revistos?
6. Se pudesse reinventar o Museu, qual seria a primeira coisa que gostaria de mudar? E o que manteria?
7. As exposições transmitem mensagens. Qual a mensagem duradoura que gostaria que os visitantes levassem consigo após a visita ao Museu? No seu entendimento fará sentido rever o discurso expositivo?
8. Deverá o museu através da programação expositiva e das actividades de extensão cultural desafiar os visitantes/participantes a repensar o passado colonial e a representação das diferentes culturas asiáticas?
9. Portugal foi um dos pilares do colonialismo. De que forma esse passado colonialista está reflectido, ou não, no discurso expositivo e nas actividades de extensão cultural?
10. O Museu do Oriente é herdeiro de uma história e tradição de pensamento associada ao orientalismo? Concorda ou discorda com esta afirmação? Porquê?

Entrevista escrita: Dra. Maria Manuela d'Oliveira Martins

1. **Na equipa da Fundação/Museu do Oriente, que função desempenhou no período entre 2009-2017 e quais os seus objectivos?**

Dirigi o Museu do Oriente nesse período, mais especificamente de 2009 a 2016.

Nos nove anos que estive na direcção tive como grande objectivo a salvaguarda da diversidade das expressões culturais, presentes no Museu através das suas colecções, com a divulgação de conhecimentos, estímulo à investigação, introdução de novas interpretações, perspectivas e leituras dos objectos.

As características específicas do Museu do Oriente, históricas e artísticas, etnográficas/etnológicas, conduzem à valorização da diversidade cultural.

A afirmação nacional e internacional foi um imperativo desde a primeira hora, tendo as exposições sido consideradas de referência, quer pelo conteúdo das mesmas, quer pelos estudos publicados em catálogos, servindo de esteio para múltiplas e fecundas investigações.

A participação das comunidades migrantes foi outra das preocupações, que se revelou muito profícua, através do estabelecimento de acordos/parcerias, de que têm resultado exposições, espectáculos (dança, música, teatro, cinema), cursos conferências, workshops e actividades educativas.

A preservação do acervo respeitante a uma das maiores colecções constituintes do Museu, a colecção *Kwok On,* foi e é um dos maiores desafios para a equipa, pois a manutenção da autenticidade e originalidade dos bens culturais exige a ausência ou o mínimo de intervenções nos objectos. A perecibilidade dos materiais utilizados na feitura dos mesmos coloca questões no domínio da conservação preventiva, obrigando a providenciar medidas que evitem ou reduzam a sua rápida deterioração.

2. **Como pensa a instituição museu na contemporaneidade? Quais devem ser os seus principais objectivos e propósitos?**

Os museus desde os finais do séc. XX que deixaram de ser meros repositórios para serem agentes activos e participantes das sociedades onde estão inseridos.

Tentaram responder aos desafios colocados às sociedades, sobretudo à massificação da cultura, da arte, provocados quer pelo turismo intenso, quer pela profusão de estudos artísticos que possibilitaram o intercâmbio de estudantes e artistas. A globalização tornou-se viral no que diz respeito ao acesso de todos ao conhecimento, à cultura.

O contacto com realidades diversas sublinhou a importância da diversidade cultural, o que levou a que os museus, como o nosso, se tornassem factores de promoção da compreensão da democracia, da cidadania, do respeito dos direitos humanos, da tolerância e consequentemente da paz entre os povos.

Maior representatividade, inclusão e participação, são as palavras-chave da definição de modelo de museu para o século XXI, prevalecendo a ideia de que todas as culturas são igualmente válidas e que o seu entendimento deve servir objectivos de paz, promover o diálogo intercultural e contribuir para o desenvolvimento e sustentabilidade cultural.

3. No seu entendimento, os objectivos definidos para o Museu foram cumpridos na primeira década da sua actividade?

Sou levada a responder afirmativamente, ainda que saiba que é um trabalho nunca concluído, está sempre em progresso.

Tenho consciência de que foi um projecto inovador, no contexto museológico da época, pela ampla diversidade de oferta cultural gerada, quer em torno das exposições temporárias, quer das iniciativas criadas, que permitiu uma programação que se foi consolidando ano após ano.

4. As suas expectativas confirmaram-se? Se sim ou não, porquê?

Foi um trabalho árduo, que tive muita honra em coordenar. Quem me sucedeu e os visitantes poderão ajuizar melhor do que eu.

O programa expositivo apresentado ao longo dos anos mostrou-se consistente, assim como o trabalho do serviço educativo se consolidou, com propostas aliciantes e inovadoras.

O número de visitantes gerado e fidelizado foi em crescendo.

5. **Passados mais de 10 anos desde a inauguração do Museu, os objectivos mantêm-se os mesmos? Ou foram revistos?**

Podemos afirmar que os seus objectivos se mantêm: o publico nacional é o que mais o visita, seguido de perto, até 2019, pelos estrangeiros; a dinâmica das suas iniciativas continua a ser a sua imagem de marca.

Tal como todos os museus do mundo, devido a esta crise sanitária que assolou o planeta, os objectivos e prioridades têm de ser equacionados perante a nova realidade.

6. **Se pudesse reinventar o Museu, qual seria a primeira coisa que gostaria de mudar? E o que manteria?**

Gostaria de alterar a museografia da colecção *Presença Portuguesa na Ásia*, e de ter um núcleo permanente da colecção *Kwok On*.

Gostaria ainda de introduzir mais novas tecnologias no discurso expositivo, que permitissem uma interacção com o visitante.

7. **As exposições transmitem mensagens. Qual a mensagem duradoura que gostaria que os visitantes levassem consigo após a visita ao Museu? No seu entendimento fará sentido rever o discurso expositivo?**

O Museu do Oriente, tal como disse atrás, é rico no diálogo cultural, na diversidade cultural, pois permite ao visitante sair com uma visão de outras culturas tão válidas quanto a sua.

Considero que nada se pode considerar adquirido, é nossa obrigação questionar em cada momento se o discurso e a mensagem se adequam ao público e aos tempos.

8. **Deverá o Museu através da programação expositiva e das actividades de extensão cultural desafiar os visitantes/participantes a repensar o passado colonial e a representação das diferentes culturas asiáticas?**

O Museu do Oriente preserva a diversidade patrimonial material e imaterial de vários países asiáticos, através dos testemunhos museológicos patentes nas suas duas colecções fundacionais, correspondentes à presença portuguesa em territórios orientais (Goa, Macau, Nagasáqui e Timor-Leste), de cujos contactos resultaram trocas culturais, vivenciais, científicas, técnicas e religiosas; bem como à diversidade cultural presente nas artes performativas asiáticas, representada pela fabulosa colecção Kwok On. Ambas evidenciam um diálogo estimulante e enriquecedor entre o Ocidente e o Oriente.

É nesse diálogo permanente que queremos investir, de forma critica, sem esquecer e apagar a história.

9. Portugal foi um dos pilares do colonialismo. De que forma esse passado colonialista está reflectido, ou não, no discurso expositivo e nas actividades de extensão cultural?

A realidade histórica deve ser sempre interpretada numa perspectiva crítica, com a preocupação de projectar no futuro a ideia de uma sociedade mais justa.

10. O Museu do Oriente é herdeiro de uma história e tradição de pensamento associada ao orientalismo? Concorda ou discorda com esta afirmação? Porquê?

Longe de uma ideia simplificadora, procuramos dar importância ao diálogo entre culturas, no sentido de poder conhecer em profundidade e difundir as diversas culturas orientais, sem estereótipos ou utilização de rótulos.

Gmail **Margarida Sampayo <margaridasampayo@gmail.com>**

Pedido de entrevista no âmbito da tese de mestrado

Manuela Oliveira Martins <mar[redacted]rtins@foriente.pt> 9 de dezembro de 2020 às 09:43
Para: Margarida Sampayo <margaridasampayo@gmail.com>

Cara Dra. Margarida Sampayo

Espero que se encontre também bem, longe deste vírus.

Tenho todo o gosto em responder ao seu inquérito e como me faculta a possibilidade de responder por escrito vou fazê-lo por essa via.

Enviar-lhe-ei as minhas reflexões dentro do prazo estabelecido.

Com um abraço

Maria Manuela d'Oliveira Martins

Consultora – Acervo e Exposições

Museu do Oriente

FUNDAÇÃO ORIENTE

Av. Brasília - Doca de Alcântara (Norte)
1350-352 LISBOA

Tel.(+351) 213585200 / Fax:(+351) 213527042

www.foriente.pt / www.museudooriente.pt

[Citação ocultada]

2 anexos

image002.png
14K

image003.jpg
2K

Apêndice XII

Guião de entrevista, transcrição de entrevista e consentimento: Dra. Sofia Campos Lopes

Guião de entrevista: Dra. Sofia Campos Lopes

1. Como pensa a instituição museu na contemporaneidade? Quais devem ser os seus principais objectivos e propósitos?
2. Na equipa do Museu do Oriente, qual a sua função e objectivos?
3. No panorama actual de que forma deve, no seu entendimento, o Museu contribuir para a sociedade?
4. No âmbito da sua prática profissional procura que o Museu seja um agente de transformação social? Se sim, de que forma?
5. Se a prática e pensamento museal ainda são marcados pelo colonialismo, de que forma procura na sua actividade desconstruir e transformar essa herança?
6. Deverá o museu através da programação expositiva e das actividades de extensão cultural desafiar os visitantes/participantes a repensar o passado colonial e a representação das diferentes culturas asiáticas?
7. As exposições transmitem mensagens. Qual a mensagem duradoura que gostaria que os visitantes levassem consigo após a visita ao Museu? No seu entendimento fará sentido rever o discurso expositivo?
8. Se pudesse reinventar o Museu, qual seria a primeira coisa que gostaria de mudar? E o que manteria?
9. Portugal foi um dos pilares do colonialismo. De que forma esse passado colonialista está reflectido, ou não, no discurso expositivo e nas actividades de extensão cultural?
10. O Museu do Oriente é herdeiro de uma história e tradição de pensamento associada ao orientalismo? Concorda ou discorda com esta afirmação? Porquê?

Transcrição de entrevista: Dra. Sofia Campos Lopes

1. Na equipa do Museu do Oriente, qual a sua função e objectivos?

Trabalho na Fundação Oriente há cerca de 20 anos. Sou sub-directora do Museu há 2/3 anos. Antes coordenava e era responsável, e continuo a sê-lo, por uma das colecções que constituem o acervo: a colecção *Kwok On*. Digo colecções porque do acervo do Museu fazem parte duas colecções separadas no espaço expositivo, uma no primeiro piso e outro no segundo, e cada uma com a sua base de dados do sistema "in arte": a *Presença Portuguesa na Ásia* e a colecção *Kwok On*.

Nos últimos anos tenho-me focado principalmente na produção de programação expositiva a partir da colecção *Kwok On*. É na minha prática quotidiana que acabo por reflectir a práxis museal e antropológica, colocando "as mãos na massa" ao produzir exposições. Concentro-me na colecção *Kwok On* em conjunto com a Dra. Sylvie Pimpaneau, que esteve associada à constituição desta colecção e do museu do qual fez parte, o *Musée Kwok On*, em Paris.

2. Como pensa a instituição museu na contemporaneidade? Quais devem ser os seus principais objectivos e propósitos?

Acima de tudo o museu deve ser um agente educador para a cidadania. Cidadania no sentido amplo. Deve ser um agente que promova a educação, que dê instrumentos que permitam refletir/pensar sobre o que é ser cidadão e pensar no que é ser cidadão noutros locais do mundo. O Museu é um agente para a cidadania, para o bem-estar do ser humano, e deve promover a aprendizagem e o respeito pelos outros, pelas suas diferenças. Os museus podem e devem contribuir para a sustentabilidade humana.

Os museus podem contribuir para a sociedade através de inúmeras iniciativas destinadas a um público o mais diverso possível, com linguagem acessível, ao nível do texto escrito e da concepção de ideias que reflitam sobre temas emergentes. Pessoalmente, quando visito um museu, procuro ser estimulada, ajudada a compreender melhor um tema que seja relevante para mim, com informação fácil e acessível, mas que também apele aos sentidos e que, em última instância, me faça sair com uma boa sensação, de que aprendi algo interessante, que acrescentou

conhecimento válido, útil. Se os sentidos forem bem trabalhados a informação é absorvida de outra forma. O museu deve ser um *storyteller*. Tudo o que sai do museu é uma narrativa, desde as exposições às diferentes actividades que propõe. É necessário assumir essa função, de contador de histórias, de narrativas construídas num contexto específico.

Infelizmente, muitos museus continuam a tratar temas que, a meu ver, pouco interessam às pessoas. Na maior parte das vezes porque o tempo disponível, para ponderar como melhor apresentá-los a público, é parco; noutras porque se reincidem em temas prescritos. Não defendo que os museus apenas tratem de temas que estão "na moda", até porque, de algum modo, os seus acervos condicionam, à partida, a selecção de temas.

Claro, que expor assuntos em voga, na ordem no dia, tem o potencial de trazer mais e novos públicos. Algo pelo qual os museus anseiam. Mas não devemos cair em mecanismos fáceis.

Os museus devem contar boas histórias. Devem acolher bem as pessoas. Os profissionais dos museus são responsáveis pelas narrativas que constroem. Deveríamos apostar em histórias que promovam a sustentabilidade humana. Histórias que, no caso do Museu do Oriente, ajudem as compreender as práticas culturais tradicionais e contemporâneas asiáticas, que promovam a reflexão sobre como essas práticas são fontes para a criação de redes de sustentabilidade humana. Estas questões estão ligadas à antropologia, à reflexão em torno do ritual, da ritualização das nossas actividades quotidianas. Os rituais são redes de sustentabilidade social. Com isto não quero dizer que devemos seguir a tradição. Nem tudo o que é tradicional é correcto, de acordo com o que entendo ser correcto: o que não promove qualquer tipo de sofrimento físico, psicológico a qualquer ser vivo.

Nem sempre é fácil encontrar formas de criar dentro dos museus tais redes, mas é possível. Quais são as questões emergentes e os problemas sociais que gostaríamos de abordar? Onde é que podemos ir beber para nos ajudar a construir uma sociedade melhor? É importante aprender com contextos diferentes, mas, ao mesmo tempo, não destacar apenas as diferenças. É importante contribuir para o entrosamento das escalas,

do individual para o grupo. O Museu do Oriente pode e devo fazê-lo no contexto asiático.

3. No panorama actual de que forma deve, no seu entendimento, o Museu contribuir para a sociedade?

O Museu pode, por exemplo, basear-se nos ODS (Objetivos de Desenvolvimento Sustentável) estabelecidos pela Assembleia das Nações Unidas para promover a reflexão em torno sustentabilidade humana, e dela advirão a resolução de outras sustentabilidades como a ambiental.

Mais do que nunca é essencial os museus terem um papel de transformador social. Os museus através da sua programação podem promover o bem-estar social, os princípios ODS.

4. No âmbito da sua prática profissional procura que o Museu seja um agente de transformação social? Se sim, de que forma?

O museu deve e pode trabalhar com activistas, mas não deve ser activista. Pode sê-lo, mas levanta questões institucionais complexas. O museu pode ser um espaço de diálogo, uma plataforma para diferentes intervenientes, artistas, agentes culturais, darem a conhecer o seu ponto de vista. Deve ser ele próprio um agente que dá a palavra, mas dentro de limites. O museu deve mostrar diferentes pontos de vista e pode intervir através de uma programação construída com esse objectivo. Deve, no entanto, evitar tomar posições, ou evitar assumir determinadas perspectivas ou considerações associadas a um ou outro grupo da sociedade.

Claro que, na verdade, os museus definem perspectivas. O Museu quando faz uma exposição está a definir uma perspectiva. Quando o Museu trabalha a informação, os objectos, e constrói uma narrativa e a torna pública, está a contribuir para a difusão de determinado conhecimento e assimilação de determinada ideia ou conceito. É necessária muita ponderação.

A mim interessa-me partir dos objectos para abordar questões emergentes. Questões que contribuam para a tal transformação social, para dar voz aos indivíduos, grupos, conceitos e temas, que têm estruturalmente, e ciclicamente, permanecido em planos de fundo, cuja participação é necessária à compreensão e definição de potenciais soluções para problemas sociais.

Temos de construir narrativas menos efabuladas, nas quais os museus assumem a suas fragilidades na construção do conhecimento. A informação disponível sobre os objectos é muitas vezes parca, mas temos e devemos mostrar o que temos, e trabalhar no sentido de esclarecer quantos aos contextos, modos de recolha, e identificação dos objectos. Devemos igualmente ponderar os conceitos e ideias que vimos transmitindo e que queremos transmitir. Temos de assumir os limites da prática museal. Isto é ser genuíno e eticamente correcto.

5. Se a prática e pensamento museal ainda são marcados pelo colonialismo, de que forma procura na sua actividade desconstruir e transformar essa herança?

Não podemos fazer tábua rasa de todos os objectos e documentos que estão relacionados com este tema porque queremos esquecer/apagar esta parte da história que nos deixa desconfortáveis. Temos de procurar outras formas de trabalhar e apresentar os mesmos objectos e documentos. Não podemos estar sempre a falar do passado sem dar voz ao máximo de diferentes intervenientes, para assim disponibilizarmos um conhecimento mais profundo e real, menos simplista. Temos de dar outras e novas perspectivas. Temos de falar no presente. Ontem como hoje, os objectos e documentos continuam a ser uma fonte de conhecimento, de compreensão e aprendizagem. Mas este processo é longo. Às vezes não ocorre no nosso tempo de vida e as acções que desenvolvemos nesse sentido, embora a decorrer lentamente, não são, na sua maioria, visíveis.

6. Deverá o museu através da programação expositiva e das actividades de extensão cultural desafiar os visitantes/participantes a repensar o passado colonial e a representação das diferentes culturas asiáticas?

Sim. Repensar o que é o império, o que foi a nossa colonização. Questionar nas actividades o que é, ou quais são os diversos impérios? Porque falamos em impérios. O que é o colonialismo para os diferentes intervenientes? Mas, também o que é a história da arte? O que é arte erudita? O que é a arte popular? O que significam estas categorizações? O que é o orientalismo? O que é um museu do oriente? Porque é que somos o Museu do Oriente? Quais são os nossos objectivos? É importante clarificar estas questões, em qualquer museu ou entidade similar. Há que definir um programa. Defendo uma viragem paradigmática, no sentido das actividades apresentarem mais questões, mais possibilidades de definição e identificação dos objectos ou temas, em vez de definições fechadas.

As actividades culturais, entre as quais as exposições, são a acção adequada para promover a reflexão sobre o passado e sobre a representação de outras culturas. O meu trabalho está mais ligado à colecção *Kwok On*, através dela procuro reflectir sobre como as palavras que utilizamos nas exposições contam/importam, seguindo a linha de trabalho do *Tropenmuseum*. Há para mim eixos temáticos que têm toda a pertinência, em torno dos quais todas as exposições e todas as actividades do Museu poderiam ser realizadas: o museu das pessoas para as pessoas; a escala individual; os testemunhos de vida; a relação entre práticas tradicionais e contemporâneas; os rituais e as redes de sociabilidade; a função simbólica dos objectos e a construção de identidades dos grupos; as fontes materiais como pontos de partida para a compreensão dos grupos e das suas questões emergentes. Um bom museu é uma instituição social, um motivo de conversa, de uma boa conversa.

Sejam quais forem as actividades, exposições que o museu ofereça, estas devem problematizar e em alguns casos responder a essa mesma problematização, mas de uma de forma acessível, simples. A questão dos textos, do discurso, e dos percursos para os quais orientamos o público, são de extrema importância.

7. As exposições transmitem mensagens. Qual a mensagem duradoura que gostaria que os visitantes levassem consigo após a visita ao Museu? No seu entendimento fará sentido rever o discurso expositivo?

Há alguns pontos que são importantes para mim. O museu como um local agradável confortável, prazeroso e, de algum modo, familiar. Um sítio onde nos sentimos bem. Claro que isto é subjectivo. Outro ponto é a compreensão do outro no contexto asiático. Refiro-me a algumas palavras-chave: "diversidade", "aleatório", "complexidade". A diversidade humana, o encontro de culturas, a percepção de alteridade, promover o entendimento mútuo, a ética, a cidadania. É essa a mensagem.

Sim, faz sentido rever os discursos expositivos, torná-los mais pragmáticos, simples, com abordagens mais directas a questões, e conteúdos/significados mais diversos. Na construção das exposições utilizamos a metonímia e a polissemia. Na metonímia partimos da parte para representar o todo, mas um objecto não representa um todo, representa muitos outros todos. É polissémico. Os objectos tem múltiplos significados. Mas na maior parte das vezes nas exposições reduzimos essa polissemia e ficamo-nos por um ou outro significado. Interessa-me potenciar a polissemia dos objectos.

Devemos repensar o que é que é que temos vindo a transmitir. Uma das questões que uma exposição pode responder é "porquê"? Porque é que escolhemos falar disto? Qual é o nosso objectivo? O que podemos realmente dizer sobre determinada prática cultural? Qual é a informação que hoje em dia interessa transmitir e como melhor será entendida no contexto local e actual?

8. Se pudesse reinventar o Museu, qual seria a primeira coisa que gostaria de mudar? E o que manteria?

Se pudesse reinventar o Museu, provavelmente reinventaria o local onde ele se encontra. O edifício tem muitos constrangimentos. Construir uma exposição naquele espaço, com as suas colunas, vitrines, luzes, etc., não é fácil, limita a encenação e a recriação de contextos. No campo do ideal gostaria de mudar o espaço expositivo. Na prática, o Museu adaptou-se ao edifício e ao fazê-lo procurou aproveitar as suas potencialidades.

Para além do espaço físico, também exporia os objectos de outra forma. Pegaria neles e dar-lhes-ia um novo discurso. Partiria dos objectos para falar de outros temas,

emergentes. É um desafio. Os objectos são adquiridos com um propósito coleccionista e criar uma outra linha condutora entre eles, para a sua leitura, não é fácil.

Também iniciaria um programa de apresentação conjunta das duas colecções, com investigadores debruçando-se sobre esse objectivo, mas é um investimento humano e orçamental elevado. Gostaria que não fosse apenas algo pontual. Gostaria de quebrar barreiras tipológicas de categorização que fomos dando corpo e solidificando, e, que, quanto a mim, na prática, não fazem mais sentido. São construções, são uma herança.

Gostaria de ter uma programação que trabalhasse as duas colecções de uma forma mais integrada, que quebrasse barreiras entre as colecções ditas de arte erudita e arte popular. Isto não quer dizer que não faça sentido as colecções estarem expostas em espaços físicos diferentes, porque de facto a forma como foram reunidas (e este ponto é muito importante), foi e é completamente diferente. A forma de constituição, o trajecto e o seu historial é diferente. Mesmo ao nível da sua apresentação há diferenças. Enquanto um objecto que pertença à colecção da *Presença Portuguesa na Ásia* pode ser apresentado isoladamente, um objecto da colecção *Kwok On* não, pois são objectos que fazem parte de rituais e têm de ser apresentados no seu conjunto. Só assim fazem sentido.

Gostaria de levar as pessoas a questionarem-se, a ganharem uma nova dimensão de cidadania. Neste sentido, gostava que desenvolver uma programação em torno dos ODS, que divulgasse diferentes modos de viver, que partisse dos objectos para falar, não só, de personalidade históricas, religiosas, mas também de heróis contemporâneos. Uma programação que promovesse a reflexão em torno de desafios comuns e globais, que promova a sustentabilidade humana. Temos de aprender a respeitar os outros.

9. Portugal foi um dos pilares do colonialismo. De que forma esse passado colonialista está reflectido, ou não, no discurso expositivo e nas actividades de extensão cultural?

Cada museu tem o seu contexto, o seu um quadro institucional, e a especificidade das usas colecções, do seu acervo. São vários as condicionantes que temos de ter em consideração.

No caso da colecção *Kwok On*, e à semelhança de outros museus com colecções ditas etnológicas, recolhidas muitas das vezes no contexto da colonização e através de administradores nas colónias, o colonialismo poderá estar reflectido nas opções de selecção de objectos que incorporam os nossos acervos, que revelaram uma certa tendência para recolher o exótico, por si só, para mostrar formas e técnicas menos evoluídas, e enquadrá-las em tipologias de arte primitiva, rudimentar. Mas, a *Kwok On* é um caso diferente, pois quem está na origem da sua recolha, o sinólogo Jacques Pimpaneau, é um investigador atento a estas questões. Aliás, a *Kwok On* representa um objectivo contrário à tendência dos objectos recolhidos nas décadas entre 40 e 70, o de representar a cultura transversal, popular, à data desconsiderada. Algo que a torna hoje incontornável.

Como a colecção *Kwok On* tem um cariz etnográfico, e as suas exposições são trabalhadas no contexto da antropologia, estas são, à partida, mais isentas de cânones colonialistas. No entanto, não podemos esquecer a facilidade com que incorremos em erros perante a recorrente ausência de identificação fidedigna de alguns objectos, a ausência de observação contextual, que nos leva a recorrer a documentação que reproduz, livro após livro, os conceitos e tipologias que queremos erradicar.

O colonialismo formatou a cabeça dos indivíduos, quer dos colonizadores, quer dos colonizados. Há muitos preconceitos na nossa cabeça, de ambas as partes, dos quais nem damos por isso, nem temos consciência. O discurso colonialista ainda existe, e ainda molda e tolda os museus e a sua práxis. Temos de lidar com este assunto com a naturalidade que lhe é devida.

10. O Museu do Oriente é herdeiro de uma história e tradição de pensamento associada ao orientalismo? Concorda ou discorda com esta afirmação? Porquê?

Se pensar em termos objectivos e científicos todos nós somos orientalistas. No meu entendimento, e neste sentido, o Museu do Oriente é um museu orientalista. É herdeiro, como todos nós, de construção de conhecimento e de comportamentos. Vou dar um exemplo: no Museu carecemos de objectos associados ao islamismo, à semelhança de outros museus por esse mundo fora. É algo estrutural. As colecções foram assim

constituídas. É uma falha, sim. Mas, foi propositado? Não, não de forma consciente. Eram modas.

Não há neste aspecto, para mim, heróis e vilões. Provavelmente a maior parte dos profissionais dos museus não se definiria como orientalista. Para alguns, isso seria uma ofensa. Ser orientalista não tem nada de mal. São pessoas educadas num determinado contexto, tal como numa família as pessoas têm a tendência a repetir comportamentos. Temos é de estar alerta. E claro, devemos ajudar a mudar essas ideias e comportamentos, pelo menos paulatinamente. Claro que esta atenção é mais natural e imediata em quem se dedica a analisar estas questões. Há pessoas que devido à prática científica têm mais consciência, instrumentos que lhes permite analisar e desconstruir comportamentos e imaginários colectivos. Estas devem ajudar a despertar os cidadãos para outras questões e outras leituras, que os levem a pensar de outra forma, inclusive sobre a prática das disciplinas como a história ou história de arte. Que nos levem a pensar os fenómenos sociais de outra forma.

O Museu, tal como outras instituições, tem aqui um papel muito importante na promoção da mudança, da consciencialização. Há muito trabalho pela frente.

Consentimento Informado

Termo de autorização para gravação de voz e transcrição

Preâmbulo

No âmbito do Mestrado de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa que tem como objecto de estudo o Museu do Oriente, em particular o discurso da exposição de longa duração "Presença Portuguesa na Ásia", a investigadora ANA MARGARIDA PEREIRA DE MELO SAMPAIO solicita autorização para a realização de uma entrevista[1] e respectiva gravação da mesma, do qual resultará uma transcrição que será facultada ao entrevistado.

A investigadora solicita de igual modo permissão para utilizar as informações e os dados recolhidos, durante a entrevista, na tese de mestrado, assim como em publicações de divulgação científica, nomeadamente artigos científicos e conferências.

Autorização

Eu, ...Sofia Margarida da Cruz Campos Lopes.....autorizo a investigadora ANA MARGARIDA PEREIRA DE MELO SAMPAIO a proceder às gravações da entrevista e declaro que não me oponho à utilização da informação recolhida no âmbito da tese de mestrado, assim como em publicações de divulgação científica.

Data da entrevista: 24 de Maio, de 2021.

(Assinatura do/a entrevistado/a)

Margarida Melo Sampaio

(Assinatura da investigadora)

[1] No âmbito da pandemia COVID-19 a entrevista foi realizada recorrendo às plataformas digitais Teams/Zoom. Todos os contactos entre os intervenientes foram realizados à distância.