

Dissertação
Mestrado em Museologia

Liliana Rodrigues Cabral
52243

Modos de Olhar a Ásia

Orientação: Alexandra Curvelo

Lisboa
Janeiro, 2020

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Alexandra Curvelo. Defendida e aprovada a 16 de Junho de 2020, com 16 valores.

Esta é a versão corrigida e melhorada após a defesa pública.

NOTA: Este texto não se encontra escrito ao abrigo do actual acordo ortográfico.

Modos de Olhar a Ásia

Liliana Cabral

Resumo

O objecto de estudo do presente texto é a narrativa que se tem criado nos museus portugueses e o conteúdo da informação que está a ser transmitida sobre as colecções de objectos relativos à presença portuguesa nos territórios asiáticos durante o império ultramarino português, durante os séculos XVI e XVII.

Palavras-Chave: museus, comunicação, presença portuguesa na Ásia, colecções asiáticas.

Modos de Olhar a Ásia

Liliana Rodrigues Cabral

Abstract

The main objective of the present work is to investigate the narrative that has been created in Portuguese museums and its contents that are being transmitted about the collections of objects related to the Portuguese presence in Asian territories during the Portuguese overseas empire, during the 16th and 17th centuries.

Key-words: museums; communication; Portuguese overseas empire; Asian collections.

Índice

Resumo	3
Abstract	4
Índice	5
Introdução	7
Enquadramento Histórico e Teórico	14
<i>O Oriente Português</i>	19
“O Exótico não está em casa”	30
Abordagem Museológica	55
O Objecto e a Exposição.....	56
Mediação	65
Metodologia: Informação e acessibilidade.....	73
Instrumentos – Investigação e meios técnicos	79
Em Análise	85
Quatro Museus Nacionais + 1	85
Museu da Fundação Oriente.....	87
Museu Nacional Soares dos Reis	92
Museu Nacional Machado de Castro	95
Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo	99
Museu Nacional de Arte Antiga.....	104
Resumindo...	109
Conclusões Finais	114
Referências Bibliográficas	127
Anexos	138

“Ao examinar qualquer período do passado, o estudioso necessariamente trabalha com restos, com fragmentos — as fontes primárias, no jargão dos historiadores — desse passado, que portanto jamais poderá ser integralmente reconstituído. Ademais, o olhar que o historiador lança sobre o passado não pode deixar de ser um olhar influenciado pelo seu presente. Na célebre formulação de Lucien Febvre (...) “a História é filha de seu tempo”, por isso cada época tem “sua Grécia, sua Idade Média e seu Renascimento. De facto, a historiografia é um produto cultural que, como qualquer outro, resulta de um complexo conjunto de condições materiais e psicológicas do ambiente individual e coletivo que a vê nascer.” (JÚNIOR, 2001: 14)

Introdução

“O fascínio do Oriente ultrapassou uma determinada época, transformou-se ao longo dos séculos e condicionou as mentalidades, mantendo-se, hoje, como um património inestimável, fruto de uma sedução sem limites.” (GOMES, 1999)¹

O presente texto visa expor duas problemáticas sobre a museologia em Portugal: uma que se pode considerar mais geral e outra que incide sobre um tema específico, que será aprofundado aqui.

A primeira é a quantidade e qualidade de informação que é fornecida ao visitante de um museu em relação às peças expostas; a outra prende-se com a forma de expor as narrativas criadas (ou por criar) com esses objectos e as relações com os outros objectos da colecção (ou colecções).

Esta análise pode ser aplicada a todas as colecções em geral, mas, neste caso, iremos aprofundar as colecções de objectos relacionados com a presença portuguesa na Ásia e as suas especificidades – mais propriamente, objectos ligados à expansão marítima portuguesa.

Porquê este tema?

A razão da escolha deste tema é muito pessoal. Por um lado, pela necessidade pessoal em obter mais informação sobre certas peças, pela sensação de que ficou a faltar alguma coisa e pela vontade que fica de saber mais quando visito um museu, seja que tipo de museu for – sendo que os museus de história e os de arte são sempre aqueles onde sinto mais a falta de informação.

¹ GOMES, “A Sedução do Oriente”, in “*O Orientalismo em Portugal*” (1999) – texto introdutório, sem página.

Quando vejo uma peça que me desperta mais interesse, quero saber mais sobre ela, quero saber mais sobre aquela pintura, ou sobre aquele tipo de mobiliário ou instrumento, e essas informações raramente estão disponíveis.

As pinturas ou esculturas de cariz religioso, por exemplo, contêm imensa informação interessante nos seus elementos iconográficos, como já foi tão amplamente estudado por Erwin Panofsky², pelo que seria interessante poder aceder, no museu, ou através deste, a um resumo dessa informação, ou a um resumo sobre a iconografia que o visitante pudesse encontrar em conjuntos de várias peças (pintura e escultura). Caso contrário, o visitante vai apenas ver pinturas e esculturas sem realmente as compreender.

Os museus não podem ser simples repositórios de artigos de arte, ou artefactos que servem apenas para o visitante ver, apreciar a beleza ou recordar – ou nas palavras de João Teixeira Lopes, “uma espécie de contentor ou depósito mais ou menos patrimonializado”³. Devem ser mais – têm de ser mais!

Têm de ser interactivos, na medida em que a interactividade nos museus é uma ferramenta importante de modo a despertar o interesse pela visita e a incluir o visitante no percurso da mesma. Os museus devem levantar questões e despertar inquietudes, mas também devem conseguir fornecer os meios para se obterem respostas.

Neste momento os museus são organismos bastante dinâmicos, mas será que o são suficientemente? Na minha perspectiva, como visitante de museus, percebo que os museus são extraordinariamente dinâmicos nas visitas guiadas, de onde se sai com muito mais conhecimento e informação sobre a colecção ou o tema da mesma, vejo que são extraordinários também em actividades organizadas para as diversas faixas etárias.

Vejo que se têm feito grandes progressos nesta dinamização das entidades museais e que se têm feito actividades muito interessantes e que realmente contribuem para a transmissão de informação – para a educação, no fundo, que é uma das funções dos museus.

No entanto, ainda está algo em falta. Um turista que passa pela porta de um museu e só nessa altura decida entrar, pode não conseguir participar numa destas actividades ou visitas guiadas, que, em muitos casos, acontecem apenas por marcação.

E é nesses casos que alguns museus voltam a ser um pouco pobres. É nestes casos que o visitante fica desamparado, pois as legendas das peças têm apenas o básico, por

2 PANOFSKY, *O Significado das Artes Visuais* (1989).

3 TEIXEIRA LOPES (2006), p. 89.

vezes com um conteúdo puramente técnico, não havendo na maior parte dos casos textos de sala que contextualizem aquele conjunto de objectos.

Nas visitas guiadas, em cada sala existe sempre uma peça, ou mais, para a qual o guia nos chama a atenção, seja porque tem uma história curiosa ou pela escolha invulgar do material, ou por ser uma peça de vanguarda na altura em que foi produzida, ou devido a outra curiosidade. Esse tipo de informação poderia estar disponível por escrito ou em áudio – para os muitos museus que já têm oferta de audioguias.

Não obstante, é necessário referir que há museus que já disponibilizam, para alguns grupos de peças, este tipo de informação mais completa, e há museus que, não o fazendo, ainda assim têm quase todas as peças muito bem identificadas, em termos de informação técnica base. Por fim, há outros que nem isso têm, e já me deparei, em vários casos, com o facto de não o fazerem, não por falta de informação ou outra razão, como falta de espaço, mas por opção (de design, por exemplo).

É, portanto, necessário perceber o que falta – qual a quantidade e a qualidade de informação que deve ser fornecida pelos museus, para além das suas dinâmicas de actividades e visitas guiadas.

Porquê colecções denominadas luso-asiáticas?

Este tipo de colecções são das que mais perdem com a falta de informação disponível aos públicos.

Por uma razão principal, a distância, que, por sua vez, se desdobra em três: distância histórica (algo que tem em comum com outros museus históricos), distância física/espacial e distância cultural.

Muitas vezes vemos em museus objectos antigos cuja função desconhecemos, ou, sabendo-a, não entendemos exactamente como funcionavam. Isto deve-se à distância histórica de tradições ou práticas que já se perderam ou já se tornaram obsoletos. Em relação aos objectos asiáticos, essa estranheza ou desconhecimento pode ser ainda maior devido ao distanciamento cultural. E o facto de a sua proveniência ser de territórios espacialmente muito distantes, aumenta, naturalmente o distanciamento identitário e o sentimento de não ser ‘nosso’.

Além desta perspectiva existe o facto de muitos destes objectos não serem produções apenas asiáticas, mas sim, luso-asiáticas. Ou seja, são, muitas vezes peças que têm alguma ligação cultural ou técnica com Portugal. Em alguns casos são de facto objectos de produção asiática para o mercado interno, e que agora integram as colecções dos museus por serem fruto do coleccionismo. Mas em muitos casos são objectos de influência europeia, quer porque a matriz⁴ do objecto é europeia, quer porque o fabrico europeu denota influência/inspiração em modelos asiáticos. Isto acaba por torná-los um pouco mais familiares, o que, em parte, também explica o facto de existirem vários museus, a nível nacionais⁵, que possuem este tipo de colecção – talvez porque não é tão exótico assim?

Estas questões convocam os conceitos analisados por Renata Araújo no artigo “Influência, Origem, Matriz”⁶, em que o conceito de matriz é considerado um conceito associado a conjuntos de processos hierárquicos, geracionais e/ou a um molde; o conceito de origem está ligado a relações espaço-temporais; e o conceito de influência é entendido como “a acção exercida por algo ou alguém sobre um lugar, um fenómeno ou uma pessoa. Supostamente, e aparentemente, esta acção faz-se sem uso de força ou autoritarismo. (...) Mas o que a define e caracteriza é menos o modo e mais o efeito. A influência vê-se pelo resultado (...)”⁷.

Percebe-se, então, uma vez que é necessário a aplicação destes conjuntos de termos, as dificuldades em atribuir ‘rótulos’ e os perigos de simplificar demasiado certos conceitos, sob pena de se perder o seu sentido plural. Torna-se pois ainda mais importante e urgente a intermediação que os museus podem proporcionar entre as suas colecções e as pessoas que os visitam.

4 Objectos que eram produzidos utilizando os modelos europeus como referência levados pelos portugueses para o Oriente, mas produzidos com materiais e técnicas locais, tornando-os mais exóticos, do ponto de vista de um olhar e gosto europeus.

5 Museus nacionais, municipais, fundações, casas-museu, etc.

6 ARAÚJO, in ROSSA, RIBEIRO (Org.), *Patrimónios de influência portuguesa: modos de olhar* (2015), pp.47-64.

7 *Idem*, pp. 47-48.

Objecto de análise

O objectivo é perceber o que é transmitido aos visitantes através destas peças, de como elas estão expostas, o que o museu tem a dizer sobre elas e o que é possível ao visitante entender e apreender.

O objecto de estudo, no entanto, não são os públicos e o seu feedback em relação aos museus visitados, que, aliás, já têm sido alvo de vários estudos – alguns serão aqui brevemente referidos. O objecto de estudo é o conteúdo que está a ser transmitido sobre as colecções relativas à presença dos portugueses nos países asiáticos durante o império ultramarino português, sobretudo dos séculos XVI e XVII.

É a *informação* fornecida pelos museus, posta à disposição dos visitantes, que é o foco desta análise.

Para o presente estudo foram escolhidos museus nacionais de Norte a Sul do país, por serem estes os que têm as colecções mais representativas de arte luso-asiática. São eles o Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto; o Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra; o Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa e o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, em Évora.

Além destes, foi estudado também o Museu da Fundação Oriente, também em Lisboa, devido à importância da sua colecção no panorama nacional, além de também ser o guardião de grande parte do acervo do Museu Nacional Machado de Castro.

Ficaram de fora museus com peças de origem asiática também importantes, por não terem uma quantidade tão significativa, além de alguns se situarem em Lisboa (região já abrangida por dois museus); ou por serem peças de coleccionador, sobretudo de produção asiática para mercado interno que pouca, ou nenhuma, ligação têm com a cultura portuguesa ou com a presença portuguesa no Oriente.

Os métodos utilizados foram a observação no local, a análise dos *websites* oficiais e entrevistas com os responsáveis por cada uma das colecções. Para as conclusões, além da referida recolha de dados, foi utilizada bibliografia sobre o tema da museologia e museografia, fazendo a ligação com o tema da expansão ultramarina portuguesa e a introdução de objectos de produção asiática na sociedade portuguesa.

Tal como Peter Mason ressalva no seu livro *Infelicities, Representations of the Exotic* (1998), todos os estudos partem de um ponto de vista específico, sendo portanto

importante referir que a presente análise adopta um ponto de análise eurocêntrico, mais concretamente, português. Mesmo que haja a preocupação de manter uma análise objectiva, é necessário ter consciência dos limites dessa objectividade. Sabemos que não existem pontos de vista isentos, ou neutros. De qualquer parte do globo, o texto iria ser sempre influenciado pela localização do seu autor. Essa é a razão que leva ao título deste trabalho: ‘Modos de olhar a Ásia’.

Estrutura

O presente texto está dividido em três capítulos principais: o Enquadramento Histórico e Teórico sobre o tema da Expansão Ultramarina portuguesa; a Abordagem Museológica que remete para estudos efectuados sobre os assuntos aqui tratados; e, por fim, o estudo e comparação dos museus analisados através dos dados obtidos nas entrevistas e visitas aos locais.

Em relação ao primeiro capítulo, considere necessário dedicar algumas páginas a introduzir este tema e os subtemas que lhe procedem, pois este estudo baseia-se precisamente na forma como olhamos para estes objectos, olhar esse que é comprometido pela relação histórica que temos com os mesmos, ou com a sua origem (ou origens).

Contudo, não é só a história dos objectos que importa aqui analisar, mas, e sobretudo, a história das relações, pois é ela que implica a forma como olhamos o “outro” e até mesmo a forma histórica, ou tradição cultural, de estudar estes temas, ou de nos referirmos a eles. Como o próprio conceito de ‘indo-português’ é exemplo.

O segundo capítulo faz a ponte entre a bagagem cultural histórica que temos em Portugal trazida dos territórios onde os portugueses estiveram estabelecidos e como a mostramos, ou transmitimos, cientificamente nos nossos museus. Qual o ponto de vista, qual o critério de legendagem, qual é a história que está a ser contada, qual a informação que está a ser disponibilizada e quais as questões que levanta – e o que está por de trás das possíveis escolhas⁸.

8 Sobre esta questão, não posso deixar de referir a acção levada a cabo pelo Rijksmuseum ao retirar dos títulos e das descrições de cerca de 220 000 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 afirma: “We no longer want to make use of terms that reflect a Eurocentric way of looking at people or historic moments, or that are considered

Ao atravessar essa ponte chegamos ao terceiro capítulo que tem como objectivo mostrar o que efectivamente está a ser cumprido nos nossos museus, através da análise dos dados recolhidos em entrevista aos museus seleccionados. Seria interessante perceber quais as relações que ainda temos com este pedaço da nossa história. Será que já é apenas uma ténue lembrança do passado? Ou estará tão entranhado em nós que já não o olhamos como “exótico”, mas sim como um dado adquirido? Será uma mistura dos dois?

Estas questões são levantadas e confrontadas com textos de autores que vêm, há muito, discutindo estas temáticas, de áreas da História, da História da Arte, da Sociologia, da Antropologia e da Museologia e Museografia.

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/> Ver também “Open letter to the Board of Amsterdam's Rijksmuseum” sobre a exposição “Good Hope. South Africa and the Netherlands from 1600”, disponível em <https://lazeefuik.com/2017/05/15/open-letter-to-the-board-of-amsterdams-rijksmuseum/>

Enquadramento Histórico e Teórico

“O confronto de civilizações, de culturas, de mentalidades, de formas de pensar e de agir cristalizaram em objectos. A observação desses objectos concretos em que essas mútuas influências se exprimem, ensina a rever o passado. Porque mais do que uma construção teórica, estamos perante sinais deixados pelas sociedades (...).

Ressonâncias exóticas emitem a palavra Oriente. Artistas ocidentais foram tocados por elas. Há que reflectir sobre a moldagem, por vezes periférica e artificial.” (MAGALHÃES, 1999)⁹

O fascínio pelo *Oriente* está longe de ter ficado nos tempos da presença portuguesa na Ásia. Este é um passado que ainda hoje continua a preencher o imaginário nacional.

Consideremos, ainda que de um modo conscientemente simplista e genérico, que a conquista de Ceuta, em 1415, abriu oficialmente as portas ao início da expansão ultramarina portuguesa (e europeia)¹⁰ e às navegações oceânicas. Neste sentido, o início do século XV marcaria também o início de uma nova era.

Carlos Jaca (1935-2013), autor de vários artigos referentes à expansão marítima portuguesa, em particular às relações luso-nipónicas, escreve, de forma algo romanticizada, no Diário do Minho:

9 Por Joaquim Romero Magalhães, Comissário-Geral da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – sem página.

10 Ver THOMAZ, *De Ceuta a Timor* (1994). O autor questiona se a conquista de Ceuta terá realmente tido um papel tão preponderante na história da Expansão marítima, ou se foi apenas mais um episódio de cruzada, tão comum na Idade Média: “*Não se lhe houvesse seguido a 19 anos de distância a passagem do Bojador e por certo que ninguém se lembraria de ver nela mais que uma das várias manifestações do movimento de natação do equador religioso que era o Mediterrâneo. (...) A intervenção Ibérica na Barbaria – encarada como o prolongamento natural da reconquista, justificada, para mais, pelo facto de parte de Marrocos ter pertencido aos Visigodos, de quem os reis peninsulares se consideravam sucessores – era já projecto antigo*”, pp. 21-22.

*“Foi esta [aventura dos descobrimentos], que aliada ao espírito dos nossos marinheiros e políticos, serviu para arrancar o homem medieval ao universo então conhecido, levando-o ao contacto com novas civilizações e culturas, que nos transformou, para além de cidadãos europeus, um pouco, em cidadãos do mundo.”*¹¹

‘Romantismos’ à parte, foram várias as razões, e de vária natureza, que levaram Portugal a ser o primeiro país da Europa a aventurar-se numa expansão oceânica transcontinental. Luís Filipe Thomaz enuncia e discute as várias possíveis razões no primeiro capítulo do seu livro *De Ceuta a Timor* (1994), entre elas o desenvolvimento da marinha, a posição geográfica do território português, a pobreza da população (que queria procurar além-fronteiras outras condições de vida), os factores políticos, ideológicos e mesmo materiais, só para referir por alto alguns pontos desta extensa análise. No entanto, o autor ressalva o facto de cada um destes factores não valer isoladamente para explicar este fenómeno, residindo antes na sua simultaneidade o entendimento sobre as condições para ser Portugal, e não um dos outros países europeus (ou Atlânticos, como Marrocos, por exemplo, no que diz respeito às condições de posicionamento geográfico¹²), a estrear-se “por mares nunca de antes navegados”¹³.

No início da expansão ultramarina portuguesa muitos dos conhecimentos geográficos dos europeus relativamente aos territórios para lá da Europa eram pouco ou nada rigorosos, e em muitos casos os poucos dados disponíveis eram imprecisos e até fantasiosos. As informações sobre a Ásia circulavam desde a Antiguidade, mas eram limitadas e indirectas. Luís Filipe Barreto explica que eram “dados reduzidos, obtidos de forma descontínua, acumulados, em especial, em Roma, Veneza, Génova, mas com circulação e aprofundamento limitados”¹⁴. O autor continua referindo que a novidade introduzida pelos portugueses a partir das explorações náuticas é que as informações têm um carácter muito mais directo, são transmitidas na primeira pessoa, por pessoas que realmente viram o que descrevem, que realmente estiveram ‘lá’:

11 JACA (2005), p. 2.

12 Ver THOMAZ, Op. Cit., pp. 7-9.

13 CAMÕES (1.^a Ed. 1572), *Os Lusíadas*, Canto I, 1/106.

14 BARRETO, “Apre(e)nder a Ásia – séculos XVI e XVII”, in “*O Orientalismo em Portugal*” (1999), p. 60.

*“[A novidade foi] O contínuo alargamento e variedade dos dados obtidos bem como a sua natureza sistemática, o contínuo aprofundamento da recolha e do tratamento da informação e a sua circulação por centros e quadros europeus cada vez mais vastos.”*¹⁵

No século XVI os conhecimentos sobre as terras a oriente tornam-se fundamentais, não só na sua dimensão humanista, mas também pelo facto de serem estrategicamente decisivos para o sistema político e económico das potências europeias que procuravam dominar as rotas comerciais atlânticas e mediterrânicas.

Os portugueses vieram revolucionar estes conhecimentos, desenvolvendo as ciências náuticas, a geografia, a cartografia, entre outras disciplinas técnicas e científicas fundamentais, sobretudo através do estudo das mesmas, mas também com a experiência prática¹⁶.

Apesar de, já desde, pelo menos, o século XIII, existir variada documentação ‘credível’ a circular no território, sobretudo produzida pelo almirantado português¹⁷, como cópias da *Carta do Preste João das Índias* (c. século XII)¹⁸, além dos relatos informais de marinheiros estrangeiros – o que provavelmente até ajudou a preparar tal empreitada marítima – uma das inovações dos portugueses foi o empreendedorismo de simplesmente ir, que aliada e suportada pelo saber árabe, não diminui a ‘força de espírito’ necessária para ir contra a corrente supersticiosa dos mares das tormentas, dos monstros, dos abismos para lá do fim-do-mundo, entre outros terrores e superstições da época.

Algo que é fundamental de perceber sobre os descobrimentos, termo que só por si tem sido matéria de um debate aceso, é que, como escreve Pedro Canavarro¹⁹, a descoberta e o contacto com novas terras e novas gentes e culturas permitiu transmitir e receber informações culturais que, muitas vezes, entravam em confronto directo com os valores e

¹⁵ *Idem*, p. 61.

¹⁶ Ver Catálogo da exposição *360º Ciência Descoberta*, patente na Fundação Calouste Gulbenkian em 2013.

¹⁷ Ver *O Mar Como Futuro de Portugal* (c. 1223 – c. 1448), *A propósito da contratação de Manuel Pessanha como Almirante por D. Dinis* (2019), em particular o capítulo de VIANA, “O almirantado português nos séculos XIII a XV Contextos e linhas de força”, pp. 69-82.

¹⁸ Ver MICHELAN (2018), pp. 64-91, sobre a Carta do Preste João figurar nos *Códices Alcobacenses*. “A Carta teria constituído o ponto de partida de muitas obras subsequentes que abordaram histórias acerca do rei-sacerdote, Preste João”, p. 67.

¹⁹ CANAVARRO, “Prefácio”, in *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento – XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura* (1983), p. 21.

crenças ocidentais – mas muitas outras, serviu para a construção de conhecimento e investigação científicos²⁰.

Durante o processo expansionista, com a chegada de bens e pessoas de várias partes do mundo, a metrópole portuguesa foi ganhando importância, sendo, à época de D. Manuel I, a capital europeia mais cosmopolita e um dos mais importantes portos do continente, devido por um lado à diversidade cultural e étnica, mas também pelos mercados cheios de produtos exóticos e raros que aqui se juntavam²¹. Naturalmente, o contrário também aconteceu e muitos europeus embarcaram em Lisboa rumo ao Oriente, acabando muitos por nunca regressar. Por aquelas terras ficaram, ou por opção, ou por sentença. O que é certo é que as culturas sofreram transferências culturais umas das outras na sua produção artística, mas não só. Como se pode ler num dos catálogos da XVII Exposição de Arte Ciência e Cultura, que teve lugar em Lisboa em 1983: “[O Mosteiro dos Jerónimos] constitui assim, o cenário específico, sugestivo, para revelar a feição própria que este País imprimiu à *Europa do Renascimento*. Caracteriza-se esta, por intensa e activa interpenetração de culturas que o fenómeno artístico documenta por forma eloquente”²².

Os portugueses construíram fortalezas e cidades de modelo europeu em territórios asiáticos, mas sem deixar de assumir um pouco das formas e dos traços locais. Como referem os autores Célia Reis, Maria Fernanda Rollo e Adolfo Rodríguez²³, “a botânica, a história natural, a zoologia e os recursos da Ásia criaram toda uma nova cartografia mental, enquanto o mapeamento das regiões exóticas do mundo se tornou uma parte central das visões mais amplas sobre o globo”.

“O Império Português foi essencialmente um sistema marítimo que ligou uma série de portos comerciais e pequenos povoados. Só em alguns lugares, em particular no Brasil, foram estabelecidos colonatos e um vasto controlo territorial. Embora as linhas comerciais do império se estendessem de Macau ao Japão e do Norte de África ao Brasil, após o século XVI o império pode ser essencialmente imaginado como dois grandes subsistemas: no oceano Índico, um complexo de fortalezas, comunidades mercantis e

20 Sobre esta correspondência ver CORTESÃO (1994): “Desta sorte a curiosidade científica despertou, afinaram-se as qualidades de observação, somaram-se as experiências e breve começaram a escrever-se narrativas de maior fôlego, em que se misturam a descrição das viagens e os informes de interesse geográfico ou etnológico”, p. 17.

21 GSCHWEND e LOWE (2017), p. 33.

22 “Cumpru-se o Mar – A Arte na Rota do Oriente”, in *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento* (1983), p. 65.

23 REIS, RODRÍGUEZ, ROLLO (2014), p. 7.

centros administrativos, estendendo-se da África Oriental à costa da China, mas centrado em Goa e na Índia Ocidental; e um sistema atlântico, dominado pelo Brasil mas incluindo as feitorias e os portos da África Ocidental e Central, e as ilhas atlânticas."²⁴

Pequenos vocábulos, alguns hábitos, ou mesmo vestuário, são alguns exemplos onde houve trocas prolíferas, para além da produção artística, entre 'cá' e 'lá'. Daniela Carvalho dá o exemplo do encontro entre os portugueses e os japoneses, que foi muito além das actividades comerciais:

*"Em pouco tempo tornou-se moda ser Português em tudo. (...) A curiosidade e fascínio provocados pelo contacto com uma cultura diferente devem ter desempenhado um papel determinante na atracção que os japoneses sentiram pelos primeiros Europeus com quem contactaram."*²⁵

Também Helena Maria Resende da Rocha refere esta "mania portuguesa" que surge na sociedade japonesa da época dos primeiros contactos. A autora dá conta de que no século XVI, os japoneses vão querer imitar a cultura europeia nas palavras (portuguesas), no vestuário, nos mais diversos objectos e também na arte. São os próprios padres jesuítas, na verdade, que vão incentivar o "consumo de produtos europeus na medida em que é uma forma de divulgar a cultura e a religião cristãs e facilita a aproximação aos locais"²⁶. Mas não só, a Companhia de Jesus também se vai servir do seu sistema de ensino precisamente para o mesmo efeito²⁷. A imagem vai ter particular procura entre os senhores japoneses convertidos, ao ponto de aparecer um seminário de pintura, fundado pela Companhia de Jesus, onde os alunos japoneses aprendiam a fazer reproduções dos modelos chegados da Europa.

As obras saídas das escolas jesuítas de pintura, bem como outros bens, vão circular por todo o mundo, a partir do entreposto principal em Macau, seguido de Manila, e, a partir deste último, encontrar um grande mercado nas Américas, com especial procura na Nova Espanha (México)²⁸.

A Igreja, em geral, e a Companhia de Jesus em particular, foi, portanto, nas palavras de Jorge Flores, a segunda "construtora do Oriente português" o que faz dela

24 BETHENCOURT, CURTO (2007), p. 23.

25 CARVALHO (2000), pp. 134-135.

26 ROCHA (2014), p. 39.

27 Ver CURVELO, "Copy to Convert", pp. 111-127, in COX, *The Culture of Copying in Japan – Critical and historical perspectives* (2008), pp. 113-114.

28 CURVELO in *Empires éloignés – L'Europe et le Japon (XVI^e-XIX^e siècle)* (2010) p. 206

grande encomendadora de objectos artísticos religiosos nestas partes do globo, em que muitos desses artigos acabavam por ir para a metrópole:

*“A Igreja iniciava então um contacto quotidiano com as sociedades locais, que haveria de transformar o cristianismo, “asiatizando-lhe” os símbolos, as imagens e os instrumentos. Da Índia ao Japão, materiais, técnicas e representações locais “contaminam”, ao menos na forma, a religião cristã. (...) As Alfaías do culto adquirem um “verniz” asiático que as distingue claramente das ocidentais.”*²⁹

Flores enumera alguns objectos como frontais de altar, vestes litúrgicas, píxides, custódias, entre outros. A assimilação cultural e, neste caso, religiosa, presente em alguns objectos é notável. Os símbolos do Cristianismo, do Islão, Budismo e Hinduísmo podiam ser frequentemente observados em associação nos objectos ligados ao culto³⁰.

Outras áreas que espelham estes contactos e intercâmbios foram as ciências náuticas, a cartografia, a arquitectura, sobretudo militar e religiosa, o equipamento bélico, e até a medicina e a farmacologia, com o conhecido contributo de Garcia de Orta³¹.

O Oriente Português

“Portugal afigura-se quase um exemplo clássico do antigo conceito mercantilista de John Locke: «Num país que não tenha minas há apenas duas maneiras de enriquecer: através da conquista ou do comércio». Portugal enveredou pelas duas vias. Os seus adversários muçulmanos na Índia diriam mais tarde que os Portugueses «conquistaram um império como cavaleiros e perderam-no como vendedores ambulantes», mas a verdade é que se saíram melhor sempre que combinaram a conquista e o

29 FLORES (1998), p. 33.

30 *Idem*, p. 34.

31 Ver *Colóquio dos Simples e Drogas e Cousas Medicinais da Índia* (1563) – versão actual: *COLÓQUIOS DOS SIMPLES E DROGAS DA ÍNDIA* (2011).

comércio com o povoamento e a produção.” (BETHENCOURT, CURTO, 2007: 21)

António Manuel Hespanha, no catálogo da exposição *O Orientalismo em Portugal*, refere que a ligação à Ásia ainda está muito presente na cultura portuguesa, muito provavelmente devido ao passado histórico comum. Afirma ainda que “A Índia ou a China parecem ser, para um português médio, horizontes muito mais familiares do que, digamos, para um espanhol ou para um alemão”. Destacando que a paisagem humana de Lisboa, no quotidiano, ainda traduz essas ligações, Hespanha refere, nomeadamente, as muitas famílias portuguesas ligadas nos dias de hoje à Índia e a Macau.

É certo que este texto tem quase vinte anos, numa época em que a presença portuguesa em Macau ainda era uma realidade, mas creio que o que o autor evoca é também uma mestiçagem que de forma diferenciada acabou por se reflectir nos vínculos estabelecidos entre Portugal e a Ásia (ou até África e Brasil)³².

Como referem ainda os autores Bethencourt e Ramada Curto: “*Entretanto os Portugueses expandiram-se muito além das fronteiras formais do império, estabelecendo comunidades mercantis em zonas como a baía de Bengala e o Sueste Asiático. Adquiriram um grau de autonomia surpreendente ao oferecerem os seus serviços como mercenários a vários reinos asiáticos, incluindo Pegu e o Camboja, e chegaram mesmo a construir fortalezas para uso próprio, como em Serião, no início do século XVII. (...) Estes grupos de indivíduos, bastante autónomos, representam o paradoxo da miscigenação portuguesa: propagaram os traços da identidade portuguesa integrando-se nas comunidades nativas.*”³³

Esta questão traz outras problemáticas, um reverso de moeda desta propagação e fixação portuguesa, pois desde finais do século XVII que os europeus se consideravam (consideram?) os “agentes racionalizadores de outras partes do mundo e das suas populações”, que, por sua vez, se inseriam num contexto onde estes *agentes* exerciam as suas dinâmicas imperiais e procediam à disseminação da sua religião – cristã³⁴.

32 Ver ZUPANOV, XAVIER, *Catholic Orientalism, Portuguese Empire, Indian Knowledge (16th-18th Centuries)* (2014).

33 BETHENCOURT, CURTO, *Op. Cit.*, pp. 3-4.

34 XAVIER (2008), p. 441.

Já no século XX, e mesmo no século XXI, podemos verificar que esta ‘crença colectiva’ referida acima por Ângela Barreto Xavier (neste caso, relativamente aos territórios indianos, mais propriamente de Goa), continua a ser disseminada, como confirmamos pelo testemunho de pessoas que nasceram e cresceram em África, mas que, por razões políticas, familiares ou outras, tiveram de sair do seu país, como é o caso de Emília Sande Lemos (1951), sócia fundadora da Associação de Professores de Geografia, e Miguel Barros da APH, uma associação de professores ligados ao ensino da história³⁵, ambos participantes na exposição “*Contar Áfricas*”, que esteve patente no Padrão dos Descobrimentos de Novembro de 2018 a Abril de 2019.

Emília Lemos afirma que, durante a infância em Luanda, ouvia muitas vezes dizer que “os negros são como crianças grandes, por isso temos de lhes ensinar os valores da civilização”, e isto era algo que ela não punha em causa, simplesmente acreditava. Cedo percebeu que “era fundamental para o colonizador apresentar o retrato de um colonizado sem “civilização” para que as atrocidades que se foram cometendo até ao final do império (...) não incomodassem a consciência de quem as praticava ou, não as praticando, assobiava para o lado”.

Miguel Barros, ao fazer a apresentação de três manuais de épocas tão diferentes como 1921, 1962 e 2016, nota que neste último “África aparece referida de pleno direito e não apenas como uma etapa de um desígnio maior. Todavia, e à semelhança da quase totalidade dos restantes manuais passados e atuais, os portugueses aparecem retratados como agentes pró ativos, civilizadores: realizam casamentos mistos, difundem a religião cristã, educam os africanos. Contrastando com esta pró atividade portuguesa, temos a passividade dos africanos, que perpassa na narrativa e na forma como se utilizam os documentos”.

Podemos perceber por estes relatos que a linha principal é a mesma: os portugueses/europeus são educadores, civilizadores, condescendentes com um povo que não sabe, não tem cultura, civilidade ou erudição.

Miguel Barros vivia num ambiente tão distante e ‘protegido’ da realidade africana que só se apercebeu mais tarde, numa aula, que “tinha vivido num território de maioria negra”.

35 Padrão dos Descobrimentos, Exposição “Contar Áfricas”, folheto disponível em: <https://padraodosdescobrimentos.pt/evento/nova-exposicao-contar-africas/>

Barros admite ainda: “Os africanos resumiam-se, para mim, à lavadeira que vinha a nossa casa e às pessoas que entrevia nas estradas quando viajava”.

António Hespanha relembra também o vínculo que a cultura portuguesa criou, e que foi criado nela, com o *Oriente*³⁶, mas também do *Oriente* que se foi criando na História cultural da nossa sociedade. Isto é, historicamente foi sendo também criado, sobre a Ásia, um Oriente imaginário. O autor refere a importância dada ao tempo em que os portugueses estiveram nos territórios asiáticos, como se a História que não se relaciona com essa época tivesse sido de menos importância. E dá exemplos:

*“O poema nacional português é uma reconstrução épica da “descoberta da Índia”. Foi no Oriente que se fizeram os nossos santos e os nossos heróis. A “nossa” Goa foi a Roma do Oriente e o Padroado Português foi o “do Oriente”, também. Foi no Oriente que o nosso Império começou e é nele que, em 1999, irá acabar. E, para mudar de plano, as peças de resistência dos colecionadores portugueses de antiguidades são, quase inevitavelmente, peças “indo-portuguesas” ou louça, um trabalho de demonstração e de inculcação doutrinais, desde a ideologia imperial quinhentista, passando pelo messianismo quinto-imperialista de Seiscentos, até aos projectos de redenção imperialista dos finais do século passado e às amenidades luso-tropicalista dos meados deste.”*³⁷

Obviamente que as descrições, os artefactos e as ideias que os exploradores trouxeram para a Europa das primeiras viagens que fizeram à Ásia, a partir do século XV e durante o século XVI, suscitaram particular interesse nos círculos das elites europeias³⁸.

A constituição das colecções ao longo dos tempos tem sido geralmente para uso e fruição particulares, de monarcas, da aristocracia e membros da igreja, sobretudo quando falamos de objectos religiosos e de arte.

Desde o início da expansão ultramarina, com as viagens exploratórias do caminho marítimo para a Índia, com o aumento da circulação entre a Europa e a Ásia que, por sua vez, faz aumentar a entrada de mercadorias preciosas, raras e muito diferentes das habituais, e, apesar de entretanto o ‘Império Português do Oriente’ ter entrado em franco declínio, começa a aparecer um novo tipo de coleccionismo, de onde surge a concepção

36 Aqui em itálico por ser um conceito problemático, que irá ser abordado à frente.

37 HESPANHA, “O Orientalismo em Portugal [Séculos XVI a XX]”, pp. 15-40, in “O Orientalismo em Portugal” (1999), p. 15.

38 Ver SCHULZ, “Notes on the History of Collecting and of Museums”, in *Journal of the History of Collecting* (1990), pp 205-218.

actual de colecção: segundo Pilar Romero de Tejada³⁹ foi a partir do século XVIII que as colecções deixaram de ser um conjunto de objectos adquiridos sem critério de coesão, passando a integrar grupos coerentes com diferentes classificações taxonómicas (geologia, botânica, zoologia, antropologia, arte)⁴⁰.

A autora acrescenta que foi nesta época iluminista que se torna “moda em círculos populares a aplicação sistemática do ‘método científico’ para a compreensão positiva da humanidade e da natureza”, em contraste com a compreensão transcendente da época pré-moderna da idade média, quando a religião dominava a razão.

António Manuel Hespanha contribui para este tema ao escrever, no catálogo da exposição *O Orientalismo em Portugal*, que o Iluminismo europeu utilizou o ‘orientalismo’ como forma de questionar a Europa tradicional, e como meio de introduzir novas formas de ver e resolver essas mesmas questões. Hespanha fala-nos dos exemplos de Montesquieu e do Marquis d’Argens que escrevem as *Lettres persanes* (1721) e as *Lettres chinoises* (1739), respectivamente, recorrendo a pessoas asiáticas, utilizando o “distanciamento” cultural como instrumento principal de rigor e isenção, para descrever e “denunciar os absurdos da vida social e política francesa”. O autor refere que “o que estava subjacente a esta utilização de orientais era a ideia de que as suas sociedades eram mais perfeitas e racionais do que as da Europa”⁴¹.

De facto, existia a fantasia de que as sociedades asiáticas eram idílicas, verdadeiros impérios celestiais paradisíacos. Essas representações de sociedades racionalistas contrastam com a sociedade europeia de até então – supersticiosa, intolerante e fanática religiosa.

Luís Filipe Barreto⁴² refere também que o crescente interesse que as “elites culturais europeias, universitários e eruditos laicos e clericais”, nutriam pela Ásia permitiu conhecer melhor este continente, abrangendo círculos de difusão mais alargados na população europeia. A importância da informação fornecida pelos portugueses naturalizados na Ásia, e sobretudo a sua descendência (os luso-indianos, luso-malaio,

39 TEJADA, “O Objecto Etnográfico como Arte – invenção ou realidade?”, in *OCEANOS – Culturas do Índico* (1998), pp. 363-364.

40 Ver McDONALD, “Collecting Practices”, in *A Companion to Museum Studies* (2006), pp. 81-97; BIANCHI, “Collecting as a Paradigm of Consumption”, in *Journal of Cultural Economics* (1997), pp. 275–289 – para conceitos como o ‘coleccionismo no início da idade moderna’ (na primeira) e o ‘prazer pela novidade’ e ‘padrões de consumo’ (na segunda).

41 HESPANHA, Op. Cit., p. 22.

42 BARRETO, Op. Cit., p. 67.

luso-chineses e luso-japoneses), será decisiva não só no desenvolvimento das áreas dos saberes técnico-práticos, mas também na cultura erudita. Os europeus começam a olhar para a Ásia como figura cultural, e em alguns casos até como Modelo Cultural.

Porém, se por um lado o Iluminismo veio abrir a mente para novas formas de saber, um humanismo universalista (segundo as palavras de Hespanha), aparentemente inclusivo de várias etnias e religiões, fá-lo com um certo grau de superioridade “da cultura europeia, mais marcada do que as outras pelos progressos da razão”, acabando por criar o racismo moderno, “baseado na desigualdade intelectual e civilizacional, dando-lhe, com isto, uma base ainda mais firme do que a do racismo pré-racionalista, fundado na superioridade religiosa”⁴³.

*“Uma forma atenuada de etnocentrismo consiste na mera exoticização dos chineses (os “chinesinhos”), cuja “chinesice” se vai tornando um estereótipo (“engraçados”, “pequenos”, “diligentes”, “pacientes”, “incontáveis”).”*⁴⁴

Relativamente ao etnocentrismo europeu, também Edward Said relembra a questão colocada por J. M. Robertson (membro do parlamento britânico, representante de Tyneside, entre 1906 e 1918), levantada novamente por Balfour (primeiro-ministro do Reino Unido entre 1902 e 1905) em 1910, na Câmara dos Comuns, em relação ao Egipto: "Que direito tem de assumir esses ares de superioridade em relação a um povo que escolheu chamar de oriental?". O termo *oriental* era já um cânone na sociedade britânica, citada pelos mais variados autores de renome, designando “a Ásia ou o Leste, geográfica, moral e culturalmente”⁴⁵.

Estas questões são importantes de referir pois em certa medida enformam ainda hoje uma visão existente sobre o que é considerado como ‘Oriente’, nomeadamente no mundo dos museus de História e de Arte. Parece que as histórias estão a ser contadas da forma que é mais fácil de contar e mais fácil de perceber, reduzindo-se a versões simplistas e muitas vezes enviesadas. Mas não será que é porque já está enraizado assim? Será que os nossos museus (e a nossa sociedade) já estão preparados para dar o passo da mudança, à semelhança do que aconteceu no Rijksmuseum em Amesterdão⁴⁶, por exemplo?

43 HESPANHA, Op. Cit., p. 24.

44 *Idem*, p. 23.

45 SAID, Op. Cit., p. 42.

46 Ver Nota 8, p. 14 do presente texto.

E se as pessoas forem ao museu e lhes for contada uma história (ou partes dela) que não conheciam ou não sabiam que fazia parte da “equação”? E se começarem a perceber, nas idas aos museus, partes da história que desconheciam porque nunca são contadas?

Não poderiam certos objectos ser os portadores dessas histórias?

Um exemplo concreto em que a resposta a esta questão é afirmativa, é a exposição “*Contar Áfricas*”, que esteve patente no Padrão dos Descobrimentos entre 25 de Novembro de 2018 e 21 de Abril de 2019, onde se juntaram mais de 40 investigadores que propuseram 43 peças relacionadas com as várias histórias de África, e com as ‘várias Áfricas’ que essas histórias compõem, e cada uma destas peças conta uma dessas histórias⁴⁷.

De igual modo, a história das explorações pode, e tem sido, caracterizada por uma grande variedade de formas alternativas: como viagens de descoberta e feitos heroicos; como um exercício de exploração de recursos ou como actos de apropriação. Sejam os relatos escritos dos navegantes europeus sejam os dos cronistas árabes, elas são quase sempre a história biográfica ou autobiográfica do “descobridor”, raramente do “descoberto”⁴⁸.

A Circulação de Mercadorias

“No domínio artístico, a primeira metade do século XVI em Portugal foi um período complexo, de abertura à inovação e, simultaneamente, de apego às formas tradicionais. Contudo, o desafogo económico, os contactos culturais favorecidos pelas viagens marítimas e o desenvolvimento do mecenato ajudaram à fixação de artistas estrangeiros e as importações, sobretudo da Flandres e do Oriente.” (Museu Nacional Machado de Castro)

Muita da informação que podemos obter sobre as peças que circulavam pelo Ultramar português pode ser encontrada na cronística que integra o património das grandes

47 Disponível em <https://padraodosdescobrimentos.pt/evento/nova-exposicao-contar-africas/>
48 MACK, “A Percepção dos Objectos Culturais”, pp. 357-362, in *Culturas do Índico* (1998), p. 357.

famílias da época e cuja contra-parte são as próprias colecções de arte asiática. Nas palavras de António Manuel Hespanha, “os objectos exóticos de aparato [mobiliário, panos, louça brasonada, jóias] – que não existem nem no Brasil nem nas ainda involuídas colónias africanas – evocam, de outra forma, as supostas gestas de uma carreira ultramarina”⁴⁹.

Outra fonte muito rica em informações é a correspondência que circulava com as encomendas de bens sobretudo artísticos. Nestas cartas conseguimos perceber o que estava a ser comprado para onde, ou para quem, e a quem eram feitas as encomendas. Conseguimos perceber a circulação destes objectos, e em muitos casos o percurso de peças específicas.

Rafael Moreira⁵⁰ analisa esta correspondência de modo a demonstrar como funcionavam as encomendas, ou mercês, de trabalhos artísticos e bens de luxo, neste caso por parte das instituições religiosas. O autor sublinha a importância destes materiais de análise, eles próprios artefactos históricos, pois devido à falta de documentos oficiais, esta correspondência providencia uma enorme riqueza de informação. Podemos perceber quem eram os grandes encomendadores (e quem de entre eles detinha o maior poder de compra), quem eram os artistas ou escolas mais conceituados (mais bem pagos), qual a moeda de troca, os interesses culturais e artísticos, os bens de maior consumo (da ‘moda’), etc.

*“Loiças, têxteis, jóias, marfins, mas também animais e plantas, os mais bizarros, mesclam-se com novos coloridos e os cheiros e sabores de especiarias, a cujo odor (...), se despovoava o Reino, em vertigem de riqueza fácil.”*⁵¹

Por estas cartas conseguimos perceber também que muita da mercadoria que chegava a Lisboa servia como moeda de troca.

Moreira descreve Lisboa do século XVI como uma metrópole central europeia para onde convergiam as pessoas, os mercados, os conhecimentos, as modas, os luxos e os mais recentes bens e materiais trazidos de além-mar – era um polo económico, científico e cultural.

Havia, nesta época, poder de compra e ‘ânsia de consumo’ de bens de luxo e ostentação.

49 HESPANHA, Op. Cit, p. 22.

50 MOREIRA (2002).

51 SÁ MIRANDA, citado por MENDES (2017), p. 5.

Perante o afluxo de todo o tipo de riquezas que invadiu o país com o estabelecimento da Carreira da Índia, o que aconteceu foi mais do que uma mudança económica, mas antes de uma profunda transformação cultural.

A cidade de Lisboa, como houve oportunidade de visualizar na exposição “A Cidade Global, Lisboa no Renascimento” patente em Lisboa e no Porto em 2017, torna-se rapidamente um centro de convergência de redes comerciais cujas fronteiras culturais, geográficas e políticas foram amplamente ultrapassadas. O caminho marítimo para a Índia abriu um o fluxo de povos de outras culturas, animais e objectos exóticos. “A frota portuguesa ligava o mundo do início da Idade Moderna como nunca acontecera antes. Mobilidade e interação tiveram um papel central nesta trajectória de cargas e de bens comerciais”⁵².

A oriente, Goa foi praticamente o único território, na sua maior extensão, com 100 km de comprimento por 50 km de largura, que os portugueses ocuparam efectivamente no continente asiático. Tudo o resto foram feitorias ou feitorias-cidades fortificadas. Pedro Dias descreve no catálogo do antiquário VOC⁵³, a sociedade multi-racial e multicultural que se formou em Goa, que perdura até hoje, e da qual nasceu uma nova e riquíssima arte de mistura de elementos locais e europeus, “sobretudo nos modelos de mobiliário e em imaginária de marfim, mas também na joalharia, ourivesaria e prataria, quer para uso e consumo local e para exportação para a Europa”. Os principais centros de produção foram as cidades de Goa, Tane, Chaúl, Basseim, Damão, Diu e Cochim, mas foi nas Terras do Grão Mogol que esta nova estética teve um forte impacto. As maravilhas do *Ocidente* encantaram imperadores, que rapidamente as fizeram copiar e adaptar:

“A Arte Luso-Mogol, com os seus contadores, escritórios, mesas, oratórios e outras peças de raiz europeia, feitos em madeiras exóticas, e frequentemente revestidas a marfim, a madrepérola e carapaça de tartaruga, cujos modelos eram aí desconhecidos até então, é uma das páginas mais brilhantes deste capítulo da História da Arte Universal. Também em Cochim se misturou a forma dos móveis portugueses com a talha-baixa local e com as lacas executadas por artífices imigrados da China e do Sudeste Asiático. Mais uma palavra é devida à extraordinária imaginária sacra em marfim, numerosa e de

52 GSCHWEND e LOWE, Op. Cit., p. 132.

53 DIAS, Catálogo AR-PAB, sem página.

enorme qualidade plástica, particularmente a de fabrico goês, que povoa ainda centenas de altares em Portugal e na Índia.”⁵⁴

Mas não foi apenas a Ásia que adaptou a estética europeia e a integrou nas suas. A abundância dos objectos asiáticos que começaram a chegar a Portugal, nomeadamente os tapetes persas e as porcelanas da China, também gerou, a partir do século XVII, “uma produção nacional que imita e, sobretudo, que reinterpreta esses objectos longínquos numa corrente de gosto de feição orientalizante que teve uma presença cada vez mais forte na vida e consequentemente, no interior das casas de muitos portugueses”⁵⁵.

Como já foi referido, a abundância e a riqueza criou novos valores culturais: por exemplo, uma consciência do estilo de vida como sinal exterior de civilidade e códigos de conduta mais refinados.

Em pouco tempo a sociedade portuguesa mudou os seus valores de um vincado sentido ideológico religioso descobrindo os prazeres de gastar, privilegiando a novidade, o nível técnico elevado e o bom gosto, criando “critérios mais exigentes de variedade de oferta, (...) [e] impondo a dinâmica do novo, do exuberante e do mundano à civilização”⁵⁶.

E não há novidade melhor do que bens exóticos nunca antes vistos. Os portugueses souberam aproveitar bem esta premissa, tanto aquém como além mar. Pois em Goa, a ‘Lisboa do Oriente’, também se faziam mercados que mobilizavam todas as regiões e povos das redondezas, como Jan Huygen van Linschoten (1563-1611) descreve em finais do século XVI:

“[Os portugueses] fazem comércio e tráfico diariamente para Bengala, Pegu, Malaca, Cambaia, China e todas as partes do norte e do sul. Por outro lado, em Goa realiza-se todos os dias um ajuntamento, onde se reúnem cidadãos locais como gente de todas as nações da Índia e regiões em redor (...). E ali então se vendem todas as mercadorias e produtos indianos (...). Realiza-se na rua principal, chamada Rua Direita, e chama-se o leilão, que é uma espécie de venda pública, porque há certos pregoeiros da cidade ordenados para o efeito, que têm todas as coisas à venda e andam a apregoá-las. (...) Andam também rodeados de muitos géneros e nações de cativos, homens e mulheres, novos e velhos, que lá são vendidos quotidianamente, como entre nós os animais (...). Tal

54 DIAS, Op. Cit.

55 PORFÍRIO, pp. 47-58, in *O Orientalismo em Portugal* (1999), p. 49.

56 MOREIRA, Op. Cit, p. 14.

como este ajuntamento em Goa, outros se realizam da mesma maneira em todas as cidades e lugares da Índia onde vivem os portugueses."⁵⁷

Linschoten refere ainda outras mercadorias preciosas, como os cavalos árabes, as especiarias, drogas, gomas cheirosas, tapetes finos e tantas outras curiosidades provenientes de várias paragens como Cambaia, Sinde, Bengala, China, entre outros.

Podemos também perceber quais as mercadorias que chegavam a Lisboa, pelo descritivo de Annemarie Jordan Gschwend e Kate Lowe, no capítulo IV, "As Compras na Rua Nova", do catálogo da exposição *A Cidade Global* (2017). As autoras começam por descrever as gentes que o comércio intensivo atraía: mercadores estrangeiros, comerciantes, mercenários, soldados, marinheiros e espões. Para além dos escravos e produtos e animais exóticos, convergiam no porto de Lisboa, nomeadamente na Casa da Índia, produtos preciosos como:

*"(...) Pérolas orientais de Ormuz, diamantes de Bisnaga, rubis do Pegu (Birmânia), almíscar, cânfora, seda e porcelana da China, âmbar cinza de Moçambique, pau-brasil, tecidos e gengibre de Calecute, canela do Ceilão, noz-moscada de Banda (Aceh, na Indonésia), cravo-da-Índia das Molucas e ricos têxteis de Bengala."*⁵⁸

Com o avançar do século XVI o comércio com a China e o Japão intensifica-se, de onde os portugueses trouxeram para as suas lojas de Lisboa objectos como sedas chinesas, porcelana azul e branca Ming, pedras bezoar, chifres de rinoceronte trabalhados, leques asiáticos, mobiliário em laca e biombos japoneses⁵⁹.

Não existem dados que permitam construir um modelo padrão dos consumos no século XVI em Portugal, mas acredita-se que não fugia ao que se passava no resto da Europa, onde se encontram alguns documentos que revelam o mesmo gosto por coisas belas e exóticas e o mesmo prazer de gastar – aqui, Rafael Moreira destaca o gosto pela conjugação da estética luxuosa asiática com a estética da civilização europeia.

Segundo Jorge Flores, o *Oriente* insinuou-se na vida quotidiana de uma forma que alterou os gostos, os cheiros, a alimentação, o vestuário, e o vocabulário, mas não só: uma vez que chegam à metrópole pessoas de todos os pontos do império, a epopeia asiática transformou também a paisagem humana.

57 LINSCHOTEN (1997), p. 148.

58 GSCHWEND e LOWE (2017), p. 133.

59 *Idem, Ibidem.*

Gschwend e Lowe, referem que em 100 anos a cidade mudou totalmente, entre 1450 e 1550, era já irreconhecível. Não só pelo facto de o terramoto de 1531 ter provocado bastantes estragos, o que levou reconstruções, mas também devido à:

*“(...) Acumulação de enormes diferenças de aspecto, ambiência, destino e configuração (...). Novos edifícios destinados a novas funções (...). Povos, sinais, símbolos, objectos e recordações do império comercial português espalhavam-se por toda a cidade: nas ruas nas habitações, nos palácios, nas lojas e nas igrejas, na frente ribeirinha e no porto.”*⁶⁰

“O Exótico não está em casa”⁶¹

“(...) The presentation of the exotic necessarily entails displacement and detachment. The exotic is never at home: its very exoticism is derived from the fact that it has been detached from on context and inserted in another, to which it is to some degree refractory. This process of decontextualization and recontextualization is an act of translation.” (MASON, 1998: 148)

Este segmento faz a ponte entre os factos históricos e como estes estão a ser explorados nos museus através dos objectos, como estes foram descontextualizados e transformados em informação e como esta está a ser comunicada.

Aqui vão encontrar-se certas designações como Ásia e Oriente, que derivam em termos como ‘coleccções asiáticas’, ‘objectos asiáticos’ e ‘coleccções orientais’, termo utilizado por vários museus.

“O Oriente era quase uma invenção europeia, e fora desde a Antiguidade um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências

60 GSCHWEND e LOWE (2017), p. 33.

61 MASON, *Infelicitities, Representations of the Exotic* (1998), p. 148.

notáveis. Estava agora desaparecendo: acontecera; de um certo modo, o seu tempo havia passado.”⁶²

Comecemos, então, por definir estes termos de Oriente e Ásia e como são utilizados neste texto.

O primeiro é mais conceptual, não fica em lado nenhum específico (é uma orientação e não um local) é normalmente usado mais como um produto do imaginário das sociedades ocidentais (Europa). Como refere Edward Said, o Oriente, tal como o Ocidente, não são elementos da natureza que estão simplesmente ‘ali’. Estas entidades geográficas, culturais e até mesmo as entidades históricas (os lugares, regiões e setores geográficos tais como ‘Oriente’ e o ‘Ocidente’) são um produto humano. Assim, Oriente e Ocidente reflectem-se um ao outro, no sentido em que “o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente”⁶³.

O termo ‘Ásia’ é, pelo contrário, um termo mais palpável, são designações geográficas e políticas concretas.

Sabendo que a Índia faz parte de um subcontinente, bem diferente em termos étnico-sociais, religiosos e culturais dos países do extremo-orient (China e Japão), parece pouco esclarecedor incluir este país na ‘Ásia’ nos termos conceptuais que vamos tratar, mas, ainda assim, é o termo que será utilizado, de modo a englobar todas as regiões que vão do Oceano Índico, desde o Golfo de Oman no Mar Árábico (excluindo, portanto, a costa africana) até ao Japão, o ponto mais a leste onde os portugueses chegaram.

Os termos ‘coleções/objectos asiáticas/os’ serão utilizados como conceitos mais palpáveis do que quando se utilizarem os seus correspondentes ‘orientais’, que serão aplicados em contextos mais teóricos. Por exemplo, as coleções ou os objectos são asiáticos quando são tratados como objectos apenas e não como símbolos. Serão considerados como orientais quando representam a ideia de *Oriente* ou formam um discurso ligado ao ‘orientalismo português’, conceito discutido no capítulo anterior.

Há museus, como veremos adiante, que tratam estes objectos como coleções, ou objectos asiáticos, sem ligação à Europa, e outros que, pelo discurso que criam em torno deles, perspectivam-nos na sua relação com a Europa. Por vezes podemos ver dentro de

62 Relativamente a um artigo de um jornalista francês sobre um ataque a Beirute durante a guerra civil de 1975-76, in SAID, (1978) – edição consultada em versão portuguesa: São Paulo (1990), p. 13.

63 *Idem*, p. 16.

uma colecção peças que são abordadas como asiáticas e peças que são percepcionadas no âmbito da presença portuguesa no ‘Oriente’ – isto dá-se consoante a importância ou destaque que é dado às peças, para além do discurso que é criado na exposição. Por exemplo, no MNAA, há peças em destaque que formam o discurso da presença portuguesa na Ásia, ou arte da expansão, como é o caso da porcelana chinesa com motivos portugueses, exposta junto a faiança portuguesa, criando assim um discurso que cruza uma e outra, e o caso dos biombos *Namban* e do mobiliário indiano (indo-português); já os azulejos mudéjares ou os tapetes persas, bem como a loiça iznik e a cerâmica de reflexo dourado, não têm uma ligação óbvia com a expansão portuguesa⁶⁴, são peças que a partir do século XIX representam o *Orientalismo* (conceito definido por Said e que será abordado mais adiante).

Podemos também ver colecções asiáticas em exposições que pertenceram a coleccionadores dos finais do século XIX e inícios do século XX, como na Casa-Museu Doutor Anastácio Gonçalves, na Fundação Medeiros e Almeida, ou no Museu Gulbenkian, mas estes não serão aqui analisados pelo facto de terem colecções que não estão ligadas à expansão, ou porque já têm representação regional de outro museu cuja colecção se apresente mais significativa – como é o caso dos dois primeiros museus mencionados, que se localizam ambos em Lisboa, cidade que já está coberta pela análise ao Museu Nacional de Arte Antiga e ao Museu da Fundação Oriente.

Para analisarmos a história de objectos ligados à presença portuguesa na Ásia, é difícil não partir de uma perspectiva europeia (eurocêntrica). Por isso, para fazer tal análise temos de ter em conta que estamos condicionados pelo ponto de vista europeu, e olhar para estes locais percebendo que eles já existiam desde há muito quando a presença de europeus entra nesse outro contexto geográfico, cultural e religioso. No entanto, a história global destes locais não se deixa contaminar totalmente, ao ponto de haver uma viragem radical no seu curso, desde a chegada dos portugueses até ao momento actual, e em muitos casos, tal contaminação é já muito ténue ou deixou mesmo de existir.

Um exemplo deste tipo de análise é o livro *JAPÃO*, de Juliet Piggot⁶⁵. O livro, apesar de incidir mais sobre a história da mitologia deste país, é um bom exemplo, porque analisa essa história desde a sua génese até ao século XX, incluindo as ‘interferências’

64 Ver *O Tapete Oriental em Portugal*, (Coord. Edit. Ana Castro Henriques), Lisboa Direcção-Geral do Património Cultural, 2007

65 PIGGOT (1987).

externas, como a chegada dos portugueses, a expulsão de todos os missionários cristãos e, mais tarde, em meados do século XIX, a sua reabertura e contacto com o Ocidente, através dos Estados Unidos da América, bem como o seu envolvimento na I Guerra Mundial, já no século XX.

O que esta análise exemplifica é a história de uma região que tendo sofrido influências determinantes, não deixou de ter a sua especificidade, continuando a manter características muito próprias e existindo por causa e para lá dessas influências.

Ora, isto é algo que uma análise sobre o Oriente não prevê. Este local indeterminado, existente apenas no imaginário ocidental, como já foi referido, tem o Oriente como um espaço a explorar, uma viagem para os sentidos, que só existe para deleite do viajante – o mundo das mil e uma noites, os palácios sumptuosos, as bailarinas exóticas, tesouros por encontrar, paraísos perdidos, etc.

“A relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia, e é indicada com total precisão no título do clássico de K. M. Panikkar, Asia and Western dominance [A dominação ocidental na Ásia]. O Oriente foi orientalizado não só porque se descobriu que ele era "oriental" em todos aqueles aspectos considerados como lugares-comuns por um europeu médio do século XIX, mas também porque podia ser - isto é, permitia ser - feito oriental.”⁶⁶

Este viajante ocidental nunca pensa nas regiões a Oriente como estas realmente são: as várias Ásias que o compõem.

Como Said adverte, a estrutura deste modo de pensar o Oriente não está livre de mentiras ou de mitos, acreditando mesmo que, ao contrário do que muitas vezes se vê afirmado no meio académico, a estrutura é válida, mais como um sinal do poder europeu-atlântico sobre o Oriente, do que propriamente como um discurso verídico sobre o mesmo⁶⁷.

Em relação aos objectos das colecções aqui analisadas, é importante diferenciar as colecções reunidas e expostas em Portugal de outras colecções no mundo Ocidental, pois nenhuma outra cultura se deixou contaminar tão cedo como a portuguesa nos primeiros séculos da expansão (XV, XVI e XVII) – provavelmente devido à precocidade da

66 SAID, Op. Cit., p. 17.

67 *Idem*, p. 18.

expansão portuguesa que a separa, no tempo, das de outros países europeus em territórios asiáticos⁶⁸.

Como refere António Manuel Hespanha, o modelo do império português apresenta características totalmente diferentes das dos outros impérios europeus.

*“Como tem sido realçado, o Império Português do oriente não constituía, desde logo, uma entidade territorial, um espaço político contínuo, fundado na ocupação permanente do território e no enquadramento territorial das populações. Era antes uma rede não monótona de relações políticas, estabelecida sobre redes de relações políticas pré-existentes, deixadas subsistir como elementos de auto-governo, sujeitos a um controlo eminente, muitas vezes quase-diplomático, da coroa portuguesa. (...) Este império de feitorias, fortalezas e viagens não exigia nem proporcionava o ‘saber imperial’ surgido no âmbito do imperialismo britânico.”*⁶⁹

Este ‘saber imperial’, importa referir, constituiu a construção tradicional de conhecimentos, pelo “funcionamento da máquina administrativa do Império Britânico” em finais do século XVIII, “através de campos de observação e instrumentos de análise criados pela prática colonial”⁷⁰. Para além das intenções hegemónicas comuns da época colonial, esta foi uma forma de responder aos problemas da administração de territórios e populações. Esta construção de conhecimento deu, naturalmente, resultados enviesados, ao analisar uma realidade que está comprometida, estando os objectos de estudo constantemente condicionados, neste caso, pela colonização. Hespanha, como já foi visto, refere que no caso português esta construção de conhecimento não se processou da mesma

68 THOMAZ, *Op. Cit.*, p. 3. Ver também FLOR (2018): “Ao contrário do que acontece na maior parte dos domínios territoriais europeus, a realidade artística portuguesa é de longe a mais consistente. (...) Este facto deveu-se ao facto de Portugal ser um dos países mais antigos da Europa, com fronteiras praticamente fixas desde os finais do século XIII, o que facilitou em termos políticos, sociais, religiosos e culturais uma certa homogeneidade, mesmo havendo diferenças entre norte e sul, litoral e interior. (...) É justamente nestas áreas [orla litoral e centros urbanos mais relevantes] que as transferências tecnológicas e artísticas ocorreram com maior intensidade, facilitadas [por diversos] factores [entre eles, a fixação de artífices estrangeiros que permitiram criar ‘escolas’ em Portugal]. (...) A par das transferências artísticas operadas por artistas e obras de arte nos contextos sumariamente descritos, verificamos igualmente a chegada e o emprego de técnicas e materiais que ultrapassavam as nossas fronteiras e que condicionaram o aspecto formal das peças.” (ainda em relação às transferências artísticas europeias). (...) “Por seu turno, as riquezas e os produtos exóticos de África e da Índia que chegavam por via do comércio atlântico e da Rota do Cabo permitia à clientela portuguesa mais abastada e esclarecida o acesso a matérias-primas e a peças raramente transaccionadas nos mercados europeus” pp. 185-189

69 HESPANHA, *Op Cit.*, p. 18

70 HESPANHA, *Op Cit.*, p. 16.

forma, referindo antes um processo de “apreensão ocidental da Ásia”, demarcando três fases principais⁷¹:

- A primeira fase situa-se entre 1498-1510 e caracteriza-se pela informação obtida ser pouco precisa, devido à presença na Ásia ser ainda pouco consolidada, era recolhida de forma indirecta, através de testemunhos. Os objectivos de recolha eram sobretudo para efeitos mercantis e náuticos.

- A segunda fase, situada entre 1511-1545, caracteriza-se pelo seu maior rigor científico, pela recolha muito mais sistemática da informação. Com uma presença portuguesa mais consolidada na Índia e noutros territórios asiáticos, bem como a criação de organizações oficiais, não só do Estado, mas também ligadas à Igreja, aumenta a produção de documentos importantes para acumulação de conhecimentos, como cartas e relatórios, oficiais e privados, o que leva a um aumento qualitativo e quantitativo da informação. Informação essa que ajuda também na expansão de diversas áreas científicas da época, nomeadamente a cartografia.

- A terceira fase, entre 1560-1620, é uma fase já mais romantizada e, sobretudo, propagandista de um Império Português que, entretanto, sob o jugo espanhol, sofrera já vários golpes. Esta foi uma época de muita concorrência europeia pela Ásia e em que, na Europa, afluíam milhares de produtos todos os anos vindos dessas terras distantes. O conhecimento, ou melhor, a apreensão da Ásia que se foi construindo entre as populações europeias, chegava através destes objectos.

Foi a partir desta terceira fase que o conceito de orientalismo passou a representar um discurso de aparato e ostentação na Europa. Como refere Hespanha, além do saber imperial, o orientalismo “constitui também um discurso de impacto político no interior da sociedade europeia”⁷². Ou, como coloca Edward Said, o Oriente ajudou a definir a Europa como discurso de pertença, “imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste”⁷³. E continua, afirmando que o Oriente é, pelas razões referidas atrás, “parte integrante da civilização e da cultura materiais da Europa. O Oriente expressa e representa esse papel, cultural e até mesmo ideologicamente (...)”⁷⁴.

⁷¹ *Idem*, pp. 60-67.

⁷² HESPANHA, Op Cit., p. 21.

⁷³ SAID, Op Cit., pp. 13-14.

⁷⁴ *Idem*, *Ibidem*.

Na verdade, o Oriente começa a aparecer espelhado na arte europeia a partir de finais do século XVIII através do coleccionismo (que começa, sobretudo, no século XVII⁷⁵, com as recolhas científicas e do coleccionismo de curiosidades exóticas) e, de forma muito expressiva, no século XIX, baseado no Orientalismo, conceito divulgado por Edward Said na sua obra “*Orientalismo, o Oriente como invenção do Ocidente*”⁷⁶.

Este é, por excelência, o tema central de estudo de Edward Said e dos seus seguidores. No entanto, para o historiador John M. MacKenzie, o Orientalismo não visa apenas a dominação do Oriente pelo Ocidente, mas antes, uma relação de trocas culturais mútuas e diversificadas manifestações em “que representavam, mais do que apenas uma submissão dos orientais, um percurso em que se cruzavam simultaneamente o tradicional e o moderno”⁷⁷.

O Orientalismo, definido por Said, resumidamente “é um modo de resolver o Oriente que está baseado no lugar especial ocupado pelo Oriente na experiência ocidental europeia”⁷⁸.

Por exemplo, em “*Ovídio Malabar: Manuel de Faria e Sousa, a Índia e a Arquitectura Portuguesa*”, Paulo Varela Gomes refere vários autores dos séculos XVI e XVII que descrevem o que se podia vislumbrar nos locais onde estavam estabelecidos os portugueses na Índia. Desde a arquitectura dos templos e das casas particulares, à paisagem urbana no geral, passando pela arte, nomeadamente a escultura, e até os textos sagrados, todos têm comparação com o que se fazia em ‘casa’⁷⁹. O autor dá o exemplo de como “Duarte Barbosa (e [muitos outros]) só reconheceu e apreciou no Oriente aquilo de que aprendeu a gostar no Ocidente”⁸⁰.

Segundo Said, o Oriente ajudou a definir a Europa pois representa o grande contraste cultural, além de ser no Oriente que se encontram as mais importantes e antigas

75 Não obstante algumas excepções de várias colecções que começam antes, como a da rainha D. Catarina da Áustria, mas que são recolhas cumulativas de objectos, sem um critério definido, ou cunho científico - PORFÍRIO, Op. Cit., p. 48 – O Orientalismo em Portugal (1999).

76 SAID, Op. Cit.

77 REIS, RODRÍGUEZ, ROLLO, Op. Cit., p. 4.

78 SAID, Op. Cit., p. 13.

79 Por ‘casa’, entenda-se a Península Ibérica (sobretudo na arquitectura, devido à influência árabe) e a Europa cuja cultura latina se difundiu por grande parte do território durante o Império Romano: escultura, em forma e conteúdo mitológico, à “maneira de romanisco” e literatura que, comparada, por vários autores, se assemelhava à obra do poeta romano Ovídio – “Parece ser que Ovídio seria destas partes, pois compunha as fábulas assim desta maneira” – Garcia de Orta, in VARELA GOMES (2007), p. 162.

80 VARELA GOMES (1996), p.165.

colónias europeias, que tiveram maior impacto a nível político e económico, e que ajudaram a formar “uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro”⁸¹.

*“O Oriente é parte integrante da civilização e da cultura materiais da Europa. O Oriente expressa e representa esse papel, cultural e até mesmo ideologicamente, como um modo de discurso com o apoio de instituições, vocabulário, erudição, imagística, doutrina e até burocracias e estilos coloniais.”*⁸²

O autor defende que a Europa faz sobressair a sua identidade, e mesmo a sua suposta superioridade, por comparação com o Oriente. E a instituição cultural e política que serve de instrumento para negociar essa superioridade com o Oriente é precisamente o orientalismo: “negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo; o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente”⁸³.

Said faz ainda referência a Denys Hay, ao comentar que o orientalismo serve a Europa como nome colectivo para expressar a ideia de “nós” europeus, separando-a da ideia de “todos os outros” não-europeus, ideias estas que pressupõem a superioridade da cultura europeia relativamente às outras culturas e povos não-europeus, como, de resto, já foi referido em relação à ideia iluminista relativa ao que é oriental.

Impõe-se aqui a introdução do conceito de *Periferia* de Fonteini Vlachou⁸⁴. O objectivo desta autora é definir este conceito começando por afirmar que está quase sempre ligado a questões temporais, especialmente à ideia de “atraso”. Encontramos aqui essa dicotomia ligada a estes conceitos: Ocidente-Oriente, Centro-Periferia, Descobridor-Descoberto, Conquistador-Conquistado, Dominador-Dominado, Avançado-Atrasado, etc. Sendo os de conotação positiva representações da Europa e dos europeus, e os negativos representações dos outros locais fora da Europa, entre eles, o *Oriente*: a Ásia e os seus povos.

A periferia está sempre associada ao centro, mas, mais do que isso, é representada como o elemento passivo dessa relação com o centro e sempre definida pela negativa (atraso, carência, etc.).

81 SAID, Op. Cit., p. 13.

82 SAID, Op. Cit., p. 14.

83 *Idem*, p. 15.

84 VLACHOU (2016), p. 2.

Vlachou defende que a periferia devia ser vista de forma mais construtiva, como uma estrutura distinta do centro, com as suas próprias características e prioridades.

Mas a identidade de uma periferia não é nem estável, nem exclusiva, pois uma zona geográfica pode ser ambos (centro e periferia), durante um mesmo período de tempo. Como aconteceu com Portugal, a partir do século XVIII, era periférico em relação à Europa, por não possuir na época uma escola ou meios de propagação da sua cultura ou dos seus valores estéticos, mas funcionava como centro para as suas colónias, graças às campanhas e aos empreendimentos arquitectónicos e decorativos do ultramar, sobretudo em arquitectura religiosa.

Formas de olhar o objecto *oriental*

“The first role of the object was to symbolize the people who created it. For the travellers, explorers and missionaries, before the emergence of mass photography, the object provided the major means of representing the exotic places and people visited.” (MILLER, 1994: 13)⁸⁵

Os objectos entendidos como símbolos representativos de sociedades, passaram a ter, por via da arqueologia, uma autonomia de análise científica.

As tradições culturais fora da Europa têm suas próprias abordagens no que diz respeito a coleccionar objetos materiais. O artigo de Goswamy, “Another Past, Another Context: exhibiting Indian art abroad⁸⁶, é um exemplo interessante a ter em conta, na medida em que o autor discute a estética indiana chamada *rasa*, uma teoria estética baseada na resposta emocional imediata a objetos selecionados, que tem uma história própria intelectualmente elaborada. Goswamy define como tema os nove *rasas* da arte indiana, e descreve como as suas duas exposições foram organizadas não de acordo com a cronologia, tipo de objetos, ou artista, mas pela resposta estética do espectador:

“The holding of the Festival of India in France had been negotiated and announced. Quite naturally, a major exhibition of Indian art was to figure prominently in it

85 MILLER, “Things ain’t what they used to be”, pp. 13-18, in PEARCE (1994), p. 13.

86 GOSWAMY, in PEARCE (1994), pp. 188-192.

*(...). My French colleagues stated that they were interested in an exhibition that would not be just an expansion of the fine exhibition of Indian art that had been held at the Petit Palais a few years back, nor a show that simply presented 'masterpieces' of Indian art. They were interested in an exhibition that said something."*⁸⁷

O autor propôs então uma exposição que abordasse a arte indiana através dos *rasa*. A ideia, e até a palavra, não eram familiares aos franceses, mas sentindo interesse por parte dos colegas, Goswamy explicou como *rasa* (que pode ser traduzido livremente como "prazer estético") estava relacionado com a arte na tradição indiana; e por outro lado, como a arte era entendida no contexto dos *rasa*. O autor desde logo percebeu que a acessibilidade parecia ser a palavra chave.

"On my part, I was grappling with the concept and working out ways to present meaningfully what was, from the French viewpoint, an alien art and an alien conceptual framework. There was obvious appeal in the idea, but equally obvious pitfalls and difficulties.

*Not everything in Indian art could be approached from this angle; one might not be able to locate enough objects of high quality in each category of *rasa*; there was also the fear that, because of the unfamiliarity of the concept, the exhibition might become too wordy and the concept might eventually come to overshadow the art."*⁸⁸

A nível físico, a palavra *rasa* significa seiva ou suco, extracto, fluído. Significa, no seu sentido secundário, a essência não-material de uma coisa, a melhor ou a mais refinada parte dela, como um perfume, que vem da matéria, mas não é fácil de descrever ou compreender. No seu sentido mais subtil, no entanto, *rasa* denota sabor, aroma, paladar; mas também um estado de prazer elevado que pode ser experimentado somente pelo espírito (*ananda*)⁸⁹.

A noção é que o *rasa*, ou prazer estético, é uma unidade, mas está ao alcance do espectador através de um desses sentimentos. Ao mesmo tempo, *rasa* sendo essencialmente uma experiência, não é inerente ao objeto de arte; pertence exclusivamente ao espectador ou ouvinte – quem o pode experimentar individualmente⁹⁰.

87 *Idem*, p. 189.

88 GOSWAMY, Op. Cit., p. 189

89 *Idem*, p. 190.

90 *Idem*, *ibidem*.

Esta abordagem é diferente da que tem sido utilizada pelos museus com peças asiáticas nas suas colecções.

Em primeiro lugar convém perceber as diferenças entre expor objectos de arte Indiana e expor objectos de arte Indo-portuguesa. O primeiro é simplesmente visto como uma peça que vem de um país que não é o nosso, o que convida à pura contemplação, e o segundo é inevitavelmente olhado como um pedaço da nossa história e que, por isso, pode suscitar um pouco mais de curiosidade e vontade de ir para além da fruição estética.

Depois, é também importante perceber que as peças que encontramos nas colecções relativas à presença portuguesa na Ásia, integram um leque variado de tipologias, mas a grande maioria delas estão na categoria que a História da Arte ocidental convencionou designar por artes decorativas: objectos, que incluem o mobiliário, eminentemente utilitários, para um uso associado ao quotidiano, em contraste com os objectos considerados de cariz eminentemente estético e com mensagens ou símbolos associados⁹¹.

Para Michael Yonan, o conceito de cultura material utilizado em história de arte abrange um conjunto de objectos que estão muito próximos da categoria de arte, mas não estão exactamente no mesmo patamar.

Sobre a apropriação que fazemos de objectos *orientais* (asiáticos), e até mesmo das pessoas que os produziram, Hespanha propõe a discussão do conceito de *Outro*, e a sua definição vai um pouco ao encontro da visão de Mason. Para Hespanha, a ideia do *Outro* é um saber construído e revela mais sobre o observador do que, propriamente, sobre o observado.⁹² Mason afirma: “O exótico nunca está em casa”. Se o exótico nunca está em casa e se interpretamos o *Outro* segundo os nossos padrões de conhecimento, valores, estruturas, etc., então quão bem chegamos a conhecer o *Outro*? Quão perto chegamos do *Outro*? Como conseguimos realmente apreendê-lo na sua veracidade e totalidade?

“Cette problématique a été influencée par l’histoire de l’art et sous-tend une idée de la “perception” de l’Autre ou du Prochain qui repose sur diverses bases. L’Autre peut en effet être politiquement dominant ou soumis (chrétiens et musulmans par rapport à son observateur. (...) Cette perfection [de l’Autre et/ou du Différent de soi] s’accompagne de “jugements”, aspirations, normes, curiosités – qui peuvent s’exprimer dans des textes

91 YONAN (2011), p. 234.

92 HESPANHA, Op Cit., p. 17

littéraires, juridiques ou à travers des oeuvres d'art – sur l'être et sur le comportement des communautés ou des personnes considérées."⁹³

Multiculturalidade: designações artísticas para categorizar o exótico

“Porque se, por um lado, a globalização cultural pode significar a ocidentalização ou mesmo a americanização do mundo, a interacção cultural a uma escala global pode também ir no mesmo sentido de um cosmopolitismo emancipador, de uma visão intercultural enriquecida dos direitos humanos ou de um diálogo cultural antropologicamente fecundo para as artes do teatro, da música, da dança ou do cinema.” (ANDRÉ, 2009: 12-13)

João Maria André considera que ao longo da história tem havido várias globalizações ou várias sequências da globalização⁹⁴. O sistema-mundo em que a Europa é o centro que engloba a primeira Modernidade, centrada na Península Ibérica, e a segunda Modernidade, centrada no Norte da Europa, especialmente no Reino Unido, que domina com o capitalismo industrial, e nos Estados Unidos, que dominam com o capitalismo transnacional. É com esta segunda Modernidade que se dá a globalização que conhecemos hoje.

A globalização, hoje, é caracterizada pela heterogeneidade cultural e linguística, em grande parte proporcionada pela digitalização em massa que facilita a “diversidade sónica e linguística, em contraposição à configuração monolingüística dos espaços tribais ou nacionais da Antiguidade ou mesmo da Modernidade”⁹⁵.

“Multiculturalismo não designa apenas uma realidade fixa e homogénea, clara e univocamente configurável por alguns traços essenciais susceptíveis de serem universalizados a todos os posicionamentos que o enfrentam e que o tematizam.”⁹⁶

93 TOOMASPOEG, in CARREIRAS, VAIRO, TOOMASPOEG, (eds.), *Através do Olhar do Outro – Reflexões acerca da sociedade medieval europeia (séculos XII-XV)* (2018), p. 259.

94 *Idem*, pp. 10-11

95 ANDRÉ, p. 14.

96 *Idem*, p. 15.

O multiculturalismo é um termo que nos é bastante familiar hoje em dia, mas a forma como lidamos e o entendemos é um eufemismo, pois permite-nos reconhecer apenas as diferenças superficiais da nossa própria etnicidade e não as mais profundas que lhes estão subjacentes e que têm o maior peso (como raça, classe social e género) com as quais precisamos de lidar para melhor entender a verdadeira diversidade⁹⁷. Segundo Amalia Mesa-Bains, este conceito, na forma como nos é familiar, não é mais do que um discurso pós-colonialista, a continuação de muitas das ideias que surgiram precisamente durante os tempos coloniais.

O exótico torna-se, assim, difícil de definir. A abertura global e a facilidade de acesso a ‘outros mundos’ diminuíram a estranheza entre ‘Oriente’ e ‘Ocidente’, e vice-versa.

Pessoalmente, sempre usei o termo ‘exótico’ como adjetivo para descrever algo bastante diferente, fora do comum em relação à minha realidade e até um pouco ligado a locais tropicais, implicando uma diferença étnica. Um pouco, talvez, em paralelo como o termo Índias era utilizado na Idade Média:

*“Em se tratando das Índias, alguns historiadores chegaram a defender que o infante D. Henrique buscava em suas expedições encontrar a Índia; tal hipótese só seria possível se não fosse levado em consideração que o termo Índia era vasto, vago e abrangente no período henriquino. Em outras palavras, no século XV não havia uma definição nítida das Índias, sendo o termo Índia ou Índias muitas vezes aplicado para definir quaisquer regiões desconhecidas ou misteriosas a leste ou sudeste do Mediterrâneo.”*⁹⁸

No entanto, percebo hoje que o termo ‘exótico’, por um lado é mais amplo do que isso, por outro, tem vindo a deixar de fazer sentido.

Como Peter Mason⁹⁹ explica, hoje, com as trocas culturais (turismo, migração, etc.) a nível global, o ‘Oriente’ como que perdeu a ‘capacidade de maravilhar’ o ‘Ocidente’ – por um lado, no mundo ocidental (Europa, América do Norte), chegam todo o tipo de pessoas e bens, por outro, às restantes partes do mundo chegam todo o tipo de produtos

97 MESA-BAINES, “The Real Multiculturalism: A Struggle for Authority and Power” (1992), pp. 99-109, in ANDERSON (2004), p. 99.

98 MICHELAN, Op. Cit., p. 65.

99 MASON, Op. Cit.

industrializados no ‘Ocidente’¹⁰⁰, bem como a tecnologia, diminuindo as diferenças culturais de modo que as paisagens socioculturais se tornem uniformes, repetitivas, tornando difícil encontrar o ‘exótico’ do imaginário das sociedades ocidentais, da qual fazemos parte.

Tudo é banal – viajar já não é fazer descobertas para quem pretende descobrir o que nunca existiu, já não se viaja ao encontro do desconhecido. Quem viaja já tem em mente aquilo que vai (e quer) ver. É certo que existem vários tipos de viajante, mas hoje a maioria faz apenas turismo. Muitas vezes aquele que viaja tem de fazer um *refresh* dos seus pré-conceitos para poder apreender com mais rigor o que lhe é desconhecido, sem tentar fazer associações ao que já conhece – como os primeiros viajantes europeus fizeram quando chegaram ao Índico quando tentaram associar as tradições, os costumes e até a religião com os símbolos que eles próprios conheciam. Caso contrário, o viajante irá sair decepcionado com o que encontra, algumas expectativas satisfeitas, mas muitas outras expectativas logradas. Pois quem faz turismo, como vai com expectativas, não consegue conceber a sua viagem sem a passagem pelos sítios ‘feitos’ para si (apropriados pela indústria do turismo) e explorar o verdadeiro carácter do local para onde se dirige. Isto é o que Mason chama de um ‘Oriente apropriado pela Europa’:

“Flaubert’s attempt to escape from what he experienced as the crushing banality of his own society by seeking new material – and therefore producing new texts – in Egypt was doomed to failure from the start, as the sights by which he had hoped to inject an alternative note into his own works proved to be only a painful recollection of an Orient which had already been appropriated by Europe.”¹⁰¹

Ainda segundo Mason, “Esta domesticação do exótico destituiu-lhe essa mesma qualidade”. Mas será, o ‘verdadeiro exótico’, selvagem ou domesticado?

“The exotic, it will be argued, is not something that exists prior to its “discovery”. It is the very act of discovery which produces the exotic as such (...). In other words, the exotic is the product of the process of exoticization. In this sense, the present project has

100 De ressaltar que esta referência é em relação à exportação cultural e de produtos, em termos de géneros e marca comercial, e em termos de padrões de consumo – de novas formas de estar na vida. Aqui os produtos incluídos vão do vestuário às novas tecnologias, não esquecendo a alimentação, entre muitos outros, incluindo produtos culturais, como a música, o cinema ou a moda.

101 MASON, Op. Cit, p. 1.

*affinities with studies like “Imagining India” (INDEN, 1990), “Reinventig Africa” (COOMBES, 1994), or “Deconstructing America” (MASON, 1990), to name but a few.”*¹⁰²

Estes títulos dão, claramente, lugar à interpretação e reinterpretação, estão abertos à construção e à contestação. Mas o trabalho de Mason não é discutir o que é o exótico, mas sim as representações do exótico.

Partindo para questões mais concretas: porque falamos em representações do exótico? Poderão os objectos ‘orientais’, normalmente considerados exóticos, ser menos apelativos aos seus visitantes quando mostrados/expostos em ambientes que simulam fielmente (sem representações) o seu contexto e/ou função original? E até que ponto será possível fazer esta simulação fiel, sendo que estamos a falar, na sua maioria de peças históricas?

Outra questão importante no texto de Mason é o conceito de contexto: o exótico é um produto de descontextualização – é indiferente ao posicionamento geográfico e etnográfico precisos e serve o imaginário ao invés de propósitos científicos ou políticos.

O autor defende que os contextos têm um carácter inequivocamente provisório. Por isso, como colocar as peças num contexto? Qual o contexto? A peça pode ter sido produzida numa época, mas ter-lhe sido conferida uma maior importância noutra, ou pode ter sido produzida num contexto que, quando fora dele, não representa o mesmo significado.

Podemos dar o exemplo referido por John Mack de uma exposição realizada em Nova Iorque pelo Centro de Arte Africana, em 1988, intitulada *ART/artifact*:

*“[Esta exposição] procurava explorar a noção de que a arte é função do meio em que é avaliada (...). A rede de caça era apresentada como um detrito cultural, um objecto que foi dar a costas estrangeiras e atirado para todos os lados pelas marés de um interesse cada vez menor pelas finalidades para as quais o objecto foi inicialmente criado. Somos levados a reflectir sobre a tese de que o contexto etnográfico necessita de ser suprimido para nascer a apreciação estética; que os objectos não familiares a uma cultura têm o potencial de serem valorizados esteticamente quanto mais estiverem afastados e destituídos do seu contexto original para poderem ser reformulados conceptualmente no interior de outro contexto.”*¹⁰³

102 MASON, Op. Cit., pp. 1-2.

103 MACK, Op. Cit., p. 361.

Dada a natureza dos contextos ser provisória, abrimos a discussão para as possibilidades dos mesmos e para as ligações entre os vários contextos possíveis – existe um vasto leque de possíveis histórias que poderiam ser escritas¹⁰⁴.

Mason refere as questões iconográficas utilizadas na arte como exemplo para a questão do contexto. A pintura e a escultura, entre outras, contêm inúmeras referências iconográficas que só quem tem conhecimento sobre os temas utilizados (mitologia, religião, etc.) é que entende. Ou seja, tem de se entender o contexto sob pena de considerarmos apenas uma pintura de paisagem em que se vislumbram algumas personagens, ou apenas uma estátua com uma figura humana (ou metade humana, metade animal), acreditando que foi a criatividade do artista que o levou a construir tal obra saída apenas da sua imaginação.

Mason compara a construção do exótico com a construção do ‘outro’: o exótico é algo inerente a quem o cria – uma vez que não existe antes da sua ‘descoberta’, como já foi referido, é o acto de descobrir que o cria. Assim, o exótico só existe no olhar daquele que analisa e não daquele que é analisado – daí a sua afirmação “o exótico nunca está em casa”. O conceito de ‘exótico’ é, portanto, diferente do conceito de ‘outro’, pois este existe, mesmo que não o conheçamos. Uma das principais conclusões é que enquanto o Outro tem uma voz própria, tem algo a dizer sobre si, o exótico não tem voz, não tem forma de se exprimir, porque só existe para quem o observa - não é algo exterior ao observador, logo, não pode ter voz própria¹⁰⁵.

Mason acrescenta ainda o conceito de primitivismo, como exemplo, e afirma que tal como o exótico, o primitivismo está nos olhos de quem observa. “Estes objectos aparentam ser primitivos (...) apenas porque podem ser vistos como uma alternativa aos cânones específicos da arte ocidental” – basicamente, a distância entre o contexto original e o novo contexto no qual o objecto tornado exótico é inserido é uma medida do seu grau de exotismo¹⁰⁶.

“Ironically, art conventionally thought of as typically African came from areas exposed to external influence, whereas the Kuba art (...) which came from one of the remotest corners of the continent, was considered to look un-African.”¹⁰⁷

104 MASON, Op. Cit., p. 9.

105 MASON, Op. Cit., p. 6.

106 *Idem*, pp. 131-132.

107 *Idem*, p. 133.

Existe uma fronteira tão ténue de interpretação entre arte e etnografia que os académicos modernos têm dificuldade em decidir o que diferenciar como uma coleção etnográfica e o que pertence à coleção de obras de arte. Peter Mason exemplifica com a obra *The Riches of the Sea* (ca. 1580), de Zucchi (1541-1590), que incorpora elementos seleccionados de várias localizações geográficas, foi um precursor do trabalho de Jan van Kessel (1626-1679) em cujas pinturas com referências exóticas não dava a mínima importância à origem dos objectos em exposição.

Ou seja, não se pode, exactamente, falar de etnografia nesta época, pois a ideia a transmitir era o exotismo do ‘outro’, transmitir que o ‘outro’ era diferente do ‘eu’ (‘nós’) retratando-o de forma ainda mais exótica, obviamente imaginada, e com um certo grau de criatividade artística. Citando Vandenbroeck, Mason introduz o conceito de *ecletismo etnográfico*, que tem como intenção evidenciar melhor o exotismo deste tipo de cenas.

“‘Moors’ were painted with ‘Indians’ feathers’ [sic,] members of mutually hostile Indian tribes were shown together as idyllic companions, or Asiatic and African motifs were combined in one and the same scene with those from Egypt and antiquity.”¹⁰⁸

Esta indiferença pela proveniência geográfica caracterizava as colecções de curiosidades que no século seguinte acabariam por tomar outro rumo.

Como o autor explica no segundo capítulo¹⁰⁹, como função do discurso eurocêntrico, esta indiferença funciona no pressuposto de que quem não é europeu é bárbaro, e os bárbaros são todos mais ou menos parecidos.

Quando as colecções de curiosidades passaram a integrar as colecções dos museus, estes tiveram de se adaptar e viram-se forçados a expor um volume menor de objectos, combinado com um volume maior de informação a acompanhá-los. Começa, portanto, a perceber-se a necessidade de estabelecer uma comunicação entre o objecto e o observador – criar um diálogo coerente e estruturado que transmita informação documental científica sobre o que está a ser observado e como este objecto se integra no assunto que o museu quer transmitir – uma forma de documentar a informação sobre os objectos é através do uso de fotografias¹¹⁰.

108 MASON, Op. Cit., p. 24.

109 *Idem*, “The Exotic Genre”, pp. 16-41, in MASON, Op. Cit., p. 31.

110 *Idem*, pp. 123-124.

“(...) A exposição dos objectos envolve tanto uma política como uma poética. (...) Até ao micronível da legenda, o trabalho de exotização continua inexoravelmente.”¹¹¹

O que significa que até as legendas podem ser postas em causa, pois, até nelas se perpetua e reproduz uma cultura dominada por quem observa, quem expõe, quem aplica as nomenclaturas, etc. - até nas legendas se exerce o poder da ‘cultura dominante’ do *eu* sobre o *outro*, que é o exótico. Mas não só excluimos as culturas ‘minoritárias’, como também se excluem os visitantes que não percebem estas legendas, pois elas são escritas *por* e, muitas vezes, *para* especialistas¹¹².

Por vezes, o distanciamento (a não compreensão) dos objectos expostos ajuda a esquecer que estes tiveram um propósito, foram produzidos, pertenceram e foram utilizados por seres humanos, iguais a nós.

Mas também é necessário relembrar, como faz Mason, que “no acto de legendar um artefacto, forçosamente construímos um significado para o mesmo que é apropriado num contexto e menos apropriado, ou mesmo inapropriado de todo, noutro contexto”¹¹³.

O que o público observa em cada legenda, tal como na forma em que cada museu se apresenta no seu todo, não é uma matéria objectiva (no sentido do conjunto do objecto em si com a comunicação disponível sobre o mesmo) que ‘falam por si’, mas sim uma matéria que foi alvo de filtros com grandes cargas de subjectividade, como o gosto, os interesses, as políticas e graus de conhecimento de certos mediadores culturais, em certos momentos da história¹¹⁴.

Uma forma inclusiva e de chamamento da participação comunitária no nosso património cultural é a abertura dos museus aos seus públicos, como acontece, à data da produção deste texto, no sítio oficial do Museu Nacional de Arte Antiga, com um convite para a elaboração de uma legenda de uma peça escultórica representando Bodhisattva onde se pode ler:

“Numa tabela comentada, o Museu seleciona a informação que considera mais relevante. Mais do que relevante, essencial. Redigi-la é, por isso, um difícil exercício de síntese. Mas um museu que se quer para as pessoas deve ter também em conta as suas narrativas, para além da narrativa dos especialistas.

¹¹¹ *Idem*, p. 139.

¹¹² Ver TRENCH (2007), p. 10.

¹¹³ MASON, *Op. Cit.*, p. 143.

¹¹⁴ *Idem*, *Ibidem*.

*Por isso lançamos o seguinte desafio: a partir de Bodhisattva, em exposição na sala “Contemplar”, convidamos os visitantes a criar a sua própria tabela comentada através de uma leitura pessoal e original da obra. O que lhe parece mais interessante? Que pormenor gostaria de destacar? Qual seria a sua tabela ideal?”*¹¹⁵

O conceito de arte indo-portuguesa

“E o «inegável estilo indo-português» era-o porque as «peças indo-portuguesas são diferentes das obras de arte indiana e diferentes também das obras de arte portuguesa».”
(Silva 1966, 359)¹¹⁶

O conceito de arte indo-portuguesa tem tido algumas variações na sua definição desde que foi enunciado pela primeira vez, no domínio da dialetologia, no último quartel do século XIX. Foi utilizado para a classificação de objetos artísticos (categorizados como artes decorativas) pela primeira vez em 1881, por John Charles Robinson, numa exposição em Londres, e por Sousa Viterbo nas “Notas ao Catálogo da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola”, em 1882, que aplica o termo a objectos feitos na Índia por artífices indígenas ou em Portugal, sob influência indiana¹¹⁷.

Este tema começou a ser mais aprofundado, sobretudo nos aspectos das influências e elementos iconográficos, a partir dos anos trinta do século XX, com autores como João Couto, Luís Keil, Maria José de Mendonça, Reynaldo dos Santos e Maria Madalena Cagigal e Silva.

Em meados da década de 1950, o autor John Irwin, no seu texto *Reflections on Indo-Portuguese Art*, faz referência a vários autores da década de 1880, como Sousa Viterbo e Joaquim de Vasconcelos, e às suas definições do indo-português, concluindo que se tratam de especulações sobre o conceito, que era ainda vagamente compreendido, com os seus limites ainda por estabelecer.

115 Disponível em: <http://museudearteantiga.pt/convite/>, em Junho de 2019.

116 Apud PINTO (2016), p. 12.

117 PINTO, Op. Cit., p.2.

*“This could hardly be made more obvious than by catalogue of current Royal Academy exhibition, in which many objects are labelled ‘Indo-Portuguese’ without hint of provenance or true nationality.”*¹¹⁸

Desde o final do século XIX que se vinha celebrando os centenários relativos aos Descobrimentos, mais propriamente desde 1880 com o centenário da morte de Camões, até 1960, com o centenário da morte do Infante D. Henrique, numa tentativa de suscitar sentimentos colectivos de modo a “cimentar o atomismo social e de filiar e interiorizar subjectivamente uma compartilhada consciência histórica e solidária”¹¹⁹. Este conceito de indo-português encaixa precisamente com estes valores:

*“Firmemente ancorado num entendimento de carácter étnico e nacionalista, o indo-português, cujas propostas de definição foram sempre algo ambíguas, serviu a intenção memorialista de matriz imperial desde a sua criação (...).”*¹²⁰

A década de 1960 foi um dos momentos da história portuguesa, relativamente à História da Arte, em que se desenvolveu e alimentou um ambiente que proporcionava “a narrativa da especificidade da arte portuguesa que conferia autenticidade ao indo-português, e a que correspondia também uma visão feliz e harmoniosa daquele período histórico”¹²¹. Estes anos foram o culminar das celebrações dos centenários e, desde a Exposição do Mundo Português em 1940, a celebração e consolidação do Estado Novo. Nos anos 1960, Cagigal e Silva escreve a obra “A Arte Indo-Portuguesa”, que é muito um produto do seu tempo.

*“Na realidade, e ainda que solidamente fundamentada no conhecimento técnico, pese embora as interpretações exageradas e abusivas, designadamente na identificação e leitura dos significados da presença de personagens da mitologia e religião hindu, budista, islâmica nos objetos indo-portugueses, o posicionamento discursivo de Cagigal e Silva não fugia à narrativa etnicista que, desde início, enformou a conceção do indo-português, aqui e ali fortemente eivada de pendor nacionalista.”*¹²²

118 IRWING, “Reflections on Indo-Portuguese Art”, pp. 386-390, in *The Burlington Magazine* Vol. 97, No. 633 (Dec., 1955), pp. 386.

119 CATROGA, “As Comemorações dos Descobrimentos”, pp. 267-284, in *O Orientalismo em Portugal* (1999), p. 267.

120 CATROGA, Op. Cit., p. 267.

121 PINTO, Op. Cit., p. 12.

122 *Idem, ibidem.*

Ao contrário de John Irwin, que entende o indo-português como uma dimensão técnica, Cagigal e Silva entende este tipo de arte como um atributo decorativo.

Irwin reconhece três categorias deste estilo artístico: a primeira, aquela que o autor considera que tem as peças de maior qualidade são as produções independentes de artífices locais cujas temáticas apresentam certas características portuguesas; a segunda são as produções orientadas para exportação, por mãos nativas mas com orientação portuguesa, que incluem sobretudo os objectos litúrgicos que consistem na adaptação de protótipos europeus; a terceira são as produções de artífices portugueses com base em protótipos asiáticos¹²³.

Enquanto muitos dos autores já referidos se diferenciam na designação do termo, pois ora localizam a produção das peças geograficamente, ora atribuem o estilo aos artífices e às transferências culturais, mais do que ao local, Maria João Ferreira resume a definição deste termo, já no século XXI, como uma “designação utilizada para denominar a produção artística realizada, sobretudo entre os séculos XVI e XVIII, no quadro do relacionamento estabelecido entre Portugal e a Índia”¹²⁴. Esta produção artística, segundo Bernardo Ferrão de Tavares e Távora, apesar de ser maioritariamente goesa, foi provavelmente também produzida em Lisboa, Porto, Évora e outras cidades portuguesas, e podendo ser de cariz religioso ou laico, tem como característica principal a mútua integração “das culturas indiana e portuguesa (europeia), a qual se pode manifestar, cumulativamente ou não, nos seus aspectos formais, iconográficos, plásticos, materiais, técnicos e funcionais”¹²⁵.

Como se pode concluir, esta designação de indo-português, tal como as outras especificadas por Tavares e Távora, como sino-português (Portugal/China), nipo-português (Portugal/Japão) e cingalo-português (Portugal/Ceilão)¹²⁶, são termos que tornam por vezes difícil discernir o que é de onde, o que teve influência de quê, etc., pois, na verdade, por vezes as peças tinham intervenção de artífices ou eram utilizadas técnicas de vários locais e as suas respectivas culturas.

123 IRWING, *Op. Cit.*, pp. 386-387.

124 FERREIRA, in: <http://eve.fcsh.unl.pt/content.php?printconceito=744>

125 *Idem, ibidem.*

126 Ver TAVARES E TÁVORA, *Imaginária Luso-Oriental*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

Apesar do termo indo-português ser uma designação que ainda hoje surge nas legendas dos museus, Maria João Ferreira afirma que os pesquisadores, sobretudo no contexto da historiografia internacional, começam a substituir o termo pela designação de ‘produção indiana de exportação para o mercado português’ tanto em catálogos de exposições, como entradas ou textos diversos de obras *indo-portuguesas*. Esta designação que acompanha os critérios internacionais de catalogação, dá mais ênfase ao local de produção destas peças do que propriamente à dimensão artística e cultural por de trás do conceito¹²⁷.

Mas não será este um critério como os anteriores, de resposta um tanto curta a esta questão sobre o qual a proveniência e influências destas peças e qual a melhor designação?

O que é, realmente, o Indo-Português? - que é o mesmo que perguntar o que é o português e o que é o indiano; ou onde começa e acaba cada um deles.

Hoje em dia, nesta vivência global, torna-se praticamente impossível estabelecer tais limites e é por isso que este e outros estudos se fazem, porque há que ir à raiz. Neste caso, não tanto à raiz de cada um, mas a partir do momento em que as culturas da Europa se encontraram com as da Ásia.

Temos, portanto, a cultura portuguesa, uma cultura que, além de europeia, é também ela ibérica, procedente de todos os povos que anteriormente habitaram a península, com influências europeias cristãs e mouras, devido à presença muçulmana no território – esta ‘cultura portuguesa’ é, portanto, um aglomerado de culturas que se foram sedimentando umas nas outras.

Na Índia, os portugueses encontram um território dividido entre o Reino de Bisnaga, ou Império Vijayanagara, a Sul, e o Sultanato de Déli a Norte, bem como o emergente Império Mogol, que viria a dominar quase todo o território indiano – ou seja, encontraram também uma mistura das culturas, sobretudo das culturas hindu e muçulmana.

A questão é que, tal como foi referido anteriormente, havia a expectativa de encontrar uma ‘Índia verdadeiramente indiana’, mas esta Índia (demonstrações culturais hindus) não era de todo atraente aos olhos dos portugueses, por não a considerarem rica ou exótica o suficiente. As riquezas extraordinárias que os portugueses esperavam encontrar, eram as referências do exótico que já traziam de casa:

127 FERREIRA, Op. Cit.

“(...) A sociedade que descobriu com encantamento a arte mourisca de Marrocos já no século XV e se deixou conquistar com prazer pela moda mudéjar dos azulejos e da marcenaria no início do século XV, é a mesma que foi para a Índia e descobriu lá o que já conhecia daqui.”¹²⁸

São estas referências, de resto, que influenciam a chamada arte indo-portuguesa e até mesmo quase toda a arte da expansão, devido às transferências culturais que ocorreram durante o estabelecimento dos portugueses na Ásia.

Encontramos esta análise tanto em Paulo Varela Gomes como em Jason Keith Fernandes, que referem como o “estilo” manuelino, está mais ligado a influências mouriscas do que indianas.

“(...) Já Joaquim de Vasconcelos tinha sugerido que o verdadeiro exotismo da arte do período de D. Manuel foi o mourisco, nunca o oriental.”¹²⁹

Jason K. Fernandes¹³⁰ fala da tendência colonial orientalista dos cronistas do século XVI e, mais tarde, também do século XVII, de ver a arte através da religião. O caso particular da Índia é interessante porque houve uma ‘selecção’ clara daquilo que se queria transmitir. Os portugueses, provavelmente devido ao historial de antagonismo com o Islão, em particular com os mouros, associaram todos os referentes artísticos, arquitectónicos e religiosos ao hinduísmo – religião que não conheciam e que rapidamente absorveram (numa primeira fase), acreditando que era uma espécie de cristianismo/catolicismo. Estes paralelismos criados entre o hinduísmo e o catolicismo, de resto já explorados por outros autores, de que Paulo Varela Gomes é exemplo com o seu texto “Ovídio Malabar: Manuel de Faria e Sousa, a Índia e a Arquitectura Portuguesa”, deixa imediatamente de parte qualquer outra forma de arte e, consequentemente, qualquer outra religião. Aqui, claramente que a religião visada a ficar de fora é o Islão, esse sim, já conhecido dos portugueses como o “Outro”, o inimigo contra o qual queriam conquistar o mundo, o infiel.

Esta anulação das referências islâmicas tem como agenda ‘criar’ uma Índia verdadeira, uma autenticidade para lá dos factos reais, que correspondesse à expectativa do Ocidente – algo desconhecido e encantado, em vez de algo que já se conhecia desde o início do século XV em Marrocos¹³¹.

128 VARELA GOMES (1996), p. 176.

129 *Idem, ibidem.*

130 FERNANDES (2008), pp. 41-50.

131 VARELA GOMES, *Op. Cit.*, p. 176.

“(...) As opiniões artísticas emitidas pelos escritores portugueses tinham um contexto e razões eminentemente nacionais e conjunturais. (...) Os portugueses que se ocuparam da arte e da arquitectura do Oriente fizeram-no sempre, como era inevitável que o fizessem, baseados nos interesses e na cultura da arte e da arquitectura portuguesas do seu tempo cujas conjunturas reflectem muito precisamente. As suas apreciações são infinitamente mais interessantes para o estudo da história artística de Portugal do que para o Oriente (...).”¹³²

No fundo, o que se podia encontrar na Índia, a partir da chegada dos portugueses, era um vocabulário artístico esboçado a partir de misturas de tradições artísticas que combinadas entre si serviam para se afirmarem poderes. Cada um destes poderes empregava um idioma dominante (o português, o sânscrito e o persa) mas sempre indo beber uns aos outros, reconhecendo o seu poder simbólico e respeitando-o, ainda que o considerassem como inimigo.

Resumindo, os três estilos (cada um correspondente a uma religião) influenciavam-se mutuamente.

Os próprios elementos artísticos portugueses não eram isentos de influências islâmicas desde o início, devido à história do território, daí que os primeiros textos sobre as cidades indianas ocupadas por muçulmanos as tenham descrito como ‘a nossa maneira’¹³³ - mas assumindo-as como hindus, pois nas cidades hindus a arquitectura, bem como os aspectos artísticos no geral, não impressionaram particularmente.

A arte indo-portuguesa foi um encontro das três realidades artísticas distintas: portuguesa, hindu e mourisca, que foi possível fundir devido ao existente vocabulário, de origem mourisca, comum entre as duas primeiras. O indo-português, não é, portanto, uma mistura entre os referentes da Europa católica e dos elementos hindus, mas antes um fenómeno que emergiu da língua franca entre ambos, através da presença mediadora da arte e da cultura islâmicas¹³⁴.

¹³² *Idem, Ibidem*, p. 178.

¹³³ Duarte Barbosa cit. VARELA GOMES, (1996), pp. 164 e 165.

¹³⁴ Fernandes utiliza o conceito criado por Marshall Hodgson em 1974, *Islamicate*, que se refere tanto à própria cultura das comunidades islâmicas, como à sua influência em comunidades não-islâmicas, sem ter em conta a dimensão religiosa.

Abordagem Museológica

“Obviously a museum exhibition can merely offer skeleton information and may light up interest with regard to a single point or to a few points, but if such impact is achieved with the help of the somewhat primordial forces of objects, a greater number of people may gain the necessary momentum to explore further by means of abstract media, first of all by verbal communication, oral or written.” (WITTLIN, 1970: 47)¹³⁵

Como já foi referido na introdução a este texto, esta análise incide sobre duas questões principais: a forma como as peças associadas à expansão ultramarina para oriente estão expostas e dialogam com as outras colecções do museu onde se inserem, e a informação que os museus disponibilizam sobre as mesmas aos seus visitantes.

Este capítulo é dedicado a este último tópico, que se divide em vários segmentos integrantes do tema.

“(...) As James Elkins has argued, there is no such thing as ‘just looking’ (1999) and that when we look at art, particularly in a museum context, there are many kinds of looking going on. We might (...) recognise that other senses are engaged synesthetically alongside looking.”¹³⁶

É importante, antes de mais, colocar certas questões, pois ao pormos em causa aquilo que já existe e que se está a fazer é que podemos apurar se estamos a ir pelo caminho mais acertado ou se existe espaço para melhorar.

As questões que achei pertinentes aqui levantar são:

1. Sobre a informação que é fornecida nas exposições: é suficiente, insuficiente ou demasiada? Está a sobrepor-se ao objecto? Os objectos falam por si? São eles que estão em destaque ou a informação está a desviar as atenções e retirar-lhes a importância? Que tipo de informações está a transmitir? A informação está a ser objectiva ou está a servir um propósito e uma agenda específicos (nomeadamente a relatar factos históricos

135 WITTLIN, “A Twelve Point Program for Museum Renewal” (1970), in ANDERSON (2004), p. 47.
136 COX (2011), p. 133.

enviesadamente, enriquecendo apenas um dos lados da história, reproduzindo valores colonialistas, privilegiando o lado do poder e reproduzindo essa visão?)

2. O que é ser mediador? Como se faz mediação cultural? Que cuidados há a ter com a interpretação?

3. Que metodologia está a ser aplicada para transmitir a informação? Quais os cuidados a ter com a acessibilidade das colecções?

4. Quais os meios/instrumentos utilizados para disponibilizar a informação ao público?

Veremos mais adiante se estas questões estão a ser respondidas nos museus que foram estudados. Mas antes, considere importante analisar o trabalho de alguns autores que já vêm estudando estas questões há alguns anos.

O Objecto e a Exposição

“Ao tratar o contexto do museu como um contexto por si próprio, está-se a realçar a multiplicidade de possíveis leituras dos objectos”. (MASON, 1998: 138)

A leitura do texto, no sentido dado por João Teixeira Lopes – qualquer coisa que pode ser lida, ou seja, interpretada – deve ser facilitada pelo museu a todos os seus visitantes, tendo em conta os diversos grupos que estes podem integrar¹³⁷. Portanto, o próprio discurso formado pelas peças, na forma como estas estão expostas, ou seja, na relação que as próprias criam com o contexto em que são apresentadas, é susceptível de ser lido, entendido e interpretado pelo observador.

Segundo Rupert Cox, o meio visual é o mais utilizado na comunicação utilizada pelos museus, por ser de leitura mais acessível, pois é entendido para além da sua aparência física visível, devido às suas redes de significação intrínsecas. Redes, estas, em que os objectos representam nós estáticos que ligam pontos de produção, disseminação e

¹³⁷ A este respeito, Paulette M. Mcmanus, defende ser possível categorizar os visitantes em quatro grupos sociais de acordo com os padrões de comportamento que eles exibem quando interagem com as exposições: grupos com crianças; visitantes “a solo”; casais; e grupos de adultos. (KAVANAGH, 1992, p. 37)

recepção – que no século XVI incluíam, Quioto, Nagasáqui, Hirado, Macau, Goa, Lisboa e algumas localizações no México¹³⁸.

Como Sandra Dudley refere no capítulo “*Museum Materialities: Objects, Sense and Feeling*”¹³⁹, existe uma visão dominante, tanto em estudos de museologia como na prática, em que o objecto é apenas uma parte, nem sempre essencial, de uma cultura de informação. O Museu deixa de ser centrado no objecto para se centrar na experiência. Os objectos, segundo esta visão, têm valor apenas devido aos seus significados culturais e como resultado das histórias, reais ou imaginadas, que podem ser construídas através destes. O bem material integra todo um ‘pacote de informação’, cuja materialidade é apenas um dos elementos. Pacote esse que, só tem valor enquanto instrumento das práticas da instituição, que, por sua vez, procuram criar significados educacionais, sociais ou políticos mais alargados.

A autora continua afirmando que a aura de templo e perpetuidade que os museus possuem, deve-se à ideia geralmente aceite de que estes guardam para sempre e para bem da sociedade, um conjunto de bens materiais e a sua documentação. Tais repositórios estão disponíveis, não só para extensivos estudos científicos e de história da arte em diferentes períodos históricos, mas também para o deleite dos seus visitantes.

Por vezes, o visitante até pode sair do museu informado, provocado, emocionado ou inspirado pelos objectos que viu – mas a questão que tem de ser posta é: graças a quê? Será simplesmente o resultado da (re)contextualização dos objectos ou, pelo menos, pelo ‘pacote de informação’ que os constitui, como refere Dudley, ou pelo design museográfico e trabalho de interpretação da exposição? Ou serão os estímulos sensoriais, também referidos por Cox¹⁴⁰, utilizados em tempo real?

Dudley questiona se, apesar da informação verbal ser vital, poderá, ocasionalmente, a ênfase convencional sobre a mesma, em vez de sobre o objecto, ser de facto restritiva às várias possibilidades de atrair um leque socialmente mais extenso de visitantes, incluindo os que não têm conhecimentos nenhuns, *a priori*, sobre os objectos que estão a observar.

Dudley questiona se a ênfase dada à informação verbal em detrimento do próprio objecto poderá estar a restringir um leque socialmente mais extenso de visitantes, devido a poder não ser tão acessível a todos os níveis de conhecimento.

138 COX (2011), p. 130.

139 DUDLEY (2010), pp. 1-18.

140 COX, *Op. Cit.*, pp. 129-130 – ver página 68 deste texto.

Embora corra o risco de ser acusada de elitista ou essencialista ao colocar estas questões, o objectivo da autora é explorar a natureza dos objectos e a obrigação destes contribuírem para as investigações contemporâneas sobre como os museus conseguem, de uma forma efectiva e inclusiva, permitir às pessoas reflectir de forma criativa sobre si próprias e sobre os outros, bem como experienciar a beleza e o conhecimento como um fim em si.

No seu significado padrão, o objecto propriamente dito, parece perdido: «‘As coisas dissolvem-se em significados’ (Hein, 2006: 2)»¹⁴¹. Mas ao dizê-lo, não significa que se apoie o já referido modelo tradicional ‘essencialista’ do museu, no qual os museus existem apenas para preservar, documentar e expor objectos, em vez de um modelo socialmente inclusivo, adaptável onde os museus existem, em primeiro lugar, para servir a sociedade. Pelo contrário, a autora procura mudar o foco de volta para os objectos físicos, mas com uma ênfase forte no seu impacto, real e potencial, em pessoas reais¹⁴².

Mas os objectos não são todos iguais no seu significado e valor. Ian Hodder descreve os três tipos gerais de significados que os objectos podem representar¹⁴³:

1. O objecto envolvido em trocas de matéria, energia e informação. O significado do objecto é o efeito que o mesmo exerce no mundo. O objecto tem um valor de eficácia.
2. O objecto tem significado porque faz parte de um código, de uma configuração ou de uma estrutura. O seu significado depende da sua posição dentro desse código.
3. O objecto possui um significado de associações e conteúdo histórico de ideias em mudança.

Dudley refere que as imensas possibilidades de entrosamento entre pessoas-objectos, são por vezes severamente comprometidas por muito do que os museus, de facto, proporcionam aos visitantes. Em particular, a preocupação do museu com a informação e a forma como esta se justapõe aos objectos – a biografia de objectos históricos e as pessoas associadas aos mesmos, a classificação e significado científicos de espécies de história natural, a demonstração de certos estilos de vida através de artefactos etnográficos – leva o visitante a afastar-se do objecto, da sua materialidade física, do que está exposto perante os

141 DUDLEY (2010), p. 3.

142 *Idem*, pp. 3-4.

143 HODDER in PEARCE (1994), p. 12.

seus olhos, afastando-se da emoção ou outras possibilidades sensoriais que poderiam ser provocadas pela sua interacção com esse objecto¹⁴⁴.

Mas é necessário questionar quais são as implicações desta abordagem informativa convencional, e como se processam as percepções e interacções nos museus, tanto pela parte dos curadores, como pelos visitantes. Existem oportunidades que podem estar a escapar. Neste sentido, autora questiona como seria a experiência num museu onde, para além de poder ler num painel a informação histórica associada a um objecto, o visitante também pudesse interagir fisicamente com o mesmo, formando as suas próprias ideias e até criar uma ligação sensorial física com as pessoas que criaram e/ou usaram aquele objecto no passado¹⁴⁵.

A interacção é, de resto, um dos quatro pontos que Barry Lord indica como modos de apreensão por parte dos visitantes, sendo os outros a contemplação, a compreensão e a descoberta¹⁴⁶.

Samuel Alberti acrescenta que o(s) próprio(s) público(s) é(são) parte integrante das exposições, pois “o significado e o valor dos objectos varia, não só no tempo, mas também consoante quem o observa. Isto significa que o objecto em exibição tem uma relação não só com os outros objectos da colecção, com o coleccionador e os curadores, mas também com o público”. Mais à frente o autor continua a ideia de Dudley afirmando que “por muito didática e interpretada que seja a legenda de um objecto, a resposta do público é sempre uma combinação do que é provocado pela exposição e o que é sentido pelo visitante – o que este recorda e sente¹⁴⁷”.

Alberti revela ainda que os diversos estudos museológicos têm vindo a substituir a ideia de ‘público passivo’ por ‘participantes activos’ na construção de significados. Assim, os visitantes já não são vistos como recipientes vazios à espera de serem preenchidos quando visitam os museus, mas antes agentes autónomos com um propósito intrínseco. Nesse sentido, hoje os historiadores examinam, não apenas as intenções dos curadores, mas também as razões, experiências e sensações dos visitantes. Sem grandes surpresas, tem-se verificado que muitas vezes a intenção do curador e a resposta do visitante nem sempre correspondem ao esperado¹⁴⁸.

144 DUDLEY, Op. Cit., p. 4.

145 *Idem, Ibidem.*

146 LORD, Op. Cit., p. 19.

147 Tradução livre – ALBERTI (2005), pp. 568-569.

148 ALBERTI (2005), p. 569.

O autor fala de uma luta pelo controlo do significado – o que nos remete para os pontos de vista euro e americano-cêntricos e para a reprodução de posições de poder das culturas dominantes.

J. Morgan e P. Welton acrescentam 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 lembrarmos a nós próprios quem somos e quem queremos ser¹⁴⁹.

*“De há muito que sabemos que o museu é, em si mesmo, capital cultural objectivado e fonte prestigiada e prestigiante de incorporação e acumulação simbólicas. Enquanto instituição legítima e legitimadora dos discursos sobre a construção da memória (e que também eliminam ou rasuram a memória...); enquanto definição de um determinado modo de relação com a cultura erudita; enquanto delimitação mais ou menos incontestada da colecção e do património (ignorando ou dissimulando todo o esforço de selecção, filtragem, classificação e divisão que lhe está subjacente), o museu era (é?) a montra: narrativa que parte de uma sociedade conta de si própria, elevando-se à condição de discurso oficial, universal, absoluto, dogmático.”*¹⁵⁰

Dudley resume o objecto museal sob duas formas: na primeira, o objecto substantivo é simplesmente um elemento inserido numa amálgama informal de dados (alguns materiais e outros ideacionais); na segunda forma, o objecto museal consiste num enredo entre o objecto físico e as percepções sensoriais humanas do mesmo¹⁵¹.

A definição de objecto de John Law, no entanto, é que este, segundo a ANT (Actor-Network Theory), não existe por e em si próprio, é antes a estabilização performativa de redes de relações – o efeito de um conjunto de relações. Este entendimento do que é material tem inevitavelmente uma dimensão espacial. Portanto, os objectos estabelecem simultaneamente condições espaciais para a sua identidade objectual, continuidade e diferenciação. Neste sentido não deve reificar-se o espaço como um contentor natural pré-existente do social e do material, mas sim, ele próprio, como uma coisa que é realizada.

149 MORGAN e WELTON, “The Process of Communication”, pp. 27-36, in HOOPER-GREENHILL (1999), p. 27.

150 TEIXEIRA LOPES (2006), p. 92.

151 DUDLEY (2010), p. 6.

Além disso, existem múltiplas formas de espacialidade para além do espaço Euclidiano, e os objectos podem existir e alcançar o homeomorfismo¹⁵² em diversos sistemas espaciais¹⁵³ – o que é extremamente relevante para a presente análise, pois estamos a falar de objectos que não só não são oriundos (física e, por vezes, também formalmente) do território onde se encontram, como são ‘filhos’ de várias nacionalidades, espaços realizados e assumem esse “*homeomorfismo dos diversos sistemas espaciais*”. Isto acontece porque, segundo o autor, os objectos mudam consoante o espaço em que se inserem – apesar do objecto se manter inalterado, a forma como é percebido, e até a forma como é utilizado, pode mudar consoante a cultura do observador/utilizador.

Certas tecnologias apresentam objectos fluídos que são possíveis de existir sem a presença de fronteiras fixas ou a permanência de uma determinada definição de funcionalidade. No entanto, a lógica de redes de interligação, que gravitam em direcção à estabilidade e funcionalidade, tende a excluir e silenciar este *Outro* espacial¹⁵⁴.

Segundo o argumento ANT, um objecto é-o desde que tudo em seu redor se mantenha intacto, inalterado. Aqui entra o contributo de Bruno Latour que se refere aos objectos (bens palpáveis ou não, desde que móveis através do espaço – onde se inclui a informação) como *immutable mobiles*, em português, móveis imutáveis: móveis porque se movem para todo o lado, são transportáveis por todo o globo; imutáveis porque se mantêm inalterados na sua forma e estrutura. Estes *immutable mobiles*, são em si uma rede, uma matriz. Eles são os objectos, mas, por sua vez, também se movimentam numa matriz através do seu significado quando se deslocam. Se houver alguma interferência no circuito, a cadeia quebra-se e o sinal que emite o objecto (ou o navio que transporta o objecto, o pacote, a carta, a moeda, etc.), desintegra-se e o objecto perde a sua forma (significado), transformando-se numa outra coisa.

John Law afirma que a criação de objectos em termos de rede não é espacialmente neutra, mas também implica a produção de um tipo de espaço em particular, e aqui o autor entra na área da topologia. Os topólogos pensam sobre a espacialidade questionando acerca

152 Quando uma figura pode ser transformada topologicamente noutra, dizem-se duas figuras homeomorfas ou topologicamente equivalentes. Homeomorfismos são funções que se empregam para obtermos superfícies homeomorfas. Figuras que têm um vector comum. (FRANKE, LEIVAS, 2015), p. 3; Homeomorfo: que tem forma semelhante (Dicionário Priberam, in <https://dicionario.priberam.org/homeomorfo>).

153 LAW (2000), pp. 1-13.

154 *Idem*.

da continuidade das formas, bem como aspectos relacionados com a sua proximidade ou localização relativa.

Neste sentido, e como demonstra João Maria André¹⁵⁵, o mundo tem sido experimentado de diversos modos: “A escala é uma escala global, em que as fronteiras se diluem e as referências identitárias se perdem ou se multiplicam ao infinito (...)”¹⁵⁶. Se por um lado antes se experimentava o mundo como morada, como um lugar, agora vive-se o mundo como um não-lugar.

*“Hoje o não-lugar por excelência é a web (...). Hoje não se mora, viaja-se e viaja-se num tempo e num espaço globais. (...) A experiência de mundo que alimenta as interpretações do mundo não é nunca a experiência de um mundo objectivo e exterior aos sujeitos que o experimentam: é sempre uma experiência mediada pela cultura em que se sedimenta e constitui a nossa identidade histórica e em que durante séculos se sedimentaram e constituíram as nossas identidades grupais e colectivas.”*¹⁵⁷

Ainda sobre a continuidade questionada pelos topógrafos, num mundo cujas fronteiras e as referências identitárias de diluem, a questão é saber como é que um objecto (ou uma forma, ou informação) pode ser movido através do espaço enquanto mantém as suas relações essenciais que asseguram a sua continuidade com aquela forma ou características específicas – o que permite que se mova sem sofrer distorção? E o que conta como essencial? É precisamente a isto que a topologia pretende responder, sem elaboração de pré-conceitos, utilizando apenas o jogo matemático.

O que Law pretende demonstrar é que existem inúmeras maneiras de descrever o movimento de objectos enquanto se assegura a sua continuidade essencial – inúmeras maneiras de medir proximidade ou distância. Mais adiante, o autor sugere que os objectos podem ser definidos como intersecções entre performances de formas invariáveis com sistemas topológicos diferentes – tendo em conta que os espaços são feitos juntamente com os objectos e que os objectos só podem ser detectados em interferências intertopológicas.

Este tópico relaciona-se com uma das preocupações do presente texto, que é questionar como é que um objecto produzido num local e levado para outro mantém as suas características de significado intactas.

155 ANDRÉ (2009), pp. 7-42.

156 *Idem*, p. 7.

157 ANDRÉ, Op. Cit., p. 8.

Vejamos: como é que um modelo levado da Europa, reproduzido na China, com a adição à forma original dos modos de fazer e decorar deste local, e levado para o Japão é caracterizado e percepcionado por quem o utiliza ou o observa hoje em dia? – só nesta frase, demos a volta ao mundo em quinhentos anos, partindo de Portugal no século XVI com paragem na China, seguimento para o Japão e voltando novamente para Portugal no século XXI. O objecto, continua o mesmo? Será percepcionado da mesma forma que um objecto com a mesma função que seja produzido do início ao fim na Europa?

Estamos, portanto, a referir-mo-nos a objectos ‘híbridos’ em termos de local de produção, objectos que não são facilmente relacionados com o seu local de origem, porque na verdade têm vários locais de origem, bem como outros tantos possíveis locais de destino.

No senso comum Euro-Americano o espaço vem antes de nós, é um contentor neutro onde os nossos corpos, ou outros objectos, simplesmente existem. Law defende que esta noção não é completamente errada; no entanto, podemos acrescentar que a realização de um objecto-forma, por mais estável e contínuo que seja em termos cartesianos, também ajuda, ao mesmo tempo, à realização do espaço, um mundo cartesiano na sua forma. Ou seja, quando um objecto (rede) é criado/realizado (*performed*) também o mundo (rede) é posto em prática.

O autor resume esta ideia afirmando que os objectos são sempre criados de um modo multi-topológico, são dependentes pela sua estabilidade nas intersecções entre os diferentes lugares topográficos (τόποι).

O autor dá exemplos de objectos que se podem considerar pelo todo, ou por cada uma das partes (em termos de nomenclaturas do objecto, e nas funções em si), o que nos leva a perceber que um só objecto pode ter várias descrições, é composto por várias partes dependentes entre si, incluindo a comunidade alvo (no caso de ser um bem comunitário), ou mesmo o país, que se incluem nessas partes que compõem o objecto. Mas essas partes só fazem aquele objecto se estiverem todas reunidas, numa certa ordem, com uma certa forma. O objecto só é um barco, ou uma bomba de água se todos os seus elementos, que existem por si (pregos, tábuas, válvulas, borrachas, etc.), quando juntos, executarem a função do barco, ou de bomba de água, ou de um fogão, ou de um automóvel, etc.

Quando falamos em museus, quase sempre falamos de objectos, e já vimos com John Law, que os objectos são eles próprios elementos subjectivos no dia-a-dia, e ainda mais num contexto de uma exposição.

Rupert Cox, no artigo *Objects That Move*, analisa três exposições diferentes que visam objectos muito idênticos, neste caso, biombos *Namban*. Os locais são Nagasáqui, Lisboa e Portland. No museu de Portland, podemos encontrar a exposição de um par de biombos numa sala à parte das outras, destacando-se o nome do doador (os doadores e os coleccionadores muitas vezes dão o nome à própria sala). “Estas organizações constituem uma rede de conexões e significações adicionais aos biombos (...) e a narrativa surge do prestígio da filantropia”¹⁵⁸.

*“To compare geographically distant, discursively distinct but in terms of exhibition design, visually similar examples such as these in Lisbon and Portland is to reveal the ways in which a particular art form from Japan may be used to tell different stories internationally (...).”*¹⁵⁹

No fundo, cada país conta a sua versão: no caso português os biombos estão expostos segundo a ligação que Portugal tem com o Japão, no caso de Portland, segundo a história do doador, da aquisição da peça e de como aquela doação enriqueceu espólio do museu, por exemplo. E mesmo no Japão, apesar de os biombos retratarem/narrarem o encontro de Portugal e do Japão (ou seja, um tema comum aos dois países), a exposição destes irá ter um cariz diferente do que os que estão expostos em Lisboa.

*“There is a link between the modes of seeing which are intrinsic to these paintings when approached as pictorial representations of a national history of cultural contact and the different forms of contemporary spectatorship which become evident when we consider their local utility in performances of historical identity.”*¹⁶⁰

Sobre a questão das exposições, Kathleen McLean afirma:

*“Museums are not museums without exhibitions. The most prominent and public of all museum offerings, exhibitions are the soul of a museum experience for the millions of people who visit them, as well as for many of the people who create them.”*¹⁶¹

Mas as exposições não são apenas a função central dos museus, nas palavras de Barry Lord, são também um meio poderoso de comunicação destes com os seus públicos¹⁶².

158 COX (2011), p. 133.

159 *Idem, ibidem.*

160 COX, Op. Cit., p. 133.

161 McLEAN, “Museum Exhibitions and the Dynamics of Dialogue” (1999), in ANDERSON (2004), p. 193.

162 LORD (2001), p. 15.

É o próprio acto de mostrar o objecto, segundo McLean, que abre o diálogo entre as intenções do apresentador e as experiências que o espectador traz consigo. Mason também se refere às exposições como “arenas em que se confrontam diferentes interpretações e afirmações e onde diferentes narrativas se esforçam para ser ouvidas”¹⁶³. Os objectos, seja de que tipo forem, têm sempre, na sua apresentação, a intenção e os valores de quem os expõe. A crença numa verdade universal tornada visível através das pesquisas e dos estudos dos curadores deu lugar, em alguns círculos, à noção de que a exposição não é mais do que a promoção de algumas verdades à custa de terceiros¹⁶⁴ – como veremos mais à frente, Cox, também partilha esta visão¹⁶⁵.

Mediação

“O museu é, antes de mais, uma instância de mediação: entre objectos e pessoas; entre profissionais e públicos; entre criadores e modos de circulação e apropriação das suas obras; entre os poderes oficiais e as visões contra-hegemónicas, entre modelos organizacionais e lógicas vivenciais e mundanas.”
(TEIXEIRA LOPES, 2006: 93)

Neste capítulo a proposta é realizar uma breve análise da mediação que o museu faz entre os objectos e os seus visitantes. Aqui os profissionais dos museus, nomeadamente os investigadores e mediadores culturais têm um papel de destaque. Susan Pearce enumera as principais incumbências destes profissionais:

1. Desvendar o significado social de objectos individuais;
2. Arranjar meios de disponibilizar o significado do museu como uma instituição cultural;

163 MASON, *Op. Cit.*, p. 138.

164 McLEAN (1999), in ANDERSON (2004), pp. 193-211.

165 COX, *Op. Cit.*, p. 193.

3. Encontrar formas de os processos pelos quais os objectos integram as colecções, e o processo em que as próprias colecções ganham significado colectivo, possam ser apreciados¹⁶⁶.

Este trabalho de mediação resulta no encontro do trabalho educativo do museu que tem por base a interpretação. Mas esta realidade tem várias faces.

Primeiro há que ter em conta que o museu necessita, pois essa é uma das suas funções, de um departamento de serviço educativo¹⁶⁷.

O segundo ponto a considerar é o facto de a interpretação ser um trabalho subjectivo, por mais que se tente que não haja interferências, internas ou externas. A interpretação está, portanto, inserida numa cultura e é produto da mesma.

A terceira consideração é que sendo a interpretação dependente de quem a faz, também depende de para quem é feita. E sendo a primeira condição da interpretação a sua falta de objectividade, a segunda é o facto de ser uma necessidade. Ou seja, é imperativo conhecer os públicos alvo de cada museu para melhor os servir, para melhor ir ao encontro das suas necessidades.

Em relação ao primeiro ponto, Carla Paulino refere que há muito que em Portugal o Serviço Educativo é considerado o principal instrumento no desenvolvimento das funções de educação e interpretação. Para além disso, os museus têm vindo a adaptar-se às constantes evoluções tecnológicas, adoptando diferentes medidas de desenvolvimento das suas funções museológicas no departamento da educação, tais como a incrementação de novas formas de comunicação¹⁶⁸.

Mas a realidade, segundo o que Teixeira Lopes descreve, é que, em 2006, “mais de metade dos museus portugueses não tem um departamento educativo”¹⁶⁹.

Sendo uma das principais funções dos museus a educação, Eilean Hooper-Greenhill lembra que no passado o serviço educativo nestas instituições era entendido como uma acção orientada para crianças em idade escolar, como complemento à educação formal (escolar). Apesar desse historial, hoje em dia a educação nos museus inclui um serviço

166 PEARCE (1994), p. 1.

167 Ver na definição de Museu do ICOM, disponível em: <http://icom-portugal.org/recursos/definicoes/> : “O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite”.

168 PAULINO (2009), p. 3.

169 TEIXEIRA LOPES, Op. Cit., p. 89.

mais abrangente, para vários tipos de público tanto no museu como na comunidade em que se insere¹⁷⁰.

Teixeira Lopes refere, relativamente ao terceiro ponto, que “cada vez mais os intermediários culturais constroem (...) uma *identidade social virtual* dos seus públicos, em detrimento de uma *identidade social real*”¹⁷¹. O autor sublinha, portanto, a necessidade destes intermediários culturais, conhecerem os seus visitantes, ou os seus públicos-alvo. Nesse sentido, o autor continua, a qualidade, continuidade, organização e sistematicidade do contacto diário que estes intermediários estabelecem com os diferentes tipos de pessoas que passam nos seus museus, é de extrema importância, pois é aí que reside a centralidade do conhecimento, da formação e alargamento dos públicos¹⁷². Reunir informação básica sobre os visitantes tornou-se, portanto, uma ferramenta de gestão necessária¹⁷³.

É, pois, com o conhecimento da identidade social real, ou seja, da cultura, que se percebe as necessidades dessa realidade e quais as formas mais eficazes, relevantes e apropriadas de se fazer a comunicação – a mediação entre o objecto e o observador.

Segundo Claudine K. Brown¹⁷⁴, a cultura, num contexto social, é o modelo integrado do conhecimento, das crenças, e dos comportamentos humanos, que depende da capacidade de cada pessoa de aprender e transmitir conhecimento às gerações seguintes.

Aqui, João Maria André chama a atenção para a peculiaridade da situação actual, onde esta cultura “já não é a cultura relativamente homogénea do berço em que nascemos, mas é uma cultura num mosaico de outras culturas e é uma cultura em permanente transformação”¹⁷⁵.

Nas palavras de Brown, conforme nos fomos aproximando do século XXI¹⁷⁶, os museus começaram, a nível global, a interrogar a quem pertence a cultura que está a ser preservada e a quem pertence a cultura que se está a deixar ser esquecida; qual o ponto de vista que está a ser contado e quais os pontos de vista que estão a ser omitidos ou

170 HOOPER-GREENHILL (1999), p. 1.

171 *Idem*, pp. 90-91.

172 TEIXEIRA LOPES, Op. Cit., p. 91.

173 HOOPER-GREENHILL, Op. Cit., p. 10.

174 BROWN, “The Museum’s Role in a Multicultural Society” (1992) pp. 143-149, in ANDERSON (2004).

175 ANDRÉ (2009), p. 8.

176 BROWN, Op. Cit. – publicado pela primeira vez em 1992, in *Patterns in Practice: Selections from the Journal Museum Education*.

distorcidos; a quem pertence a cultura que está a ser respeitada e a quem pertence a cultura que está a ser depreciada¹⁷⁷.

Cox e outros autores, referem que nas exposições tradicionais, os objectos estão expostos segundo o ponto de vista de quem os expõe, e, nesse sentido, torna-se importante perceber se as formas de expor certos objectos em certos museus estarão a contribuir para reforçar formas de poder/autoridade¹⁷⁸.

As exposições contemporâneas tendem a ser mais inclusivas, servindo-se da cultura material – dos próprios materiais de que as peças são feitas, de acordo com a lógica da ANT (*Actor-Network Theory*), que integra não só os elementos pictóricos do objecto, mas também os seus componentes materiais (o seu ‘corpo’ físico), que, juntos numa determinada ordem compõem aquele objecto e não outro¹⁷⁹.

Eilean Hopper-Greenhill acrescenta a esta ideia o facto de o conhecimento ser relativo e moldado pela cultura, mas também pelos tempos e pelo estágio social em que certa comunidade se encontra. Citando Foucault (1974), a autora conclui que o conhecimento depende de elementos específicos (incluindo o cultural, social, político, científico entre outros) que, umas vezes trabalhando em conjunto, outras vezes trabalhando uns contra os outros, se vão alterando e redefinindo ao longo do tempo¹⁸⁰.

Os museus têm, então, em mãos, a tarefa de mediar o diálogo entre as culturas: a cultura do passado e a cultura actual, entre a arte e os públicos ‘não-artísticos’, entre a natureza e a sociedade, etc. Ou seja, têm de criar pontes entre a interpretação dos profissionais dos museus e o departamento educativo, para chegar até às comunidades.

Mas neste ponto é necessário perceber como é que os museólogos entendem a ‘educação’. Esta é uma questão levantada por Alma Wittlin¹⁸¹: queremos apenas alimentar as pessoas com as informações, ou entendemos que a educação é um processo de acção mais amplo: um ajuste das pessoas à sua melhor capacidade de pensar ponderadamente e sentir-se humano?

¹⁷⁷ *Idem*, p. 143.

¹⁷⁸ COX (2011), p. 129.

¹⁷⁹ *Idem*, sobre os biombos *Namban*, p. 130.

¹⁸⁰ HOOPER-GREENHILL (2003) p. 12.

¹⁸¹ WITTLIN, “A Twelve Point Program for Museum Renewal” (1970) pp. 44-60, in ANDERSON (2004), p. 47.

Mas ainda podemos ir mais além nesta questão colocada por Wittlin e colocar também a seguinte pergunta: E as pessoas? O que é que as pessoas que visitam os museus esperam/procuram na comunicação que estes fazem?

Lucy Trech, no seu texto “A Ten Point Guide”, refere um estudo realizado no *Getty Museum* nos anos 1990, que pretendeu caracterizar os hipotéticos visitantes como: curiosos e motivados para a leitura, não ficando mais de 30 segundos a olhar para os objectos, com a ideia de terem capacidades de percepção subdesenvolvidas, que não estão familiarizados com a terminologia artística, e com pouca confiança em perceber o que vêem. Com este ‘modelo’ de visitante em mente, puseram à prova as legendas de algumas das suas peças. A conclusão foi que muitas vezes as legendas se referem a lugares, pessoas e objectos cuja maioria dos visitantes já não consegue reconhecer. Tais legendas não enquadram minimamente o visitante na exposição, não explicam do que esta trata ou porque está feita dessa forma, porque quem as fez assume que os visitantes já o sabem.

*“And they often follow the academic convention of analysing a situation and then offering a conclusion. But with less than 30 seconds to look at an object, visitors need the conclusion immediately. Instead, we should be looking at the approach used in journalism, in which the ‘hook’ or the most important point comes first (...).”*¹⁸²

Carla Paulino remete-nos para Paulette M. Mcmanus que tenta responder a estas questões ao analisar um estudo elaborado no *Science Museum* de Londres onde conclui que os visitantes de facto leem e usam os textos expositivos. O que significa, desde logo, que existe interesse, por parte dos visitantes em procurar informações nos textos disponíveis e que sentem a necessidade de recorrer aos mesmos para interpretar aquilo que vêem¹⁸³.

*“In all, around 65 per cent of the sample reported that the main hopes for their visit were related to satisfactory communication from the displays presented in the museum. A further 22 per cent of visitors hoped to get fun and enjoyment from their visit – an aspiration not incompatible with good museum communications.”*¹⁸⁴

Paulette M. McManus conclui, a partir deste e de outros estudos semelhantes noutros museus, que a motivação dos visitantes perante a comunicação museal é, de um modo geral, social e recreativa. O seu interesse é genérico, não é focado num conhecimento especializado e/ou académico.

182 TRENCH, *Galery Text at the V&A, A Ten Point Guide*, (2009), pp 4 e 6.

183 PAULINO, Op. Cit., p. 35.

184 McMANUS, “Making Sense of Exhibitions”, in KAVANAGH (1992), p. 37.

Mas Morgan e Welton advertem para o facto de poder haver falhas na comunicação devidas a factores como: ruído (qualquer elemento ou evento que partilhe o mesmo canal que a mensagem a ser transmitida); a fonte da informação (a própria mensagem pode ser confusa na origem); o emissor (a mensagem pode estar codificada); o canal (o meio físico através do qual a mensagem é transmitida pode não ser adequado); o receptor (falamos de comunicação quando os sinais recebidos são transformados em significados, mas nem sempre o significado produzido é o mesmo que foi enviado pelo emissor); o destinatário (aqueles a quem a mensagem é dirigida, podem não possuir conceitos equivalentes aos da mensagem do emissor)¹⁸⁵.

Carla Paulino explica que maior parte dos visitantes de museus sentem necessidade que lhes seja explicado o que estão a ver, por não estarem familiarizados com certos termos de arte, história ou ciência que são utilizados na comunicação. Então, o visitante deve ser encorajado, pelo próprio texto, a olhar com maior atenção para o objecto, permitindo-lhe uma melhor compreensão do que está a observar. “Cabe aos profissionais dos museus”, segundo as palavras de Paulino, “criar textos de exposição que dêem resposta à necessidade de informação directa e precisa que o visitante sente no momento da visita”¹⁸⁶. E o que o visitante mais gosta de sentir, explica a autora, é a sensação de inclusão, que se prende com a compreensão do que está a ser mostrado como se estivesse a participar de uma visita guiada, com diálogo em tempo real.

A comunicação nos museus é, então, um meio que o departamento educativo utiliza para chegar até aos públicos, utilizando a interpretação, que por sua vez se baseou na investigação.

*“A educação e a interpretação são tidas como duas das principais funções de um Museu. Em Portugal esta ideia tem enquadramento jurídico ao surgir no artigo 7º da actual Lei-Quadro dos Museus Portugueses.”*¹⁸⁷

Mais uma vez, recorremos às palavras de Carla Paulino que resumem que a comunicação escrita que o museu disponibiliza deve ser directa e simples, no sentido de estimular o visitante, e ser de assimilação rápida e confortável. Os profissionais dos museus responsáveis por esta tarefa não podem esquecer que esse produto tem como principal destinatário uma audiência com tempo e capacidade de concentração limitados.

185 MORGAN e WELTON, Op. Cit. p. 31.

186 PAULINO, Op. Cit., pp. 35-36.

187 Lei-Quadro dos Museus Portugueses, lei n.º47/2004, 19 Agosto, in PAULINO, Op. Cit., p. 2.

Os textos não devem exigir esforço ao visitante, devem ser de leitura fácil e agradável, encorajando o leitor, não só a continuar a ler como também perceber o que está a ler e tirar as suas próprias conclusões¹⁸⁸.

À semelhança do que acontece com todas as outras dimensões sociais, esta é a evolução da Educação – que deixou de ser passiva, passando a ser activa. O que nos leva de volta à questão colocada por Wittlin: hoje percebemos que não faz sentido ‘alimentar’ (usando o termo da autora) as pessoas com as informações mais completas e academicamente vigentes, pois compreendemos que as pessoas têm escolhas. E se o seu objectivo, ao frequentar um museu, é, como vimos atrás, divertir-se e entreter-se ao mesmo tempo que ganha um pouco mais de conhecimento, ou cultura geral, tudo o que não quer, é gastar esse tempo lúdico a ler textos que estão para lá da sua compreensão, da mera curiosidade e que, pela sua extensão, dificultam, em termos de tempo, conhecer o resto da colecção – a sua escolha, portanto, vai ser não ler, e ao não ler, a comunicação não se faz e o objectivo do museu com aquela exposição não se cumpre, bem como todo o trabalho e energia despendidos pelos profissionais daquela instituição serão em vão.

No fundo, como referem Morgan e Welton, citando Lasswell (1948), pode afirmar-se que a comunicação foi utilizada adequadamente quando todos os aspectos desta questão forem respondidos: Quem diz o quê, através de que meio, a quem, com que resultado?¹⁸⁹

Susan Pearce relembra que os museus são instituições consolidadas, mas existem num mundo em constante mudança, mudança essa que atinge as necessidades e preocupações das sociedades contemporâneas. O próprio trabalho dos museus tem de ser reavaliado: tanto a gestão das profissões ligadas ao museu, como até a gestão das suas colecções e incorporações¹⁹⁰.

Freeman Tilden, no seu livro *Interpreting Our Heritage*, descreve a maior parte dos locais culturais que podem ser visitados como locais onde os visitantes estão, se quiserem, a ser expostos a uma educação electiva que é superior em muitos aspectos à educação formal da sala de aula, pois aqui podem conhecer a ‘coisa’ em si mesma, em vez de verem imagens num livro ou numa projecção em tela – seja ela um fenómeno da natureza ou um artefacto feito pelo Homem. E relembra que os vários profissionais destes locais visitáveis pelo público (e não só), como os naturalistas, historiadores, arqueólogos, entre outros,

188 PAULINO, Op. Cit., pp. 35-36.

189 MORGAN e WELTON, Op. Cit. p. 28.

190 PEARCE (1994), p. X.

empenham-se para conseguir fazer chegar ao visitante toda a beleza e encantamento, a inspiração e o significado por de trás do que este já consegue apreciar com os seus sentidos. Esta função dos ‘Guardiões dos Tesouros’ chama-se interpretação¹⁹¹.

*“Some years ago, in scrambling up a steep hillside of the Jemez Mountains of New Mexico, I found the ground well strewn with petrified marine shells of several species. I was at an elevation of not less than seven thousand feet. The discovery did not surprise me in the least; but it did make me wonder what the prehistoric Americans who must have seen such shells had thought about them. I knew that I was standing somewhere near the shoreline of a shallow sea that occupied this spot at a time before the land had been slowly upraised. How did I know this? The story had been interpreted for me; seemingly unrelated facts had been reasoned into a whole picture that solved all difficulties.”*¹⁹²

Beck e Cable, muito baseados no trabalho de Tilden, defendem que “a interpretação confere significado a uma paisagem desconhecida ou a um evento do passado. O que está a ser ‘traduzido’ pode ser desconhecido para um grande número de visitantes”¹⁹³.

Na definição de Beck e Cable, a interpretação é uma actividade educativa que tem como objectivo revelar significados sobre o nosso património natural e cultural. Apesar de certos lugares e/ou objectos serem inspiradores só por si, a interpretação ajuda o visitante a apreender melhor todo o seu significado e esplendor, bem como a inspirar a sua protecção, através da utilização de vários meios, incluindo palestras, visitas guiadas e exposições¹⁹⁴.

Esta definição de interpretação é claramente inspirada na definição de Tilden¹⁹⁵ que também refere a atividade educativa como um meio revelador de significados e relacionamentos através do uso de objetos originais, pela experiência em primeira mão e através de meios tecnológicos ilustrativos, em vez de simplesmente transmitir (entenda-se, verbalmente) informações factuais¹⁹⁶. Este autor faz ainda a distinção entre duas concepções de interpretação:

“(...) Uma é para usufruto próprio e a outra é para comunicar com o público. A primeira é uma revelação do que realmente está por trás de qualquer facto. A segunda

191 TILDEN (1975), p. 3.

192 TILDEN (1975), p. 7.

193 BECK, CABLE (2011), p. xxi.

194 *Idem*, p. xvii.

195 Ver os Seis Princípios de Interpretação, em TILDEN (1975), p. 9; Ver os Quinze Princípios de Interpretação de BECK e CABLE (2011), pp. xxiv-xxv.

196 TILDEN (1975), p. 8.

*deve capitalizar a mera curiosidade para enriquecimento da mente e do espírito humanos.”*¹⁹⁷

Metodologia: Informação e acessibilidade

“People choose to visit museums out of interest, for pleasure and because museums are places that can be visited with family and friends (Hood 1983). Consequently, the social aspect of visiting is very influential on the communication situation in museums.” (McMANUS, 1992: 35) ¹⁹⁸

Freeman Tilden admite que todos os intérpretes sabem que as razões pelas quais os visitantes vão a locais como parques, museus, casas-museu, etc. são muito variadas.

O que o autor considera importante determinar é, uma vez no local, qual vai ser o principal interesse deste visitante: o que o vai chamar mais a sua atenção ou marcá-lo mais enquanto ali estiver? “A resposta é: o principal interesse é o que quer que toque a sua personalidade, a sua experiência e os seus ideais”¹⁹⁹.

O que se pode retirar desta afirmação de Tilden é que podemos ter, num determinado museu, uma ou várias peças em destaque, para as quais criamos um discurso específico, no sentido de orientar os visitantes para esses mesmos núcleos, acabando por condicionar um pouco a sua atenção, mas não é garantido que vão ser esses destaques que mais vão tocar certos visitantes. Logo, é conveniente que outros grupos ou núcleos de peças, para além das que estão destacadas, possam criar esse elo de ligação com o observador. Isto só é possível tornando as peças mais acessíveis aos visitantes, disponibilizando mais informação sobre as mesmas ou, mesmo não havendo comunicação verbal, criando uma leitura diferente e mais interessante da peça, tendo em conta o lugar

197 TILDEN (1975), p. 8.

198 McMANUS, *Making Sense of Exhibits* pp. 33-46, in KAVANAGH (1992), p. 35.

199 TILDEN (1975), p. 11.

onde está exposta, por exemplo, a sua envolvente, outros estímulos sensoriais, entre outros meios.

Clara Mineiro considera que é consensual o objectivo de tornar os museus e as suas colecções acessíveis a todos. Não obstante, a questão da acessibilidade não está a ter a atenção que devia no panorama dos museus portugueses. A autora afirma que “o conceito é muitas vezes menosprezado por ser confundido com paternalismo ou infantilização”²⁰⁰.

Carla Paulino adverte para o facto de este não ser um tema de discussão recente, mas ainda assim, até há pouco tempo quando se falava de acessibilidade falava-se de acessos físicos “abordando temas como a entrada gratuita, o alargamento de horários, a adaptação dos edifícios a pessoas com dificuldades motoras, entre outros”. Hoje quando se fala em acessibilidade está implícita dimensão intelectual, a compreensão e o conhecimento, muito graças ao desenvolvimento do próprio conceito de interpretação como função museológica. A comunicação verbal escrita é agora “considerada a principal forma de garantir a acessibilidade intelectual do público às colecções dos museus”²⁰¹.

Lucy Trench, conservadora do *Victoria and Albert Museum*, questiona como podemos comunicar, neste caso, de forma verbal, com um público tão diversificado de forma eficaz sem cair na armadilha de infantilizar o texto. A autora responde a esta questão afirmando que tudo depende de um certo bom senso e equilíbrio, e elabora uma lista de dez pontos-guia com o objectivo de servir como manual para os profissionais dos museus para a criação de textos no contexto museal²⁰².

Não é relevante para este estudo discorrer aqui sobre os dez pontos. Importa sim referir que para elaborar esta lista foi necessário perceber o que estava mal, e um dos principais problemas que surge é o facto de os textos serem escritos para especialistas e, apesar de muitos progressos terem sido feitos e muitas melhorias alcançadas, esta foi a mudança de maior peso:

“(...) Em vez de encarar os textos nas exposições como uma conversa entre peritos (...), vemo-los antes como uma comunicação com o público, em que as necessidades dos visitantes prevalecem sobre os interesses dos conservadores. (...) Ao mesmo tempo, a preocupação com o financiamento tornou prioritária a criação de receitas por parte dos

200 MINEIRO (2007), p. 69.

201 PAULINO, *Op. Cit.*, p. 4.

202 Ver TRENCH, in *GALLERY TEXT AT THE V&A, A TEN POINT GUIDE*, (2009)

*próprios museus. No V&A as grandes exposições temporárias representam uma fonte de rendimento significativa para o nosso orçamento. (...) Não nos podemos dar ao luxo de apresentar exposições que só interessem a uma mão cheia de especialistas”*²⁰³.

Podendo ser categorizado como um comunicador para massas, pois dirige-se de uma forma universal a todos devido aos meios de divulgação que chegam efectivamente a todos (publicidade, publicações, vídeos e outros meios de comunicação em massa), Hooper-Greenhill destaca o papel de comunicador interpessoal, ou cara-a-cara, que o museu pode assumir, com exposições que utilizam uma linguagem ou transmitem um tipo de informação mais dirigida a grupos específicos. A introdução do *marketing* nos museus também fez com que se deixasse de fazer exposições para o ilusório “público em geral”, mas antes a pensar em vários públicos-alvo²⁰⁴.

É, então, necessário ter em atenção os públicos na elaboração destes textos: segundo Carla Paulino, a sua diversidade e as condições do momento da visita são os dois factores que mais vão influenciar a sua leitura.

O primeiro factor, a diversidade dos públicos, vai influenciar a compreensão da comunicação, devido aos diferentes níveis de instrução, conhecimentos ou maturidade dos visitantes, etc. O segundo factor tem a ver com as condições físicas de acesso à exposição que por vezes podem apresentar dificuldades ou pouco conforto, “criando obstáculos físicos e mentais na leitura dos textos”²⁰⁵. Paulino refere esses obstáculos como limitações de tempo, conforto e atenção e dá alguns exemplos, como o facto de os visitantes terem de ver/apreciar/entender em andamento, estarem de pé, cansados, por vezes com luz insuficiente para ler os textos, as pessoas que visitam pela primeira vez estão perante um espaço novo e, não poucas vezes, extenso e frequentemente têm pouco tempo para a visita. Todos estes factores conjugados dificultam a experiência museal dos visitantes.

Tornar uma colecção acessível implica, portanto, criar condições, físicas e intelectuais, em que seja fácil a compreensão da colecção o que torna a experiência do visitante mais agradável, educativa e lúdica. Criar leituras inclusivas (de objectos e textos), tanto em forma como em conteúdo torna-se imperativo. Leituras essas que se querem rápidas e simples, de modo a não vencer pelo cansaço.

203 TRENCH (2007), p. 10.

204 HOOPER-GREENHILL (1999) p. 11.

205 PAULINO, Op. Cit., p. 34.

Mineiro defende, à semelhança de Tilden, que estes devem ter uma dimensão humana, com que as pessoas se possam relacionar, ou rever, mediante as suas experiências pessoais anteriores: nomeadamente as histórias sobre as pessoas que estão de alguma maneira ligadas aos objectos, “quem os fez, quem os usou, quem os coleccionou. Essas histórias darão vida aos objectos e aproximá-los-ão do visitante, fazendo com que perdurem na sua memória”²⁰⁶.

É também essencial perceber qual a quantidade (e a qualidade) de informação que cada tipo de pessoa que visita um museu sozinho, sem guia, vai ter acesso. Nesse sentido, para saber que tipo e quantidade de informação é possível e conveniente transmitir, é importante, antes disso, perceber que tipo e quantidade de informação é possível e conveniente receber.

Sobre este ponto, vários autores citam a escritora sueca Margareta Ekary, que escreve textos simples para adultos com pouca literacia e cuja técnica a tornou pioneira na forma de escrever textos para museus. Esta técnica inclui usar frases curtas, com linhas com o máximo de 45 caracteres, coincidir o fim da linha de texto com o fim da frase, usar palavras de uso corrente e uma estrutura simples da linguagem falada, evitar subordinações desnecessárias ou uma carga excessiva de adjectivos e advérbios e dividir o texto em parágrafos curtos. A autora refere ainda que ler os textos em voz alta é uma boa ajuda pois leva a encontrar as pausas naturais do discurso, e portanto a pontuação mais adequada²⁰⁷.

O intérprete deve ter o cuidado de verificar o seu trabalho do ponto de vista do visitante, e levar em consideração todos os factores que podem facilmente inquietar, distrair, e muito rapidamente ‘engolir’ os visitantes, especialmente quando têm pouca familiaridade com o assunto²⁰⁸.

Tilden adverte para a questão da simplificação do discurso expositivo visual e verbal, e dá exemplos: os intérpretes devem ser cautelosos ao usar palavras como "Heróis". É sempre preferível dizer o que certas pessoas fizeram do que atribuir-lhes “títulos”, dessa forma, o visitante não vai esquecer e vai perceber que os actos eram heróicos, ou corajosos. Pelo contrário, até se vai recordar melhor do que se lhe for dito directamente. "Eles

206 MINEIRO, p. 70.

207 *Idem*, pp. 69-70.

208 Tradução livre, in TILDEN (1975), p. 79

lutaram contra grandes dificuldades, mas mantiveram a sua posição’. Esta frase mostra que eles foram corajosos, sem usar a palavra directamente”²⁰⁹.

O autor refere que o intérprete não faz um cenário mais bonito dizendo que ele é bonito, pelo contrário, até pode retirar-lhe alguma da beleza, criando expectativas que não correspondem ao gosto de todos. Ao não atribuir juízos de valor em excesso, deixa espaço para a apreciação pessoal do visitante. O excesso também leva à dispersão da atenção e à perda de interesse.

Relativamente ao interesse, Tilden refere que existe um ‘ingrediente especial’ num capítulo com o mesmo nome, e esse ingrediente é o ‘amor’.

O desafio reside em colocar o visitante na posse de, pelo menos, uma ideia que o perturbe ao ponto de poder gerar um interesse prolífico. Para poder saber sobre um assunto é preciso amar esse assunto, pois só aí temos o interesse de aprofundar e saber o suficiente sobre ele para o poder explicar. E isto funciona tanto para o lado de quem investiga, interpreta e transmite, como para o lado de quem observa, ouve e absorve.

O intérprete tem de gostar do assunto que interpreta, para o poder conhecer no seu íntimo, sem guiões, mas também tem de tocar nos assuntos que os seus públicos amam, de modo a despertar o seu interesse e atenção.

Na maior parte dos casos a informação transmitida é escassa, e a informação obtida é ainda menor sobre a maior parte dos objectos expostos. Isto porque há sempre informação que se perde ou porque o visitante não compreende na totalidade o tipo de linguagem utilizada, ou não entende o contexto ou até porque escolhe não ler a informação disponibilizada por escrito nas salas e/ou junto dos objectos.

Quanto à razão da informação disponibilizada ser muitas vezes insuficiente, como já foi referido, prende-se muitas vezes com falta de informação sobre as peças, outras vezes por falta de espaço, mas muitas vezes é também uma questão de design da exposição. Carla Paulino refere que se analisaram algumas das referidas fragilidades e se concluiu que estas se prendem muito mais com os conteúdos do que com os meios utilizados para transmitir esses mesmos conteúdos. A autora também confirma que se verificaram “situações em que opções de design criam algumas limitações físicas na acessibilidade às exposições e aos seus conteúdos”²¹⁰.

209 TILDEN, p. 80

210 PAULINO, Op. Cit., p. 33.

Num dos pontos do seu *Programa para a Renovação dos Museus em Doze Pontos*, Alma Wittlin²¹¹ afirma que o museu deve decidir quais os objectivos a atingir para melhor gerir os seus recursos, tendo presente que é impossível agradar a todos. As metas devem estar bem definidas para dar resposta às necessidades existentes.

Noutro dos pontos a autora defende que a exposição (*exposure*) não chega. Uma das fraquezas/defeitos dos museus no que diz respeito à educação é assumir que a exposição das pessoas a certas experiências resulta necessariamente em aprendizagem e estimulação²¹².

Wittlin considera igualmente importante determinar o ‘público alvo’, ou o tipo de público mais habitual de cada museu, pois é importante que os museus tenham uma oferta para todos os tipos de público, à semelhança do que afirma Teixeira Lopes, como foi referido anteriormente²¹³. A autora refere que alguns museus escolhem dirigir-se a grupos específicos da população a tempo inteiro, e outros algumas vezes por ano, em vez de ter uma oferta geral que possa servir (menos eficazmente) toda a gente ao mesmo tempo, podendo ter uma apresentação/exposição que visa as necessidades e interesses de um grupo específico, sem necessariamente excluir ninguém.

“(...) College youth is more interested in learning than others who give preference to empirical experience (...).”²¹⁴

Mas, apesar do público dos museus se caracterizar pela sua diversidade, tem interesses em comum. Carla Paulino enuncia alguns desses interesses: “a vontade de querer ver, saber, conhecer e, principalmente, compreender aquilo que vê. Muitos visitantes partilham o sentimento de curiosidade, querem informação, conhecimentos e querem sentir-se incluídos”²¹⁵. Como já foi referido, o que acontece muitas vezes é que os visitantes não conseguem ter acesso à informação ou à compreensão da mesma, porque o museu utiliza um design que não é apropriado e/ou um discurso inteligível apenas para os especialistas, o que resulta, junto dos visitantes, na sensação de exclusão – esta é muitas vezes motivada pela “utilização de uma linguagem técnica e erudita no espaço expositivo, com um registo formal, impessoal e académico na informação disponibilizada”²¹⁶.

211 WITTLIN, Op. Cit., pp. 44-60.

212 *Idem, ibidem.*

213 Ver no subcapítulo “Mediação”, página 82 do presente texto.

214 WITTLIN, Op. Cit., p. 53.

215 PAULINO, Op. Cit., p. 33.

216 *Idem, ibidem.*

Em relação às formas de comunicação por parte dos museus, Helen Coxall fala da importância da mesma para transmitir significados, e dos vários meios que podem ser verbais, através de legendas, painéis, guias ou roteiros e catálogos, mas também existem outras formas não verbais de comunicar, e sistematiza dando exemplos como: uma vitrine com poucos objectos, que assume uma importância superior (de destaque) do que outra com muitos objectos na mesma área; ou do destaque formado por dispositivos tecnológicos, fotografias que acompanham os objectos, o próprio contexto da exposição, a localização da informação, o tamanho das letras, a iluminação e o conteúdo do próprio texto²¹⁷.

Instrumentos – Investigação e meios técnicos

“Deste modo, é o discurso que dirigimos aos públicos e a sua apropriação reflexiva que os constitui, precisamente, como públicos: estranhos que se tornam menos estranhos por essa mesma circulação, mediação e apropriação. (...) Não é a uma absoluta singularidade que se dirige o discurso que convoca o público – é, pelo contrário, a uma intersubjectividade institucionalmente enquadrada.” (COXAL, 1992)²¹⁸

O trabalho conjugado de diversos departamentos do museu (investigação, educação e comunicação) faz com que as exposições atinjam o seu objectivo: de chegar, o mais possível, às pessoas, de as tocar e de fazer a diferença nas suas vidas, nomeadamente, naquela experiência em particular.

A investigação, como já foi referido acima, é fundamental para conhecer o que, por sua vez, o museu está a dar a conhecer. Só com um bom trabalho de investigação se pode saber mais sobre certos objectos, e por conseguinte, sobre a própria História, uma vez que os objectos são os seus testemunhos sobreviventes.

217 COXALL, *How Language Means: an alternative view of museums text*, pp. 83-99 in KAVANAGH (1992)

218 TEIXEIRA LOPES, *Op. Cit.*, p. 91

Para Susan Pearce, o objecto funciona como uma entidade portadora de mensagens, agindo em relação ao evento a que está associado, tanto como um signo intrínseco, quanto como um símbolo metafórico. Este é capaz de uma ampla gama de interpretações e acaba por criar uma relação com a maneira pela qual o presente é criado a partir do passado. Os objetos são vistos como uma das várias formas de narrar passado²¹⁹.

Samuel Alberti fala sobre esta questão da investigação, no seu estudo sobre a biografia das peças das colecções dos museus, a sua história de ‘vida’ e as suas trajectórias, no seu artigo *Objects and the Museum*²²⁰.

Alberti acredita que podemos atribuir uma história de ‘vida’ ou uma ‘carreira’ aos objectos e investigá-la como se da vida de pessoas se tratasse: perceber quais os momentos chave, como é que a sua importância/valor se foi alterando ao longo da sua existência, o que torna um objecto diferente do outro, ou até, como é que a conjuntura política e social influenciou o seu percurso, são algumas das questões que podemos levantar em relação a estas peças²²¹.

*“To study object biographies in this way is particularly fruitful in the museum context, not only because so many museum objects have exotic provenances, from far away or long ago, but also because of what we can learn from the lives of the most common of specimens.”*²²²

Mas seguir a história de um objecto pode não ser assim tão simples e linear. Pode haver situações em que um artefacto pertenceu a várias colecções, pois muitas vezes acontece as colecções serem construídas e mais tarde divididas. Existem situações em que se perde o rasto destes artigos, por exemplo em materiais de escavações, ou quando são encontrados em sótãos ou caves²²³.

Estes estudos sobre os objectos servem também, em muitos casos, para apurar factos históricos mais amplos (para lá do próprio objecto). No caso concreto da presente dissertação, a análise dos objectos é importante pois ajuda a revelar o que Alberti se propõe a apurar: as relações humanas decorrentes da produção, troca e utilização dos mesmos.

Esta é uma abordagem interessante, particularmente para os museus que apresentam peças asiáticas (mas não só), pois permite transmitir ao visitante informação

219 PEARCE (1994), pp. 20-21.

220 ALBERTI (2005), in *FOCUS: Museums and The History of Science* (2005), pp. 559-571

221 *Idem*, p. 560

222 ALBERTI, Op. Cit., pp. 560

223 PEARCE (1994), p. 2.

que fomenta a curiosidade e a vontade de saber mais sobre a nossa história e mesmo, em alguns casos, a base de uma cultura.

Samuel Alberti sublinha que não pretende dar demasiada importância aos objectos em si, mas antes perceber quais as relações e valores atribuídos pelos humanos que estiveram por de trás deles, ao longo do tempo, desde a sua produção, à sua aquisição pelo museu como objecto de interesse cultural. Susan Pearce parece vir reforçar esta ideia ao afirmar que os objectos podem ser alvo de grandes flutuações de valor ao longo dos tempos, mas considera que é esta capacidade que os mesmos têm de estimular as mudanças sociais deste tipo, que lhes confere uma das suas características mais fascinante, e uma das quais o coleccionismo desempenha o seu principal papel²²⁴. Pearce continua explicando que o que distingue as peças colecionáveis das outras é o valor cultural que lhes é atribuído e não tanto a tecnologia nelas empregue e que lhes deu forma (apesar de esse também poder ser um critério de valorização). É o acto da selecção que faz com que um objecto deixe de fazer parte do mundo natural (no caso de uma colecção de história natural) ou de um instrumento de utilização diária e passe a ser uma peça de museu²²⁵.

Assim, Alberti estrutura a sua pesquisa em três pontos interessantes de referir²²⁶:

1. Considera o percurso dos objectos desde a sua produção até à sua chegada ao museu, acompanhando os significados e valorização que foi tendo ao longo do tempo.
2. Considera a função/destaque/posição dados ao objecto dentro da colecção do museu²²⁷.
3. Considera o papel que o objecto desempenha na experiência do visitante do museu, bem como a relação de um com o outro.

Na comunicação dos museus, a linguagem é a chave. Como já foi referido através de vários autores, como Mineiro, Trench, Paulino e Ekarv, a escolha das palavras deve ser muito bem pensada, pois elas substituem os guias na sua ausência e devem esclarecer o visitante.

Sobre a comunicação escrita, James Carter lembra a importância da avaliação sobre este trabalho de mediação, em concreto refere que existem vários factores para medir a

224 *Idem, ibidem.*

225 PEARCE (1994), p. 10.

226 ALBERTI (2005), p. 561.

227 Em relação aos objectos nas colecções, o autor refere que estes são manifestações físicas do interesse, conhecimento e gosto do coleccionador e é possível seguir a sua trajectória através de registos, recibos de aquisição, catálogos de vendas (e leilões, por exemplo), correspondência anexada, publicações coevas ou até textos inscritos no próprio objecto. *Idem*, p. 562.

facilidade de leitura e compreensão de um texto: a motivação do próprio leitor, o tipo e o tamanho da letra e a complexidade da linguagem utilizada. O autor fala-nos também da ‘idade de leitura’, que não tem a ver com a idade física ou mental, é antes uma forma de apurar a facilidade de ler um texto, medindo a complexidade das palavras e da estrutura das frases²²⁸.

Para além dos textos, a comunicação nos museus, *in loco*, pode ser feita através de gráficos, diagramas, modelos/maquetes, aparelhos audio-visuais, fotografias, e certos artefactos que contêm em si as informações necessárias para a sua compreensão por parte do visitante ou, pelo menos para gerar um diálogo entre o visitante e o pessoal do museu²²⁹.

Carla Paulino acrescenta ainda que a disponibilização de informação acessível pode passar por adaptar os textos a outros suportes como audioguias e publicações. A autora, citando Colwell e Mendes (2004, p. 54), acrescenta que “se a informação estiver disponível em formatos não escritos, chegará a um maior número de pessoas”.

Já Arjun Appadurai defende a utilização de meios electrónicos nas exposições, pois considera que são recursos que permitem experienciar a auto-realização em todos os tipos de sociedades, a todos os tipos de pessoas²³⁰.

No mesmo sentido, Rupert Cox afirma, no texto “*Objects That Move*”, que utilizar apenas as características visuais dos objectos do museu pode empobrecer muito uma exposição, devendo ser utilizados também outros meios sensoriais, nomeadamente o som, que ajuda a criar uma ambiência, para que os artigos expostos sejam apreciados por uma espécie de visualidade acústica e que, por outro lado, o som ajude a sentir aqueles objectos no seu contexto original, ou mesmo sentir os espaços que aquele objecto representa.

Cox começa por dar o exemplo da exposição da história local da cidade de Nagasáqui, no Japão. Esta exposição utiliza vários meios multimédia que tornam a exposição numa experiência sensorial. As exposições interactivas têm a vantagem de inserir o expectador no contexto e ambiente desejados, com a utilização de sons e sequências de imagens, concebidas com uma duração ideal pensada para prender a atenção, mas sem cansar.

228 CARTER, “How Old is This Text?”, pp. 144-147, in HOOPER-GREENHILL (1999), p. 148.

229 McMANUS, “Making Sense of Exhibits” pp. 33-46, in KAVANAGH (1992), p. 39.

230 APPADURAI (1996), p. 3.

*“A adaptação de linguagem de fácil compreensão a formatos e suportes que abrangem os nossos diferentes sentidos, permite uma maior acessibilidade física e intelectual a uma audiência vasta e diversificada.”*²³¹

O autor escreve sobre a exposição dos biombos *Namban*, e refere que ao longo da mesma vão surgindo estímulos sensoriais diferentes no sentido de manter o visitante interessado. A exposição dos objectos, neste caso concreto os biombos, é feita de forma a mostrar qual o seu propósito e como eram utilizados, a sua mobilidade e a forma como definiam o espaço.

Mas o autor também adverte para o facto de haver estudos antropológicos recentes que chamam a atenção para o facto de as exposições interactivas, com muito recurso dos meios multimédia, canalizarem a informação de modo a condicionar o observador e reproduzir ‘significado’ de um ponto de vista colonialista. Ou seja, certas apresentações ajudam a transmitir e solidificar a ideia que uma sociedade tem de si própria, que as imagens ou os objectos expostos representam – o seu conteúdo ideológico²³².

A informação que é passada através destes meios, vem necessariamente mais processada, sobretudo se tentar reproduzir certos contextos das peças, por exemplo, não deixando espaço para o pensamento crítico do visitante, condicionando-o a aceitar o que lhe está a ser transmitido. Além disso, não só a informação que está a ser transmitida é de ‘consumo rápido’, deixando pouco espaço para o visitante pensar sobre o assunto, como, juntamente com os outros estímulos (do som, das imagens, etc.) também não permitem que o visitante desvie o olhar e consiga processar por si sobre cada informação que lhe está a ser dada sobre aquele tema. Mas, como refere João Teixeira Lopes, “basta pensar na complexidade do campo profissional que rodeia hoje o museu para nos apercebermos de que os recursos que mobiliza pressupõem uma ampla negociação de significados”²³³.

Alma Wittlin, por sua vez, defende as propostas que referem as novas tecnologias usadas por museus para disponibilizar as colecções nos meios académicos, através de vídeo, por exemplo. Wittlin afirma que devem ser distribuídas às universidades as réplicas, que estão guardadas em algumas instituições, para estudos de que todos os seres humanos poderão beneficiar.

231 PAULINO (2009), pp. 37-38.

232 COX, *Op. Cit.*, pp. 129-130.

233 TEIXEIRA LOPES, *Op. Cit.*, pp. 93-94.

Além disso, a autora também defende a restrição na exibição de objetos. Quanto menos melhor.

Alma Wittlin considera mesmo que ao restringir a quantidade de peças expostas, o visitante consegue tirar mais proveito da experiência, pois consegue focar-se e apreciar melhor cada objecto:

*“Precisamos de dietas mentais equilibradas em museus, condizentes com as capacidades das mentes humanas que buscam mais do que a satisfação da curiosidade fugaz.”*²³⁴

Como já vimos, a disponibilização de textos acessíveis é essencial durante a visita ao museu, mas para além da comunicação feita, *in loco*, os museus devem fornecer aos visitantes mais interessados meios para aprofundar os conhecimentos sobre as suas exposições.

Através de suportes como websites e publicações, esporádicas ou periódicas, cujo objectivo principal não é orientar e informar o visitante durante a visita, estes textos apresentam um carácter mais opcional do que obrigatório, e por isso devem ser utilizados como forma de comunicação complementar²³⁵.

Os museus têm a obrigação de fornecer e garantir o acesso dos visitantes a mais informações em formatos que contenham mais detalhe e que possam ser explorados pelos utilizadores com mais tempo, maior conforto e menos distrações. E é precisamente para esse ponto que todo este trabalho conflui – averiguar o que se está a fazer nos museus em Portugal, no caso, os cinco museus analisados, em termos de acesso à informação sobre as suas colecções asiáticas.

234 WITTLIN, *Op. Cit.*, p. 45.

235 PAULINO, *Op. Cit.*, pp. 36-37.

Em Análise

Quatro Museus Nacionais + 1 Colecções de Origem Asiática

“Nos finais do século XIX e inícios do seguinte, o Extremo Oriente tornou--se, no imaginário ocidental, uma espécie de pátria perdida que o coleccionismo procurava recuperar e reter.” (Museu Nacional Machado de Castro)²³⁶

Neste capítulo iremos analisar quatro Museus Nacionais e um de carácter privado que contêm colecções de objectos asiáticos relacionados com a presença portuguesa no Oriente. São eles o Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto; o Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra; o Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa; o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, em Évora; e o Museu da Fundação Oriente, também em Lisboa.

Como já foi referido, estes museus foram escolhidos por terem as colecções mais importantes, em número e diversidade de peças, e por serem representativos do país, pois estão espalhados um pouco por todo o território nacional continental.

Ao contrário de vários museus ocidentais em que as suas colecções asiáticas são maioritariamente fruto do coleccionismo (séculos XVIII, mas sobretudo XIX e XX), muitos destes objectos chegaram até aos nossos museus, em parte porque faziam parte do património de organismos do Estado, mas também da Igreja, e passaram para o Estado aquando da extinção das ordens religiosas, em 1834. Outra via para a entrada das peças nos nossos museus foi através do património reunido por algumas famílias ligadas à Ásia, em muitos casos também coleccionadores, e que o Estado português adquiriu, ou por compra, ou doação, empréstimo, etc. Muitas destas peças integraram as colecções dos museus também graças à aquisição em leilões e antiquários, dentro e fora do país.

236 Museu Nacional Machado de Castro – panfleto do centenário do museu.

Quase todos os museus aqui tratados têm um sítio oficial próprio na internet, onde se pode conhecer, desde a história do edifício, à constituição do museu, a colecção, entre outras informações úteis, nomeadamente os horários e os preços da bilheteira. A excepção é o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo que, não tendo um *website* próprio, tem as suas informações gerais no portal da Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC)²³⁷, onde se encontram as informações de todos os 151 museus da Rede Portuguesa de Museus, credenciados pela DGPC e dos 23 Museus e Monumentos a cargo desta instituição.

Para além deste *website*, existe também, em funcionamento desde 2002, o catálogo *online* dos museus tutelados tanto pela DGPC, como pelas Direcções Regionais de Cultura do Norte, Centro e Alentejo, e pela Parques de Sintra – Monte da Lua, o MatrizNet.

Como se pode ler no sítio oficial, o MatrizNet é um motor de pesquisa que permite aceder a informação seleccionada sobre mais de 100.000 bens culturais móveis, categorizados de forma a obedecer às mesmas normas de inventário.

*“(...) O MatrizNet permanece, até hoje, como referência no seu género em Portugal, sendo igualmente um dos motores de busca sobre colecções de Museus com maior amplitude a nível internacional.”*²³⁸

Esta é uma ferramenta de grande importância, relevante para profissionais ligados ao sector patrimonial e museológico, para estudantes, e também como um importante complemento para os cidadãos interessados em descobrir mais sobre o património português, que encontram neste catálogo de acesso gratuito *online* o maior repositório de informação sobre as colecções destes museus²³⁹.

Este instrumento facilita a pesquisa sobre as peças, o autor, o museu, entre outros parâmetros, e facilita também a organização das colecções por parte dos museus, sendo também uma importante ferramenta de gestão das mesmas.

Para a esta análise foram elaboradas entrevistas com uma lista de perguntas base que foram sendo adaptadas a cada caso. A pertinência das perguntas visa apurar a importância, relevância e destaque que estas peças têm no conjunto de todas as colecções do museu e na exposição.

237 Disponível em www.patrimoniocultural.gov.pt.

238 In <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Apresentacao.aspx>.

239 *Idem*.

Museu da Fundação Oriente Lisboa, Janeiro 2018

O Museu do Oriente nasce a partir da criação da Fundação em 1988, mas só viria a abrir portas ao público vinte anos mais tarde, em 2008.

Situado no Edifício Pedro Álvares Cabral, antigos armazéns frigoríficos do bacalhau da década de 1940, em Alcântara, o museu, de três pisos, apresenta duas grandes colecções principais em exposição permanente: a colecção da Presença Portuguesa na Ásia e a colecção *Kwok On*.

A colecção com maior expressão numérica, cerca de catorze mil peças, encontra-se no segundo piso e é conhecida como a colecção *Kwok On*. Esta colecção, que data de meados do século XX, foi uma doação da *Association du Musée Kwok On* de Paris e representa as artes performativas de toda a Ásia²⁴⁰.

A outra colecção é conhecida como a Presença Portuguesa na Ásia e ocupa o primeiro piso. Tem um menor número de objectos em relação à primeira, não sendo por isso menos excepcional. Este acervo foi o que esteve na origem deste museu e apresenta peças únicas e raras nas colecções de arte asiática das quais se destacam as de arte *Namban*, mas não só.

O museu apresenta também peças pertencentes ao acervo do Museu Nacional Machado de Castro, uma vez que este não dispõe do espaço necessário para a exposição de muitas delas. Estas peças integram a exposição da Presença Portuguesa na Ásia.

*“As suas colecções de arte portuguesa e asiática são a demonstração mais elevada dos encontros históricos entre o Ocidente e o Oriente.”*²⁴¹

Informação disponibilizada ao visitante

Para além da ficha técnica, o museu tem a preocupação de colocar junto das peças pequenos textos de contextualização.

O museu não dispõe de folhas de sala, mas em alguns casos, quando existe documentação que acrescenta valor à exposição, esta encontra-se junto da peça.

240 Fundação Oriente, As Colecções, in <http://www.museudooriente.pt/212/a-coleccao.htm#.XKvZZ5hKhEY>

241 Fundação Oriente, O Museu, in <http://www.museudooriente.pt/209/o-museu.htm#.XKvZcphKhEY>

É o que acontece no núcleo de Macau com um berço que está em exposição, depósito da família Paço d'Arcos, com uma fotografia onde se vê o governador com os netos. Esta é uma experiência que o museu considera que torna mais interessante a visita – poder ver o objecto e os membros da família que o utilizavam.

Outro exemplo, dado pela Doutora Joana Belard da Fonseca, directora-adjunta do Museu da Fundação Oriente, são as fotografias no núcleo de Timor de umas casas típicas de uma determinada região da ilha e de um *Liurai*²⁴² a utilizar algumas insígnias, também elas figuradas na exposição.

*“(...)Procurámos que todas as peças tivessem, para além da ficha técnica, um pequeno desenvolvimento, que nunca deverá ultrapassar mais do que 5/ 6 linhas. Embora em alguns casos, lá em baixo, ultrapasse, mas isso é para os mais curiosos que tiverem mais paciência e mais tempo para ler. Mas sempre que temos alguma informação mais apelativa procuramos disponibiliza-la, o que temos vindo a fazer, caso a caso.”*²⁴³

Este museu também disponibiliza o empréstimo de audioguias para os seus visitantes, que podem ser utilizados tanto na exposição *Kwok On* como na exposição da Presença Portuguesa da Ásia.

As peças mais solicitadas para empréstimos

São as peças *Namban* as mais solicitadas por outros museus ao Museu do Oriente. São muitos os museus estrangeiros a pedir empréstimos. Para países como Itália, Austrália, Japão, o museu empresta sobretudo peças japonesas: como o biombo *Namban*, um dos contadores, o par de estribos e o oratório *Namban*; peças macaenses como a vista de Macau e uma caixa de jogo lacada; e peças chinesas como o biombo com a representação das cenas da vida de Cristo.

As peças mais solicitadas são aquelas que representam os pontos mais fortes das colecções do museu que são as peças chinesas e japonesas, deixando a colecção indo-portuguesa um pouco para segundo plano.

*“Nós gostaríamos de ter mais objectos com mais qualidade da arte indo-portuguesa, mas infelizmente ainda não temos.”*²⁴⁴

242 Chefe local timorense.

243 Ver Anexos, Museu da Fundação Oriente, p. 187.

244 Ver Anexos, Museu da Fundação Oriente, p. 182.

A colecção que o museu mais destaca

A maior colecção do Museu da Fundação Oriente é a colecção *Kwok On*, sendo uma colecção com cerca de 14 mil objectos. Apesar de ser uma colecção com uma presença muito forte por ter mais cor e mais vida, a colecção principal do museu acaba por ser a da Presença Portuguesa na Ásia não só por ser a colecção que está na origem do museu, mas também pela importância museológica, histórica e artística, das obras que contém.

Esta colecção não tem apenas peças dos séculos em que os portugueses estiveram na Ásia, nem são apenas relacionadas com essa presença, tem também objectos bastante anteriores a esses tempos, nomeadamente peças de terracota chinesas, do período neolítico.

A razão pela qual estas peças figuram na colecção prende-se com o gosto pelo coleccionismo que começa nos finais do século XVIII.

O tipo de informação disponível sobre as peças da Presença Portuguesa na Ásia

Para além das informações que os visitantes podem aceder aquando da sua visita, ou seja, no local, como os audioguias, as legendas e os textos de sala, o museu também disponibiliza catálogos da exposição permanente, bem como de algumas exposições temporárias mais significativas.

Existem também as peças em destaque na página oficial do museu: cada peça fica mais ou menos um mês.

Organização da colecção

A organização da colecção da Presença Portuguesa na Ásia é feita por zonas geográficas. O discurso expositivo foi elaborado pelo Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira, que foi quem criou o projecto museológico, e este foi o critério escolhido. Para Joana Bélard da Fonseca, foi uma opção como poderia ter sido outra – o que vem ao encontro do que refere Conceição Borges de Sousa, do Museu Nacional de Arte Antiga, quando explica que esta é uma forma de facilitar, tanto a exposição dos objectos, como para a criação de um discurso que simplifique a leitura para aos visitantes.

Documentação existente sobre as peças

Como já foi referido, existem catálogos das exposições permanentes e de algumas das exposições temporárias de maior relevância, mas estas falam somente do contexto das peças e não contam as histórias das peças.

Além de haver algumas fotografias associadas aos objectos em exposição, Joana Bêlard da Fonseca reconhece que não existe muita informação sobre a maioria das peças, apenas das mais significativas.

“São as peças do núcleo Namban, algumas delas adquiridas ao antiquário Jorge Welsh (...). E são, de facto, catálogos de grande qualidade e que têm por trás muita investigação e que na maior parte dos casos dizem de onde é que as peças são provenientes. Mas são sobretudo as peças do núcleo Namban e do núcleo China/ Macau, na parte que diz respeito à porcelana, também sabemos a quem é que a colecção de porcelanas com brasões de armas foi adquirida.”²⁴⁵

A directora-adjunta explica que a colecção começou a ser formada em 1988, na origem da Fundação, que começou a comprar peças já com o objectivo de vir a criar um museu. Estas compras fizeram-se, sobretudo, em leilões internacionais. No mercado nacional fizeram-se aquisições em antiquários e coleccionadores particulares. Deste modo, só das peças mais significativas é que conseguiram ter algum historial, que nem sempre é possível obter.

O que importa reter neste ponto é que o museu não dispõe de informação extra para o visitante consultar, para além dos catálogos e do site oficial onde a informação é muito genérica e da informação disponibilizada na exposição, essa sim, um pouco mais direccionada para cada peça.

Este museu, não sendo um museu público, não tem o seu espólio disponível no MatrizNet, mas, tendo em conta que o museu acolhe grande parte das peças asiáticas do Museu Nacional Machado de Castro, é possível encontrar alguma informação sobre muitas destas peças.

245 Ver Anexos, Museu da Fundação Oriente, p. 184.

Influência asiática nas peças de produção europeia e vice-versa

O que se pode, muitas vezes, perceber é uma mistura de influências nas peças produzidas na Ásia, muito devido ao facto de os europeus terem levado para lá os protótipos, os modelos que terão sido trabalhados a nível local, pelos artífices e com materiais locais. O resultado é um modelo europeu muitas vezes “estilizado”, como é exemplo o mobiliário indo-português.

As peças *Namban* também são um bom exemplo, especialmente as que foram produzidas pelas escolas da Companhia de Jesus.

Marcas mais permanente podem também ser observadas na faiança portuguesa, sobretudo na cerâmica brasonada. Pelo tipo de decoração, percebe-se que a maior parte das peças são feitas por encomendas europeias a produtores locais.

*“Temos informação, por exemplo, a nível da ourivesaria, e tanto o Doutor Nuno Vassallo e Silva como o Doutor Pedro Dias falam nisso, houve ourives indianos que estiveram em Portugal a trabalhar junto da corte.”*²⁴⁶

Existe, portanto, a circulação dos artistas, não só de Portugal para a Ásia, mas da Ásia para Portugal também, apesar de não ser tão comum. O facto de também haver a circulação de materiais dificulta o processo de apurar o que é feito lá e o que é feito cá.

246 Ver Anexos, Museu da Fundação Oriente, p. 186.

Museu Nacional Soares dos Reis

Porto, Abril, 2018

Instalado desde 1940 no Palácio dos Carrancas, uma construção de finais do século XVIII que sofreu várias adaptações para o acolher, o Museu Nacional de Soares dos Reis, fundado em 1833, foi o primeiro museu público de arte do nosso país.

Inicialmente, o então *Museu Portuense de Pinturas e Estampas*, ocupava as instalações do Convento de Santo António, na zona oriental da cidade, onde está hoje instalada a Biblioteca Municipal, e destinava-se a acolher os bens confiscados aos conventos abandonados do Porto e aos extintos de fora do Porto, nomeadamente, os mosteiros de São Martinho de Tibães e de Santa Cruz de Coimbra²⁴⁷.

Este acervo passa, em 1839, a estar sob a direcção da Academia Portuense de Belas-Artes, o que permitiu uma sinergia entre o museu e o ensino artístico no século XIX. O museu organizava as exposições para os académicos o que, por sua vez, lhe permitiu reunir muitas das obras de pintura e escultura do Porto oitocentista que constituem uma das partes mais consistentes do acervo.

Foi já no século XX, em 1911, no âmbito das reformas institucionais da República que se institui o Museu Soares dos Reis, evocativo do célebre escultor da Academia Portuense de Belas Artes: António Soares dos Reis, adquirindo em 1932 o estatuto de Museu Nacional.

*“A inauguração da exposição A Obra de Soares dos Reis celebrou o início de uma etapa importante na história do museu que situava a cultura do Porto num lugar de relevo.”*²⁴⁸

Em 1942, na sequência da incorporação do espólio do extinto Museu Municipal do Porto, o museu clássico de Belas-Artes passa a ter um carácter misto, devido ao acervo com núcleos de obras muito variadas como a pintura, as artes decorativas, a lapidária e a arqueologia.

247 Museu Nacional Soares dos Reis, História, in http://www.museusoaresdosreis.gov.pt/pt-PT/menu_historia/HighlightList.aspx

248 Museu Nacional Soares dos Reis, História, in http://www.museusoaresdosreis.gov.pt/pt-PT/menu_historia/HighlightList.aspx.

Informação disponibilizada ao visitante

A *colecção de arte oriental* encontra-se no piso das artes decorativas e é, em certa medida, tratada como tal.

Junto das peças existem as respectivas legendas apenas com a ficha técnica. Existe também uma folha de sala respeitante apenas aos biombos *Namban*, que se encontra junto aos mesmos.

As peças mais solicitadas para empréstimos

As obras da colecção de pintura do Museu Nacional Soares dos Reis são das mais requisitadas para empréstimos, até porque integram uma colecção cronologicamente bastante abrangente, indo do século XV até meados do século XX.

Por outro lado, ainda que não esteja ao mesmo nível da pintura, no núcleo das artes decorativas, a colecção de arte oriental é das colecções mais requisitadas, tanto para exposições nacionais como internacionais.

A colecção que o museu mais valoriza/ destaca

Sendo, por um lado, que o museu começou a sua colecção com obras de pintura e, por outro, que deve o seu nome a um escultor, naturalmente a pintura e a escultura assumem uma maior expressão no espólio do museu, o que se torna evidente pela quantidade e qualidade das obras em exposição.

Sendo a colecção de peças asiáticas de muito mais recente aquisição, é naturalmente muito menos expressiva em número, além de estar inserida na exposição de artes decorativas.

Ou seja, é parte de uma parte, ainda que esteja separada das peças ‘não-asiáticas’ dentro do mesmo núcleo.

A Doutora Paula Oliveira, conservadora do Museu Nacional Soares dos Reis, refere ainda que, nesta colecção das artes decorativas, temos ainda o destaque da faiança, pois este é um museu de referência no que diz respeito a colecções de faiança, ao contrário das peças asiáticas que, até 2001, estavam totalmente diluídas na exposição de artes decorativas.

Para Paula Oliveira a colecções foi, entretanto, valorizada museologicamente, tendo agora uma sala exclusiva.

Organização da colecção

Dependendo da colecção, as exposições estão organizadas consoante os seus materiais, temos aqui o exemplo da ourivesaria, a sua cronologia, como no caso da colecção de pintura ou estilo artístico e origem geográfica, como é o caso das peças asiáticas.

Documentação existente sobre as peças

Na bilheteira há folhetos desdobráveis à disposição dos visitantes e na loja do museu podem adquirir-se o roteiro do museu e o catálogo do museu sobre os biombos *Namban* expostos no piso 2.

Paula Oliveira afirma que a maior parte das peças têm ficha no MatrizNet. No entanto, quando falamos de documentação de origem, já é mais difícil de obter.

*“Muitas vezes a documentação de proveniência de outros museus é muito exígua, é verdade. Porque nos museus, com histórias longas, como é o nosso caso, não havia a prática de documentar a proveniência. Então, quando se integram colecções, por exemplo, colecções de particulares, aquisições ou doações, e estamos a falar às vezes de colecções muito extensas, os particulares não tinham mesmo documentação de qualquer espécie sobre a proveniência das peças.”*²⁴⁹

Existem também estudos inéditos de algumas peças, nomeadamente, de um contador que ficou conhecido como o Contador das Cenas Familiares, do qual também já houve uma folha de sala.

249 Ver Anexos, Museu Nacional Soares dos Reis, pp. 194-195.

Museu Nacional Machado de Castro

Coimbra, Julho 2018

Instalado no edifício do antigo paço episcopal de Coimbra, classificado como Monumento Nacional²⁵⁰, o Museu Nacional Machado de Castro deve o seu nome ao notável escultor da Casa Real portuguesa no último quartel do século XVIII.

O museu reúne colecções provenientes sobretudo de mosteiros e conventos extintos da diocese de Coimbra. No panfleto que o visitante pode recolher na bilheteira pode ler-se:

*“Ao acervo inicial, que ilustra todos os géneros artísticos e decorativos, vieram juntar-se algumas importantes doações de que se destaca a colecção de arte chinesa.”*²⁵¹

As colecções asiáticas, compostas por doações do poeta Camilo Pessanha e do antigo Presidente da República Manuel Teixeira Gomes, integram peças muito variadas e ocupam quatro salas de objectos luso-asiáticos: uma com ourivesaria, marfins e objectos religiosos, outra com mobiliário indiano, e tem ainda duas salas com mobiliário e vários objectos, como contadores, porcelanas, esculturas em bronze e têxteis chineses e japoneses²⁵².

O museu tem em exposição algumas das peças que considera mais significativas, mas devido às dimensões reduzidas do espaço expositivo, foi decidido confiar o restante espólio ao Museu da Fundação Oriente, em Lisboa, onde a colecção pode ser vista na totalidade²⁵³.

Estas salas estão bem demarcadas das outras colecções, sendo que as exposições do museu estão divididas precisamente por colecção, ou por coleccionador, pois segundo o Doutor António Pacheco, bibliotecário responsável, são peças que não fazem parte do contexto do resto das colecções, sendo completamente independentes. Ideia reiterada no sítio oficial do museu, na página Outras Colecções:

250 Museu Nacional Machado de Castro, in <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/recursos/cedencia-e-aluguer-de-espacos/aluguer-de-espacos-museu-nacional-de-machado-de-castro/>

251 Museu Nacional Machado de Castro – panfleto do centenário do museu.

252 *Idem*, in <http://www.museumachadocastro.gov.pt/pt-PT/coleccoes/ContentDetail.aspx?id=624>

253 *Idem* – panfleto do centenário do museu.

“O Museu Nacional de Machado de Castro possui algumas colecções que, embora importantes, não se integram na lógica expositiva determinada pelas colecções fundamentais que compõem o acervo deste Museu.”²⁵⁴

As legendas têm as informações generalizadas e técnicas e as salas contêm folha de sala e informação sobre o coleccionador.

Informação disponibilizada ao visitante

A informação disponível sobre esta colecção é um texto de sala sobre o seu coleccionador.

Quanto aos objectos expostos existe a legenda com a ficha técnica e uma folha de sala (que nem sempre está disponível) onde explica o contexto das peças.

O museu também dispõe de audioguias e panfletos com a planta para o visitante se guiar onde consta alguma informação sobre alguns núcleos e/ou curiosidades do museu, onde consta esta colecção e algumas publicações na loja.

As publicações disponíveis são um guia do museu, que já só existe em inglês, e está descontinuado, um roteiro publicado num jornal independente do museu e da DGPC e do IMC, um mini-roteiro e um livro intitulado “100 Anos 100 Obras”, lançado em Julho de 2018, no âmbito das comemorações do centenário do museu.

Todas estas publicações referem entre uma a três peças das colecções asiáticas.

As peças mais solicitadas para empréstimos

Apesar do grande valor museológico das peças das colecções asiáticas do Museu Nacional Machado de Castro, estas nunca foram requisitadas para empréstimos.

Existem, no entanto, peças de outras colecções que António Pacheco reconhece terem bastante valor internacional, como a escultura produzida em Coimbra no século XVI, de Filipe Hodart, um escultor francês que na época se fixou na cidade.

254 Museu Nacional Machado de Castro, Outras Colecções, in <http://www.museumachadocastro.gov.pt/pt-PT/coleccoes/outrasseccoes/ContentDetail.aspx>

A colecção que o museu mais valoriza/ destaca

A colecção de escultura, sobretudo a escultura produzida em Coimbra no século XVI, bem como a colecção de ourivesaria são as mais destacadas pelo museu.

Organização da colecção

As colecções asiáticas do Museu Nacional Machado de Castro estão organizadas geograficamente. À excepção, talvez, da primeira sala que contém artefactos religiosos e de ourivesaria de várias origens, as seguintes salas são, cada uma, dedicadas a peças da Índia, China e Japão. Curiosamente, a primeira sala, e possivelmente a segunda (das peças indianas) são as que estão mais ligadas com a presença portuguesa na Ásia, sendo as outras duas salas um pouco mais fruto do coleccionismo dos finais do século XIX e início do século XX.

A sala dedicada à Índia contém maioritariamente mobiliário, onde se destaca uma mesa e um contador.

Nas salas das peças chinesas e japonesas o visitante pode apreciar as esculturas em bronze, do século XVI, um biombo, porcelanas, algumas peças de mobiliário, alguns têxteis e frascos de rapé. Em destaque, também se pode ver um álbum com pinturas em aguarela, denominado “Álbum dos Gafanhotos”, uma grande colecção de *inros*, *netsukes* e *tsubas*.

Documentação existente sobre as peças

Como confirma António Pacheco, tanto as peças da colecção de Camilo Pessanha, como as da de Teixeira Gomes, possuem registos completos sobre o seu historial.

Esta documentação não está totalmente disponível ao público, mas existem algumas publicações nos catálogos do Museu da Fundação do Oriente – das exposições onde estas peças participam.

Existem, também, referências em vários estudos, nomeadamente em cerca de uma dezena de publicações de José Diogo Seco Ribeiro sobre estas colecções, e outras publicadas na revista conimbricense *Biblos*²⁵⁵.

Influência asiática nas peças de produção europeia e vice-versa

António Pacheco não reconhece influência europeia nas peças das colecções asiáticas que se encontram no museu. Admite que possa haver alguma influência na decoração de algumas peças, mas muito pouco. Esta razão prende-se com o facto de, a maioria destas peças ter sido feita para consumo interno e não para exportação, ou seja, não eram produzidas para o mercado estrangeiro, nomeadamente, o europeu.

Mas quando falamos de influência asiática no modo de produção nacional, António Pacheco já admite haver maiores evidências. Tanto nos têxteis, passando pela cerâmica e mobiliário, é inegável a absorção cultural no velho continente.

255 *BIBLOS* - Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo

Évora, Setembro 2018

O Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, em Évora, até 2017 conhecido simplesmente como o Museu de Évora (ainda assim denominado no MatrizNet), situado nas antigas instalações do Paço Episcopal, incorpora as colecções do Arcebispo iluminista que lhe deu o nome.

Estas colecções de arte, arqueologia e naturália, foram inicialmente integradas no espólio da Biblioteca Pública, inaugurada também pelo coleccionador, em 1804, às quais se juntou, mais tarde e já no que seria as suas instalações formais como museu, o espólio da Sé Catedral (nomeadamente o grande retábulo flamengo de treze pinturas), bem como, o espólio de edifícios das ordens religiosas, após a sua extinção, em 1834²⁵⁶.

O espólio reunido por Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas (1724-1814), um dos maiores coleccionadores portugueses do século XVIII, reflete as características próprias do colecionismo da sua época: o retrato, a paisagem e as naturezas mortas, onde podemos destacar obras de Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos²⁵⁷.

Este museu contém uma colecção de peças asiáticas, cuja maioria se encontra em reserva, e inclui peças de porcelana branca, esculturas em pedra sabão, madeira, metais, têxteis, papel, ferro, couro, marfim, bronze, entre outros. As origens dos objectos também se dividem entre a China, o Japão e a Índia.

O espólio asiático deste museu é constituído sobretudo por cerâmica, moedas e poucas esculturas.

De todo o espólio, apenas duas peças estão em exposição, dois potes de porcelana chineses da Companhia das Índias, que estão numa vitrine juntamente com outras peças de artes decorativas e mobiliário (portugueses) na sala 9 do primeiro piso. Não têm qualquer destaque nem legenda elaborada.

A sala 9, onde se encontram estas peças, faz parte de um conjunto de salas, a 8, a 9 e a 10, normalmente dedicadas a exposições temporárias.

256 Câmara Municipal de Évora, in <http://www.cm-evora.pt/pt/Evoraturismo/Visitar/Paginas/Museu-de-evora.aspx>

257 Direcção Geral do Património Cultural, in <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/museu-de-evora/>

Informação disponibilizada ao visitante

Existem folhetos elaborados pela equipa técnica do museu, já com o nome do museu actualizado para Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, existem folhetos produzidos pelo Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, União Europeia FEDER e Programa Operacional de Cultura (2004) ainda com o nome de Museu de Évora.

Logo no piso térreo, no que o museu considera o início da exposição, os visitantes podem explorar a sua história e as suas colecções num quiosque digital onde se podem consultar informações gerais de cada uma das colecções; existe uma folha de sala da colecção Barahona; e audioguias para algumas peças específicas e alguns núcleos.

As peças mais solicitadas para empréstimos

As peças mais solicitadas ao Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo vão desde arqueologia romana até à pintura, sobretudo de arte antiga. Apenas as peças de arte contemporânea não têm tanta saída como estas. Segundo a responsável pelas colecções, Doutora Maria do Céu Grilo, já saíram peças de quase todas as secções para empréstimos em exposições temporárias.

A colecção que o museu mais valoriza/ destaca

Quem visita o museu apercebe-se de dois núcleos principais, tanto pela quantidade de peças ser mais elevada, como, naturalmente pelo espaço que ocupam – em termos de área ocupada mas também de destaque: são eles a escultura em pedra, logo no piso da entrada (onde se podem encontrar peças de arqueologia romana, como já foi referido, passando por várias épocas, até obras do século XVIII) e a pintura, no piso 1, sobretudo o retábulo flamengo do Altar-mor da Sé e o tríptico do Conventinho de Valverde, de Gregório Lopes.

No entanto, a posição oficial do museu é não destacar nenhuma obra em particular, uma vez que contém um misto de colecções que vão da pré-história até à actualidade, e todas as peças são consideradas pelos seus conservadores como obras de grande qualidade artística e grande valor histórico. Mesmo tendo em conta a presença de alguns objectos

classificados como tesouros nacionais, Maria do Céu Grilo considera que as colecções do museu valem como um todo.

Mesmo assim, num dos panfletos que os visitantes têm acesso na entrada do museu pode ler-se o destaque que o museu dá ao núcleo de pintura e ao núcleo de arqueologia. Sobre este último:

“Completam os núcleos principais do Museu as colecções de Arqueologia, particularmente o espólio de escultura romana proveniente da cidade de Évora e os materiais resultantes de escavações em monumentos megalíticos dos arredores, com destaque para a vasta colecção da Anta Grande do Zambujeiro. A diversidade da colecção do Museu de Évora torna-se assim representativa do longo percurso histórico da cidade de Évora e da região do Alentejo, acolhendo testemunhos do 3.º milénio antes de Cristo ao século XXI”²⁵⁸.

Organização da colecção

A organização das colecções no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo está feita, essencialmente, por ordem cronológica. Embora, segundo Maria do Céu Grilo, haja algumas áreas com certas dificuldades de musealização, devido às características do próprio edifício, obrigando a colocar algumas peças da colecção de escultura romana na cave e outras no primeiro andar.

O museu está organizado de modo a iniciar a exposição com peças do megalítico e terminar nas exposições do século XX e XXI, sendo a última uma maquete da escultura do D. Sebastião que João Cutileiro ofereceu ao município de Lagos, distrito de Faro²⁵⁹.

O tipo de informação disponível sobre as peças da colecção asiáticas

Todas as peças do museu, segundo as fontes consultadas, estão registadas no MatrizNet. A informação que consta das peças vai desde a sua ficha técnica (local onde se encontra, número de inventário, supercategoria, categoria, denominação, autor, datação, matéria, técnica, dimensões em centímetros), a descrição visual do objecto, a incorporação

258 Panfletos Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo.

259 Maquetas de esculturas públicas de João Cutileiro expostas em Évora, in <https://www.noticiasaoiminuto.com/cultura/1045389/maquetas-de-esculturas-publicas-de-joao-cutileiro-expostas-em-evora>

e a origem ou historial. O preenchimento destes parâmetros nem sempre satisfaz a curiosidade do utilizador, mas no historial é possível haver referências bibliográficas sobre o objecto, como acontece num dos potes chineses, onde se pode ler:

“No inventário das peças pertencentes a Frei Manuel do Cenáculo, mencionam-se um conjunto de duas talhas da Índia "com suas tampas, de altura de quatro palmos" (Espanca, 1955-1956)”²⁶⁰.

Mas nem sempre as peças têm informação neste parâmetro.

Para além das peças poderem ser encontradas no MatrizNet, a informação extra disponível sobre as obras do museu, a que os visitantes podem aceder no local, está nos já referidos audioguias e, também, num pequeno roteiro/catálogo, editado pela Quid Novi, que fala das particularidades do museu enquanto museu nacional, mas que já não está a ser produzido pelo museu, e já só se encontra à venda em pequenos alfarrabistas.

De resto, a informação mais imediata que os visitantes podem ver é a legenda com a ficha técnica. Só quando as peças têm destaque como peça do mês é que o museu disponibiliza uma legenda com informação extra ficha técnica, explicando um pouco melhor a história do objecto. Em algumas destas peças que já foram peças do mês, essas informações e essa documentação já está associada no MatrizNet.

Documentação existente sobre as peças

Para além da informação que se pode encontrar no MatrizNet, como já foi referido, existem referências bibliográficas que remetem para estudos elaborados sobre as peças. Maria do Céu Grilo confirma que já foram elaboradas várias pesquisas para dissertações de mestrados e doutoramentos sobre diversas obras deste museu.

Esses documentos, além de terem uma breve referência no MatrizNet, estão também publicados e podem encontrar-se nos repositórios das universidades que albergaram esses estudos e no próprio arquivo do museu, nos casos em que os investigadores doam ao museu uma cópia dos textos.

Algumas peças são ainda alvo de estudos para congressos.

Não pertencem propriamente ao domínio público – não existe, portanto, um acesso facilitado a quem queira conhecer mais, do ponto de vista lúdico e de cultura geral.

260 MatrizNet,
<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=13159>

in

Motivo para haver tão poucas peças asiáticas em exposição

O Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo contém uma vasta colecção de objectos de origem asiática entre os quais moedas, objectos utilitários como pratos e até sapatos e peças de arte, como esculturas e porcelanas ornamentais.

A maioria destas peças estão em reserva, sendo que estas peças são expostas apenas em algumas situações, integrando, sobretudo, exposições temporárias, peças do mês em destaque, ou noutro evento pontual.

A doutora Maria do Céu Grilo considera que depende um pouco dos directores e de quem está à frente do museu.

A razão principal apresentada é devido ao facto de estas serem peças muito específicas que, segundo os responsáveis pelas exposições, não se enquadram tão bem nas restantes colecções. Quando questionada se as peças costumam ter algum enquadramento no museu, ou se a sua exposição tem a ver com o programa anual de exposições do museu, Maria do Céu Grilo afirma que:

“Às vezes tem a ver com o programa de exposições, sim. Neste caso, ou funcionam como peça do mês ou, isoladas, não fazem muito sentido”²⁶¹.

261 Ver ANEXOS: Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, p. 208.

Museu Nacional de Arte Antiga

Lisboa, Março 2019

A colecção do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) que estamos a analisar, ou seja, arte de origem asiática, está incluída num núcleo denominado ‘Arte da Expansão’. Este núcleo inclui objectos de origem brasileira e do Médio Oriente, que não entram na nossa pesquisa, no entanto, o núcleo será referido como um todo.

Os vários núcleos expositivos têm vindo a ser renovados, sendo o mais recente o núcleo do Mobiliário Português, renovado em Junho de 2018.

O núcleo da Arte da Expansão ainda não foi renovado por questões orçamentais. A exposição está muito datada, tendo sofrido apenas algumas alterações pontuais desde 1985.

Foi a partir da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, organizada em 1983 pelo Governo Português, em Lisboa, sob os auspícios do Conselho da Europa, com o tema *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*²⁶² que se criou o piso intermédio (o 2.º piso) com este núcleo de Arte da Expansão, em 1985.

“A Exposição foi distribuída por cinco núcleos ao longo da zona ribeirinha da cidade de Lisboa, segundo uma perspectiva cronológica dos temas escolhidos.

(...) O primeiro núcleo subordinado ao tema "Os antecedentes medievais dos descobrimentos portugueses" esteve patente no Convento de Madre de Deus, e foi coordenado por José Mattoso. O segundo núcleo, coordenado por Victor Pavão dos Santos, teve lugar na Casa dos Bicos e reportou-se ao tema "A Dinastia de Avis e a Europa". O terceiro núcleo, exposto no Museu Nacional de Arte Antiga apresentou "A Arte, ciência e cultura nos séc. XV e XVI", tendo sido coordenado por Jorge Borges de Macedo. No Mosteiro dos Jerónimos realizaram-se duas exposições, uma sobre "As Navegações portuguesas e as suas consequências no Renascimento" e a outra sobre "A Arte na Rota do Oriente" com coordenação de Avelino Teixeira da Mota e Luís de Albuquerque, correspondentes ao quarto núcleo. "A armaria portuguesa dos séc. XV e

262 XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, 2006, In <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4169361>

*XVI" foi o tema do quinto núcleo coordenado por Avelino Teixeira da Mota e Luís de Albuquerque patente na Torre de Belém."*²⁶³

Foi a exposição patente nos Jerónimos sobre *A Arte na Rota do Oriente* que integrou a exposição actual do MNAA que se pode visitar no segundo piso do chamado 'Anexo' do Palácio dos Condes de Alvor, às Janelas Verdes.

Mas, como já foi anteriormente referido, isto só é possível a partir de 1985, quando se cria, no piso intermédio, uma exposição mais coesa de objectos ligados à expansão ultramarina portuguesa e à presença portuguesa na Ásia, com o título 'Arte da Expansão'.

Como refere Maria da Conceição Borges de Sousa, conservadora responsável pelas colecções de Mobiliário e de Arte da Expansão, antes de serem encaradas como um grupo coeso, estas peças estavam dispersas pelas outras colecções um pouco aleatoriamente. Entretanto começou-se a olhar para as colecções, não apenas como aglomerados de objectos dispersos, mas como núcleos, com objectos que em conjunto formavam um discurso coerente.

Informação disponibilizada ao visitante

O Museu dispõe de panfletos desdobráveis junto das bilheteiras, mas são relativos às exposições temporárias e às '12 Escolhas', um programa de roteiros que o museu criou onde 12 personalidades escolhem livremente 12 peças do museu que ficam devidamente assinaladas, criando assim pequenos roteiros que os visitantes podem escolher seguir através desses panfletos²⁶⁴.

A informação sobre as peças disponibilizada localmente pelo museu está nas folhas de sala para peças em destaque, em tabelas comentadas das peças mais relevantes, um vídeo que goza de grande sucesso junto dos visitantes, sobre o encontro entre portugueses e japoneses representado a partir das imagens ilustradas nos biombos *Namban*²⁶⁵, alguns roteiros, catálogos de exposições temporárias, ou com temas específicos e num guia com selecção de algumas peças. Fora do museu, através da consulta na internet do sítio oficial

263 *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura*, 2006. In <https://digital.arquivos.pt/details?id=4169361>

264 In <http://www.museudearteantiga.pt/como-visitar/mnaa-12-escolhas>.

265 O vídeo "A Viagem", de Christian Boustani, foi apresentado pela primeira vez ao público na Exposição Mundial de 1998 (Expo' 98) em Lisboa, no Pavilhão de Portugal – in JACA (2005), p. 8.

do mesmo, também podem ser encontradas explicações sobre os vários núcleos, bem como informações sobre algumas peças em destaque, com links para o Matriz Net.

Como já foi referido, o museu absorveu grande parte das peças que participaram da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, de 1983, e também existem catálogos sobre as mesmas.

As peças mais solicitadas para empréstimos

Os objectos mais pedidos para empréstimos, tanto a nível nacional como internacional, são de facto as peças de arte da expansão, por ser este um tema fascinante e actual na problemática da globalização.

Ao analisar quais as peças que mais internacionalizam o museu, Conceição Borges de Sousa admite que cada peça vale por si. No entanto, naturalmente que há peças de destaque, mas estas peças não pertencem a um núcleo só. Diversos núcleos do museu contêm peças chave que atraem os visitantes, tanto estrangeiros como nacionais, que vêm a este museu especificamente para ver obras como os Painéis de São Vicente, a Custódia de Belém, As Tentações de Santo Antão de *Bosch*, as pinturas de Domingos de Sequeira, os biombos *Namban*, a baixela *Germain* ou o São Jerónimo de *Dürer*.

A Arte da Expansão é, também, um dos núcleos mais visitados, principalmente por visitantes naturais dos países de origem destas peças – sobretudo da China e do Japão.

A colecção que o museu mais valoriza/ destaca

A colecção mais destacada no Museu Nacional de Arte Antiga é a do núcleo de Pintura. Segundo Conceição Borges de Sousa, esta é a colecção que tem mais peso, havendo diversas peças consideradas tesouros nacionais. No entanto, ressalva que a verdadeira riqueza do museu se encontra na integração de todas as colecções.

Organização da colecção

As colecções do museu não estão todas organizadas segundo o mesmo critério. Algumas estão organizadas por zonas geográficas, outras por materiais ou tipo de peças, outras ainda estão organizadas cronologicamente.

A colecção do núcleo Arte das Expansão, especificamente, está, por enquanto, organizada geograficamente.

Este tipo de organização é, nas palavras de Conceição Borges de Sousa, unicamente por questões pedagógicas, pois facilita a leitura das peças bem como a sua exposição, permitindo criar um fio condutor com um diálogo coerente entre as peças e o tema da exposição.

Pode verificar-se, ainda no piso 2, uma organização por materiais, e não por proveniência geográfica, na parte das porcelanas, onde coabitam louças chinesas e japonesas, bem como faiança portuguesa.

Não será, portanto, arriscado dizer que as exposições estão feitas consoante o tipo de peças expostas, adaptando-se a museografia aos objectos das colecções, de modo ‘arrumá-los’ por categorias muito específicas. O problema com este método é que não existe informação visível que guie, ou que crie uma lógica que permita os visitantes serem guiados num discurso coerente através da exposição.

O tipo de informação disponível sobre as peças da Arte da Expansão

A informação disponível, no local, sobre as peças asiáticas é a ficha técnica, junto das mesmas, o vídeo juntos aos biombos *Namban*, que já foi referido e, futuramente, tal como já acontece nos outros núcleos, as tabelas comentadas. No sítio oficial do museu na internet podem ver-se destacadas algumas peças no separador *Colecções*, que além de ter pequenos textos ilustrados, em alguns casos, com várias fotografias sobre as peças em questão ainda remete para o MatrizNet para uma informação complementar sobre as mesmas.

Documentação existente sobre as peças

Conceição Borges de Sousa afirma que o Museu Nacional de Arte Antiga tem uma grande preocupação com a informação relativa à proveniência das peças que integram as suas colecções, pois são estes dados que conferem autenticidade às mesmas. O que significa que existe informação sobre a história e o percurso de algumas peças – o que em vários casos inclui a produção/o artista, a proveniência, o encomendador e/ou a própria história da encomenda, etc.

Influência asiática nas peças de produção europeia e vice-versa

Podem ser vistas as influências que o modo de produção, as artes e os materiais vindos da Ásia tiveram na produção europeia, mais especificamente, na produção portuguesa. Esta produção que vai desde artigos utilitários do dia a dia, até à produção artística propriamente dita.

Os artigos de maior destaque e onde mais facilmente se podem ver estas influências, segundo Conceição Borges de Sousa, são as faianças portuguesas e os tapetes de Arraiolos. Artigos que, de resto, estavam muito na moda, na altura, e que se chegou à conclusão que eram muito mais barato produzir localmente. Entretanto, cada uma destas artes foi tomando outro tipo de proporções, destacando-se do original que pretendia imitar nessa primeira fase, ganhando o seu próprio lugar no panorama artístico nacional, e mesmo internacional, nos dias de hoje.

Por outro lado, as influências que a arte europeia dos séculos XVI e XVII tiveram na Ásia, prendem-se sobretudo com a forma e com objectos utilitários, usados na Europa, mas desconhecidos na Ásia: objectos da religião cristã (católica, no caso português e espanhol), peças de mobiliário como, por exemplo, cadeiras, peças de vestuário, entre outros.

Resumindo...

Pela análise das entrevistas, mas também pela observação realizada nos locais, uma das conclusões imediatas que se pode retirar é que o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu da Fundação Oriente, ambos em Lisboa, são os que têm em exposição as colecções maiores de objectos ligados à expansão e à presença portuguesa na Ásia²⁶⁶. A par com esta, outra conclusão que se retira é que são os dois museus que mais promovem estas peças juntando outros elementos que facilitam ou tornam mais interessante a comunicação museal.

O Museu Nacional de Arte Antiga é o único que apresenta meios multimédia na exposição, com um vídeo na secção dos biombos *Namban*, para além da folha de sala complementar. O Museu do Oriente é o único que junta fotografias como complemento da informação técnica, dando uma dimensão humana aos objectos apresentados.

Só neste museu é atribuída maior importância à colecção relativa à presença dos portugueses na Ásia, que é também a mais solicitada para empréstimos – o que se justifica por ser um museu fundado e dedicado a esta colecção.

O Museu Nacional Soares dos Reis é o único que, tendo a *Colecção Oriental* concentrada numa mesma sala, ainda assim a inclui numa exposição mais abrangente, pois está no núcleo das Artes Decorativas que inclui faianças portuguesas, mobiliário, instrumentos musicais, joalharia e vidros. Não obstante, continua a ser tratada como algo à parte, com uma sala própria. Mas, fazendo justiça à exposição, a verdade é que todos os artigos deste piso estão divididos por categorias, ainda que nem todas com o mesmo critério (o material, nuns casos; a zona geográfica de origem, noutros – como a sala oriental; objectos de culto; utilidade, etc.).

O facto de ter ‘ganho’ uma sala exclusiva, enquanto anteriormente estava inserida na restante colecção de artes decorativas foi encarado por este museu como uma mudança positiva, pois oferece um maior destaque a estas peças.

²⁶⁶ Talvez aqui a conclusão pareça muito óbvia em relação ao Museu da Fundação Oriente, mas não esqueçamos que a grande maioria da colecção deste museu não são as peças ligadas aos portugueses, além de que o museu tem em exposição muitas peças que não pertencem ao seu espólio, mas sim ao Museu Nacional Machado de Castro.

É interessante verificar, pela resposta de Paula Oliveira, conservadora do museu, que o museu justifica a organização da exposição não por zona geográfica, o que efectivamente (também) acontece, mas consoante o estilo artístico – ou seja, consideram a arte *Namban* ou o mobiliário indo-português, um estilo artístico, mais do que uma proveniência.

Ainda no Museu Nacional Soares dos Reis, as peças asiáticas não são as mais pedidas para empréstimos, ficando muito aquém da pintura e da escultura que acabam por ser as colecções mais destacadas do museu. Mas dentro das peças que são pedidas do núcleo de artes decorativas, as peças asiáticas ficam em primeiro lugar, seguidas de perto pela faiança.

A maior parte das peças ligadas à Ásia do Museu Nacional Machado de Castro encontram-se em Lisboa no Museu da Fundação Oriente, estando apenas uma pequena porção do espólio em exposição em Coimbra. As peças não são requisitadas para empréstimos nem são as mais destacadas na exposição do museu. O museu faz assumidamente a separação da colecção consoante a proveniência geográfica dos seus elementos.

O Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo é, dos cinco museus analisados, o que menos peças asiáticas tem expostas, apresentando apenas duas (potes chineses) em exibição. As colecções de pintura e arqueologia são as mais destacadas, mas quase todos os núcleos já tiveram peças emprestadas. É o único que utiliza TIC (Tecnologias da Informação e Comunicação) como meio interactivo de comunicação através do seu quiosque digital, ainda que seja uma comunicação muito generalizada e só sobre o museu (núcleos expositivos/colecções e história do museu e edifício) e não sobre peças em particular.

No Museu Nacional de Arte Antiga as peças da expansão incluem-se nas mais solicitadas para empréstimos, nacional e internacionalmente. As peças *Namban* são das mais visitadas no museu, a par com várias outras, dada a grande qualidade das colecções do museu em todos os núcleos.

O MNAA valoriza mais a colecção de pintura, pois é a que tem maior peso, contendo vários tesouros nacionais.

De todos os museus analisados, o Museu da Fundação Oriente, o Museu Nacional Machado de Castro e o Museu Frei Manuel do Cenáculo são os que disponibilizam

audioguias. Quanto aos textos de sala, só os dois primeiros os apresentam, sendo que, no caso do museu de Coimbra, estes se referem apenas ao coleccionador e não propriamente às peças.

Os museus que disponibilizam folhas de sala são o Museu Nacional Soares dos Reis, o Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional Machado de Castro e o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo – sendo que no museu de Coimbra as folhas de sala nem sempre estão disponíveis e neste último, de Évora, a única folha de sala que tem não é sobre a colecção oriental.

Folhetos ou panfletos desdobráveis²⁶⁷ existem nos quatro museus nacionais, mas no caso do MNAA, muitas vezes são sobre exposições temporárias ou sobre as 12 Escolhas.

Todos os museus têm publicações, em maior ou menor escala. O museu de Évora é o que publica menos, tendo tido apenas um pequeno roteiro que já não está disponível. Todos os outros têm publicações de roteiros e os três museus do Porto e de Lisboa têm publicados estudos sobre peças ou núcleos específicos, bem como publicações das exposições temporárias mais importantes.

De um modo geral, os catálogos produzidos sobre exposições temporárias de maior impacto, são catálogos que contextualizam as peças, já que estas servem uma narrativa outra, a da exposição, mas nem sempre particularizam cada peça. Quando existe informação sobre peças específicas nestes catálogos são descrições visuais das mesmas, dos modos de fabrico, do local ou locais de origem, informações gerais sobre as peças daquela categoria (mobiliário específico, porcelanas, entre outros) e, de um modo geral, pouca informação sobre a história da peça propriamente dita.

Existem, naturalmente, excepções a esta prática, que se podem encontrar nos catálogos das exposições (regra geral, temporárias) mais significativas e de maior dimensão e impacto nacional sobre este tema da Idade Moderna portuguesa que inclui, incontornavelmente, o tema da presença portuguesa na Ásia.

Um exemplo recente é o catálogo da exposição *A Cidade Global, Lisboa no Renascimento*, patente em Lisboa de Fevereiro a Abril, e no Porto de Maio a Agosto de 2017²⁶⁸.

267 Sobre o museu (planta) ou sobre as colecções. O Museu do Oriente também tem panfletos mas sobre exposições temporárias ou sobre as actividades mensais realizadas no museu.

268 Vários exemplos podem ser vistos no catálogo desta exposição, onde são destacadas algumas peças a partir do III capítulo, como se pode ver a partir da página 116 até à página 127, onde a informação é mais detalhada sobre alguns conjuntos de peças ou sobre peças individuais. Um exemplo mais concreto é a página

De resto, a maioria dos catálogos que se reportam efectivamente a peças específicas são normalmente sobre as colecções *Namban* – sobre as quais, aliás, já existem vários catálogos e estudos de caso publicados, sobretudo sobre os biombos. Dito isto, não significa que não existam publicações ilustradas com estudos pontuais sobre outras obras ou núcleos de peças, provenientes de outros locais, mas são em menor quantidade²⁶⁹.

Quanto a meios multimédia e TIC são utilizados pelo MNAA, por meio de vídeo, e pelo Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo num quiosque digital – destes dois, apenas o MNAA relaciona este meio com a colecção relativa à expansão.

Todos os museus têm informações *online*, ou através de sítios oficiais próprios ou através do *website* da DGPC, como acontece com o caso do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, em Évora.

Dos museus analisados, apenas o Museu da Fundação Oriente, que não está sob a alçada da DGPC, não tem o seu espólio disponível no MatrizNet, no entanto, as peças que se encontram neste museu pertencentes ao Museu Nacional Machado de Castro estão disponíveis neste programa. Todos os outros museus têm a maioria das suas peças disponíveis.

Mas, é importante referir que grande parte das informações disponíveis sobre as peças continuam a ser informações técnicas, com pouco conteúdo sobre a sua história.

A organização das colecções é na maioria dos casos por ordem geográfica, casos do Museu do Oriente, Museu Nacional Soares dos Reis, Machado de Castro e, em parte pelo Museu Nacional de Arte Antiga. De ressaltar que o museu Soares dos Reis e o de Arte Antiga dentro do núcleo também utilizam a organização por materiais e estilos artísticos. O museu de Évora organiza as colecções por ordem cronológica.

Um aspecto que se pode perceber, e que é transversal a todos os museus analisados, é que, apesar de alguns reconhecerem as influências culturais mútuas Portugal-Ásia, nenhum faz a correspondência entre a arte ligada à expansão e a arte portuguesa com influência asiática. À excepção da faiança portuguesa, talvez por ser muito óbvia esta

158, onde o destaque recai sobre tabuleiros de jogo e se podem ver três tabuleiros com breves referências sobre os mesmos, mas na página 220, já podemos ler especificamente sobre uma dessas peças.

269 De que é exemplo *O Contador das Cenas Familiares*, de Pedro Dias (2002) – uma análise a um contador designado indo-português, que se encontra em exposição no Museu Nacional Soares dos Reis. A particularidade desta peça é ser ilustrada de forma rara com cenas do quotidiano retratando a vida dos portugueses no século XVI em terras indianas.

ligação, não há mais nenhum conjunto de objectos para os quais se faça este paralelismo de modo evidente.

Exceptuando algumas ‘modas’ na época do impacto ou ‘confronto’ de culturas em que houve mútua assimilação, os testemunhos que nos ficaram são claros. A arte e a produção portuguesa ficou marcada pela presença na Ásia: desde as faianças, passando pelas sedas, tapeçarias e mobiliário.

Existem, no entanto, peças que têm características europeias, começadas a fazer num local, com materiais do mesmo, e são acabadas noutro local, com outro tipo de materiais, fazendo destas peças autênticas miscelâneas multinacionais e multiculturais. Muitos destes objectos nem eram utilizados na Ásia, mas de europeus já só têm a função, pois desde a produção, a forma, passando pelo material e, finalmente, a decoração, acabam por ser objectos totalmente reinventados, e vice-versa, para objectos produzidos na Europa com influência asiática.

Podemos ver um exemplo interessante no MatrizNet²⁷⁰ sobre um cofre cuja descrição é:

- Local de produção: Portugal (?)
- Descrição: Cofre em forma de baú rectangular, toda lavrada com volutas e folhagem que se entrelaçam à maneira do século XVII. (...) tem três pegas formadas por duas volutas entrelaçadas e rematadas por uma concha.

Ou seja, o “lavrado com volutas e folhagem que se entrelaçam” e a utilização de motivos marinhos, como a concha, eram “a maneira do século XVII” em Portugal, um estilo muito provavelmente inspirado em padrões asiáticos, mas que aqui é assumido, já não como exótico, mas como o estilo ‘de casa’.

270 Disponível
<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=244693>

em:

Conclusões Finais

“[Modernity at Large (...) in the field of cultural studies] arguments amount to constant provocation for sociologists, a challenge to the way we think and do our work. We should attend to them because they concern concepts that have been central for decades in sociological accounts of the contemporary world.

Effectively they highlight how wedded sociology has been to concepts that often appear as abstract, analytical, and universal but are in fact expressions of a particular time and place. Culture, ethnicity, neighborhood, and modernity are focal topics in narrative accounts of our time, part of wider public discourse rather than simply scientific constructs.” (ALBROW, 1998: 1411)

Como foi discutido no capítulo dedicado à Multiculturalidade, a Ásia tem vindo a perder, para a Europa/América, as suas características de ‘Oriente’ enquanto “horizonte onírico”.

Mas será que isso é um problema? Para quem? Não será o decurso natural da história? Acredito que muitas sociedades vejam com tristeza os seus costumes e tradições desaparecerem e, por vezes, até serem substituídos por outros vindos de outras regiões. Mas será que é esse o medo dos ocidentais ao verem um *Oriente* demasiado parecido com o *Ocidente*?

Ou será simplesmente pelo desencantamento referido por Mason, a capacidade de maravilhamento que os ocidentais já não têm?

No entanto, todas as culturas evoluem, todas mudam, há perdas e ganhos.

Fernando Gomes escreve, em 1999, num texto introdutório ao catálogo da exposição “*O Orientalismo em Portugal*”, que a cultura portuguesa cresceu com a expansão, mas não se limitou a influenciar as culturas que encontrou, tendo recebido também das mesmas importantes contributos, “sinais e evocações que se impregnaram na linguagem artística e se materializaram em diversos domínios”. O então presidente da Câmara Municipal do Porto, fala-nos do fascínio do *Oriente* que, não só ultrapassou uma

determinada época, mas também se foi transformando ao longo dos tempos condicionando as mentalidades, assumindo-se, nos nossos dias, “como um património inestimável, fruto de uma sedução sem limites”²⁷¹.

No entanto, como referem os autores Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto, é importante não esquecer que todos os processos de expansão implicam conquistas e são, portanto, violentos por natureza, acabando por ter consequências que não podem ser ignoradas. O tráfico de escravos africanos provocou grandes quantidades de mortes, não só através do transporte das longas viagens para outros continentes, como pelas condições dos cativos. Também “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 políticos”²⁷².

Mas esta narrativa raramente é contada, o que nos remete para o que de resto já foi referido, quando aludimos às reproduções de poder, à narrativa histórica pelo lado do conquistador e não do conquistado. Deixando o visitante/ leitor/ observador com a informação insuficiente para fazer, mentalmente, uma recriação mais próxima da realidade que, convém não esquecer, tem sempre duas ou mais faces. Ou como diria Luís Filipe Thomaz sobre as linhas gerais da expansão ocidental, da qual a portuguesa foi a primeira, houve “um claro escalonamento no tempo e de uma inegável diversidade de objectivos, de métodos e de modelos – que se não devem de ânimo leve ignorar pois constituem outras tantas grandes pequenas diferenças que explicam muitas coisas (...)”²⁷³.

António Manuel Hespanha também admite que “há muitos elementos de análise que são explicitamente silenciados ou desvalorizados” e que, não raras vezes, não são consideradas todas as vozes do “contexto nativo”²⁷⁴.

O observador fica, portanto, com uma ideia parcial, muitas vezes não inocentemente por parte de quem transmite a informação. Porque quem está na posição de força conta apenas a sua versão, ou a versão que interessa ao poder vigente, e vai reproduzindo este conhecimento, até toda uma sociedade dar esse ‘conhecimento’ como uma verdade incontestável. E por vezes certas verdades não passam de mitos, construções de significados que foram sendo passadas por ‘alguém’ que tinha esse interesse em agenda.

271 GOMES, “A Sedução do Oriente”, in “*O Orientalismo em Portugal*” (1999) (sem página).

272 BETHENCOURT, CURTO (2007), p. 9.

273 THOMAZ, Op. Cit., p. 2.

274 HESPANHA, Op. Cit., p. 33.

Esta é, naturalmente, uma visão simplista do problema pois, como foi referido acima, a realidade tem várias faces. Por vezes, mostrar apenas uma delas é, de facto, uma forma de reprodução de uma posição de poder, mas outras vezes poderá apenas ser uma forma de simplificar a informação transmitida, optando por se comunicar a versão ‘universalmente aceite’, que muitas vezes, como também já foi referido, não foi encontrada de forma inocente.

*“A expansão portuguesa não pode nem deve ser vista como um processo cumulativo: foi marcada por continuidades e descontinuidades e por quebras e transformações nos padrões das suas actividades, do Atlântico ao Índico, da Índia ao Atlântico Sul, do Brasil a África. É possível falar de sucessivos impérios portugueses, resultantes de adaptações políticas aos reveses da fortuna e à transferência de pessoas e capitais de umas regiões para outras.”*²⁷⁵

Há certas partes da história que são produções do seu tempo, como já vimos na citação de Hilário Franco Júnior no início deste texto, e como se referia a propósito do conceito do ‘indo-português’ – como também se podem falar dos monumentos que foram ‘restaurados’ (em muitos casos, totalmente reinventados na sua forma) durante as comemorações dos centenários no Estado Novo, sendo o seguimento de um ideal da literatura Realista que começou a ser teorizado em maior escala durante o século XIX²⁷⁶. A gloriosa Era dos Descobrimentos Portugueses, é uma parte da História de Portugal em muito recriada e repescada precisamente pelo Regime de Salazar²⁷⁷, e que ainda se mantém um pouco até hoje, de modo a justificar e até tornar aceitável a prática do colonialismo, quando este já estava em franco declínio e extinção no resto da Europa.

Nas escolas ainda somos treinados a olhar para esta parte da história como uma época gloriosa de feitos heróicos. Seremos nós capazes de olhar para a nossa história com olhar clínico e objectivo?

“As práticas do novo Estado-Nação exigiram uma reinvenção do passado como instrumento de produção (e reprodução) de uma nova memória nacional. A sua finalidade última aproximava-se da função religiosa, pois, em nome da normatividade da herança, visava-se religar os indivíduos à volta de símbolos (“grandes homens” e “grandes

275 BETHENCOURT, CURTO, *Op. Cit.*, p. 8.

276 HESPANHA, *Op. Cit.*, p. 33.

277 Apesar de sempre ter feito parte da agenda de criação da “identidade nacional” por parte dos órgãos de poder, precisamente desde a época da expansão.

acontecimentos”) encarnadores do sentido da História, em ordem a reforçar-se, mediante rituais cívicos, um novo consenso social e nacional.”²⁷⁸

Como em tudo, estes acontecimentos, que não influenciaram apenas a História do nosso país, mas a História do mundo, tiveram aspectos positivos e aspectos negativos. E o que quero aqui reiterar, não tirando de maneira nenhuma o mérito aos homens que planearam, geriram e participaram no advento dos Descobrimentos, até porque, nas palavras de Hespanha, “não cabe aqui, nem seria empresa metodologicamente fiável, fazer o balanço dos enviesamentos destas imagens”²⁷⁹, é que os portugueses têm sido ‘treinados’, desde há muito, a ver apenas os aspectos positivos e até deturpar alguns dos negativos de modo a que sintam apenas orgulho pelos feitos dos seus antepassados, estando, assim, potencialmente a desperdiçar aprendizagens com os erros cometidos no passado.

Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto explicam este fenómeno de deturpação:

“Geralmente, a ausência de instrumentos de coacção sugere que se privilegiou os mecanismos de negociação, o que equivale a dizer que se recorreu a meios pacíficos, em detrimento de formas de dominação mais belicosas. Esta interpretação é válida em muitos contextos diferentes e de facto caracteriza cabalmente muitas das situações (...). Em muitos contextos, os Portugueses adoptaram diversas formas de negociação para obviarem a falta de meios para impor a sua vontade de modo absoluto. (...) Contudo, independentemente destas características, uma moldura interpretativa que sublinhe exclusivamente a fraqueza, a negociação e formas de miscigenação privilegia uma ideologia colonial baseada na excepcionalidade portuguesa (...). Não há dúvida de que esta visão retrógrada foi reforçada, mais recentemente, por estudos que deram atenção à vasta gama de possibilidades e ambiguidades inerente aos contactos interculturais, particularmente os que envolvem uma mestiçagem ou um hibridismo étnico, social, cultural e artístico.”²⁸⁰

É, por isso, importante deixar em aberto a exploração para o observador fazer por si, se assim o entender, mas também é importante dar espaço para a interacção com o objecto propriamente dito, chegando às suas próprias conclusões.

278 CATROGA, *Op. Cit.*, p. 267.

279 HESPANHA, *Op. Cit.*, p. 33.

280 BETHENCOURT, CURTO, *Op. Cit.*, p. 13.

À semelhança do que é defendido por Dudley, as possibilidades de interacção e entrosamento entre pessoas e objectos é comprometida pela falha ou forma incorrecta de comunicação por parte dos museus. Mas por outro lado, o facto de haver mais informação disponível sobre os objectos nos museus, permite facilitar o seu estudo e o seu possível entrosamento com as outras colecções.

O museu deve preservar e deve educar, e o que tem tentado fazer – e bem – é servir-se da preservação para educar e vice-versa. Mas tem de ir adaptando os seus meios de transmitir esses conhecimentos e significados à evolução natural das sociedades.

Os objectos não mudam, as informações disponíveis sobre eles, muitas vezes também mudam pouco. Então o que pode mudar? As pessoas mudam. E as formas de comunicar também têm de mudar.

Enquanto nas últimas décadas do século XX, por exemplo, o museu transmitia tradicionalmente informações sobre as suas colecções, hoje tem de transmitir ideias que as pessoas utilizam para transformar em conhecimento próprio, porque, como já vimos anteriormente, os objectos têm significados diferentes para cada um de nós. É nesse significado que os museus têm de investir na transmissão objectiva da informação. O que significa que os museus devem investir esforços na criação de experiências.

A informação objectiva sobre o património tem sido (e terá de continuar a ser) disponibilizada para os públicos, através das plataformas da DGPC, por exemplo, o MatrizNet. Mas além das ferramentas multimédia terem de evoluir para algo mais orgânico (poucas pessoas, além dos profissionais da área, devem ter conhecimento sobre o MatrizNet), tem, sobretudo, de se criar uma vontade nos visitantes. Estes não podem continuar a sentir-se assoberbados com as informações, disposição, iluminação, silêncio – aquela ‘aura’ de templo que o museu cria.

Terá, portanto, de haver um equilíbrio, que muitas vezes não é fácil de encontrar, entre a tentação de expor o objecto e deixá-lo falar por si, para dar a oportunidade de ser apreciado na sua materialidade e entre a tentação de expor o objecto acompanhado de todas as informações interessantes, mas por vezes até demasiado técnicas, que o museu dispõe sobre o mesmo.

Seria interessante o museu poder chamar a atenção para a materialidade do objecto, enquanto aguça o interesse sobre o mesmo, e, talvez, disponibilizar a informação extra

num outro formato que se possa consultar durante ou após a exposição, consoante a escolha do visitante.

Outra questão sobre a qual vale a pena reflectir, e ver reflectida nos museus, é como os outros povos viam (e vêem) a imagem do ‘outro’ nos portugueses, porque não podemos esquecer que todos são ‘o outro’ uns para os outros, e normalmente não nos lembramos que o ‘exótico’ não é unilateral – não é só o Outro que é estranho/diferente para nós, nós também somos estranhos/diferentes para o Outro.

Ao olhar para o Brasil, por exemplo, não o vemos tanto como o outro, ou como exótico²⁸¹, talvez pela língua falada, que é a nossa – e que é tão culturalmente activa –, e provavelmente por ser uma cultura criada pelo Ocidente, descendente directa da própria cultura portuguesa, ainda que tenha influência de outras culturas europeias e uma mistura de culturas africanas. O Brasil foi um território colonizado, mais do que conquistado a uma outra cultura já existente com forte estrutura civilizacional, como os povos da Ásia e até de África. Por essa razão, a posição portuguesa relativamente ao que é asiático é uma posição de maior distância, o mesmo é verdade ao contrário – para os asiáticos em relação ao que é europeu ou proveniente de culturas do Ocidente, de um modo geral.

Os japoneses, por exemplo, utilizaram a imagens dos portugueses num contexto específico como forma de estabelecer um contraste com a sua própria imagem. Em suma, construir a sua identidade pessoal, olhando para o ‘outro’ sob a forma de estereótipo, foi um meio de criarem uma visão de si próprios²⁸². Criar a ideia de ‘outro’ para melhor definir o ‘eu’, por contraste.

Como se pode concluir através dos dados recolhidos em entrevista aos museus em análise, as colecções de objectos asiáticos estão normalmente separadas das outras colecções e estão organizadas por região, material, ou até por categoria de objectos²⁸³.

Mas será que essa é a melhor maneira de chamar a atenção do visitante ou de transmitir informação sobre aqueles objectos?

Não há nenhum museu, dos que aqui foram analisados, que utilize o seu espólio para fazer uma narrativa do que foi a “Expansão Marítima Portuguesa”, ou a “Presença

281 Exótico no sentido cultural. Vemos o Brasil como exótico na sua forma, por ter um clima tropical que acomoda estilos de vida mais coniventes com o mesmo, mas a sua essência cultural não é demasiado distante da portuguesa, começando pela religião, idioma, costumes, etc.

282 CURVELO (2010), p. 205.

283 À excepção do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, em Évora, que tem apenas duas peças em exposição e estão, obviamente, misturadas com outras peças, neste caso, mobiliário.

Portuguesa Pelo Mundo”, de como as pessoas viviam, o que valorizavam, em que acreditava, o que queriam, etc., não como exposição temporária, como tem acontecido ao longo dos anos, e com bastante qualidade, mas como narrativa de longa duração. Não existe um fio condutor ao longo das exposições, através dos objectos, que façam o visitante conhecer a essa parte da História de Portugal.

Mas aqui devemos começar por questionar: faz parte da missão do museu ser um livro de História ‘vivo’ ou antes ser um local de fruição puramente estética? E porque tem sido tão difícil ser ambos?

A exposição da colecção de frascos de rapé do Museu da Fundação Oriente, por exemplo, estará a ser valorizada? Saberá todo o visitante para que serviam exactamente? Irá o visitante apreciar cada um destes frascos individualmente, ou passará a passo largo pela parede onde se encontram?

O mesmo poderíamos perguntar sobre os *inro* do Museu Nacional Machado de Castro, ou sobre as porcelanas do Museu Nacional Soares dos Reis.

Mas também podemos questionar ao contrário: poderá o objectivo ser apenas o impacto visual dos conjuntos, em vez de importar cada objecto singularmente?

Outra questão que podemos colocar é se o museu deve colocar os objectos em ‘caixas’ por categoria – material, região de origem, ou outro – ou deve recriar um contexto para se compreender melhor a utilidade da peça ou, ainda, criar diálogos com outras peças contemporâneas de origem europeia? E será esta contextualização viável ou exequível sequer?

Quando um museu tem, como no caso da Museu da Fundação Oriente, uma grande quantidade de objectos do mesmo estilo, como sejam os referidos frascos de rapé, todos com o seu próprio encanto e tão diferentes entre si, torna-se difícil escolher um ou outro para que o visitante melhor repare neles, optando-se muitas vezes por expor todos, criando o referido impacto visual do conjunto.

Contudo, é importante lembrar a já referida sugestão de Alma Wittlin de criar exposições com poucos objectos para que possam ser desfrutados de maneira mais ampla.

É, portanto, compreensível a dificuldade de soluções de exposição.

Ainda assim, é possível dentro desse estilo de exposição gerar o interesse naquelas ‘micro peças’ se houver uma abordagem como, por exemplo, o Museu Nacional Soares dos Reis fez com a sua colecção de fivelas, em que criou uma espécie de mural onde estão

ilustradas figuras e indumentárias com a utilização dos diferentes tipos de fivela ao longo dos últimos séculos e, por baixo das ilustrações desse painel, estão expostas as fivelas da colecção posicionadas consoante a sua época histórica e estilística, estilo *timeline*.

Existem várias formas, lógicas e/ou razões para expor os objectos de determinadas formas. No entanto, todas têm em comum o facto de terem de transmitir informação que proporcione fruição, mas, também, conhecimento.

Um museu sem informação para os seus visitantes, é apenas um armazém de objectos históricos, mais ou menos facilmente identificáveis, mas sem propósito.

São estes objectos apenas pedaços mortos da história daquela casa, daquela igreja, daquela biblioteca, etc.?

Quando nos deparamos com objectos vindos de outros locais do mundo, de outras culturas, o interesse (ou desinteresse) é ainda maior, é maior também a obrigação de providenciar informação sobre os mesmos para satisfazer ou atrair as curiosidades.

Mas, como vimos ao longo das páginas anteriores, não podemos cair no erro de exagerar na quantidade dessa mesma informação.

Na vertente teórica deste texto, explorámos o contexto (ou *descontexto*) museológico das peças em relação estreita com estas colecções específicas, fazendo uma breve análise histórica de como a nossa sociedade apreende os objectos de colecções de origem asiática (e convém não esquecer que quem trabalha nos museus faz parte desta sociedade), pois é esta apreensão que vai determinar não só a informação que é disponibilizada aos públicos, mas também o conhecimento formado por quem recebe esta informação. No fundo, é a apreensão que vai criar uma narrativa no colectivo social sobre este tema do que é ‘luso-asiático’. Ou seja, é a apreensão destes objectos, que gera um ‘conhecimento’²⁸⁴ sobre eles, que vai criar o *Orientalismo*.

Por outro lado, na vertente prática, a observação dos nossos museus proporcionou variadas questões.

A forma, muitas vezes, despreocupada/misturada de expor estes objectos, supostamente exóticos no contexto português, não será fruto da sua assimilação ao longo dos séculos?

²⁸⁴ Aqui a palavra está com aspas como salvaguarda, pois o conhecimento sobre estas, e outras, peças, das quais pouco se sabe, é sempre um conhecimento especulativo, exceptuando as peças das quais existe documentação suficiente que sustente esse mesmo conhecimento, como afirma Júnior, referido no início deste texto.

Ou seja, o facto de, por exemplo, num palácio em Portugal se expor mobiliário indiano de encomenda portuguesa, de carácter religioso numa sala com mobiliário de estilo barroco joanino ou neoclássico que também contém jarras chinesas e leques japoneses, não fará já parte de um gosto português adquirido, uma vez que esses objectos, desde que começaram a entrar no território nacional começaram a ser absorvidos naturalmente? Tal como, por exemplo, as marcas de cultura árabe na Península Ibérica, ou as culturas vikings, romanas e celtas foram sendo absorvidas nos vários territórios da Europa.

O Museu Nacional Machado de Castro, por exemplo, assume que as colecções asiáticas são colecções que não se integram nas outras.

Mas será exactamente assim? Será que estas peças, que fazem parte da história do nosso país, são mesmo assim tão independentes dos outros objectos da mesma categoria? Porque é que num museu que tem peças desde o século XIV até ao século XX, por exemplo, não consegue fazer o diálogo com estas peças uma vez que o império colonial português que começou com a expansão, se deu dentro destes limites cronológicos?

Quanto à legendagem das peças, na maioria dos casos, encontramos informações técnicas: o nome da mesma (o que é), a região de origem (mas por vezes não sabemos se é de fabrico, de utilização ou apenas o local onde foi encontrada), podemos ver a época (ano ou século), os materiais que a compõem, por vezes as dimensões e, quando se aplica, o autor.

*“A consideração do funcionamento da legenda no museu, vem levantar novamente a questão da pluralidade de discursos em que os artefactos estão inseridos e que, por sua vez, ajudam a moldar. O artefacto não pode representar um significado por si só. Este só pode adquirir uma força significativa ao ser inserido numa cadeia discursiva através de uma legenda, pois as legendas são representações, enquanto artefactos não.”*²⁸⁵

O problema é que não raras são as vezes em que não entendemos estas representações, pois não sabemos qual era a utilidade do objecto (que muitas vezes não é óbvia), também não conseguimos, em alguns casos, perceber quem era o seu proprietário, como e/ou porquê veio para Portugal, ou para a colecção onde se encontra ou até mesmo qual é a lógica da(s) peça(s) na colecção daquele museu.

É certo que todas estas informações sobre todas as peças da colecção podem ser excessivas e os visitantes não vão querer saber de todas elas. Mas é a função do museu

285 MASON, Op. Cit., p. 145.

educar e mediar essa informação e uma forma de o fazer seria tornar essa informação o mais acessível e apelativa possível para o visitante.

Apesar de, nas palavras de Mason, cada estilo de apresentação ter as suas vantagens e desvantagens²⁸⁶, pensar em diferentes e inovadoras formas de o fazer é o desafio dos profissionais dos museus da actualidade – pois como afirma McManus, uma visita a um museu é mais do que uma visita a uma exposição²⁸⁷.

Resumidamente o que a falta destas informações representa efectivamente é uma lacuna na história destes objectos. Ou seja, um visitante que olhe para uma peça que está do outro lado da vitrina que diz “Pano de Armar, Seda, Século XVI, Índia” não aprende propriamente nada sobre a mesma. Mas se existisse um pequeno texto a explicar como surgiu esta peça, para que serviam as peças do mesmo género, etc., já se estaria a transmitir uma narrativa a quem quisesse saber mais sobre os “Panos de Armar” – será que tinham uma função diferente em Portugal e na Índia? Qual a diferença em termos de materiais ou motivos pictóricos?, entre outras questões.

Podia, inclusivamente, haver breves textos explicativos sobre conjuntos de objectos, no sentido de tornar a informação mais leve, menos repetitiva e mais interessante. Outras ideias, como colocar códigos junto das peças que o visitante pudesse pesquisar no MatrizNet, ou numa outra plataforma, que permitisse aprofundar os seus conhecimentos sobre as mesmas ou ter acesso a todos os títulos de artigos, estudos, livros, teses que tivessem sido publicados sobre o objecto ou o tema, poderiam resolver a questão do impacto visual dos textos excessivos ou da falta deles.

Alma Wittlin afirma que os museus são instituições feitas *pelo* Homem e *para* o Homem (ao serviço do Homem), não são um fim em si mesmos. Em vez de perguntar o que se pode fazer em relação às necessidades por satisfazer dos museus, a autora propõe inverter a questão para o que é que os museus podem fazer em relação às necessidades não satisfeitas das pessoas?

“De algum lugar se parte sempre, mesmo quando se lida com objectos imóveis fisicamente, mas imaginariamente activos, entre o que sabemos, o que ainda desconhecemos e o que só podemos imaginar, reinventando.

Todos sabemos que uma exposição é feita com objectos reais, porém as cargas imaginárias que eles possuem, os poderes que as tradições, os discursos, ou, em certos

286 *Idem*, Op. Cit., p. 138.

287 McMANUS, “Making sense of exhibitions”, in KAVANAGH (1992), p. 36.

*casos, os silêncios, lhes conferem, ultrapassam quase sempre a mera presença testemunhal (...). ”*²⁸⁸

Existem cada vez mais exposições completamente suportadas por meios digitais, nomeadamente em Lisboa, sem a presença dos objectos a que se referem, ou mesmo sem se referir a objectos de todo, mas antes a conceitos ou apenas imagens. Não sendo estas realizadas exactamente em museus, existe a tentação crescente, que vários autores o defendem, de criar, nos museus, exposições muito dependentes destes meios digitais.

Este novo tipo de exposições levanta várias questões:

- Terão espaço em museus ou deveriam ser guardadas para apresentações em galerias ou salas de espectáculos?
- Onde fica a relação museu-objecto-visitante se um dos elementos não estiver presente?
- Continuamos a falar de museus ou já entrámos num outro ‘território’?

Quando falamos de museus, falamos de objectos, falamos de uma das funções dos museus, que é a preservação dos mesmos.

As exposições mais interactivas apresentam, sem dúvida, oportunidades, pois têm muita flexibilidade porque permitem criar contextos com muito menos recursos, sem a questão do espaço, figurantes, dos materiais, entre outros, mas também apresentam riscos: as possíveis falhas dos sistemas técnicos de suporte a estes meios digitais põem em causa toda a exposição quando esta depende muito ou inteiramente dos mesmos.

Portanto, se por um lado temos na mão meios que nos permitem criar uma exposição mais acessível, mais informativa, interessante e lúdica, por outro, corremos o risco de haver uma ou várias falhas técnicas e ficar com a exposição comprometida por tempo indeterminado.

Estaremos a caminhar para uma nova geração de museus onde não importa se o objecto está fisicamente presente, por se valorizar mais a experiência?

Se por um lado, nos museus tradicionais (actuais) existe o cuidado da conservação dos objectos, iremos ter, se for esse o futuro, o cuidado da manutenção dos suportes de sistemas digitais de imagem, som, vídeos, etc.

Por último, relativamente à criação de significados que as colecções de objectos asiáticos promovem junto dos visitantes, e tendo em conta toda a investigação e referências

288 PORFÍRIO (1998), p. 31.

literárias existentes sobre esta temática, impõem-se certas inquietações que, mais urgente do que dar uma resposta, é importante também questionar:

- Continuamos a usar estas imagens mentais associadas ao *Oriente* de importação quando reescrevemos, nos nossos museus, a nossa história em relação à Ásia e dos seus objectos?
- Será a história em comum de Portugal e dos países asiáticos onde os portugueses marcaram presença uma memória baça, desapaixonada, morna, ténue, amolecida pela passagem do tempo de que fala Hespanha²⁸⁹?
- Estaremos a tentar contrariar esta ideia dos revivalismo de outros tempos?
- Ou, por outro lado, será que devemos encarar como um aproveitamento de tempos áureos, para exportar também a nossa imagem muito própria de Orientalismo, já não nos contentando com o orientalismo francês ou inglês (ou mesmo para usá-lo como forma de receita, nomeadamente com o turismo)?

Seja para que lado penda a resposta a estas questões, a informação sobre os objectos luso-asiáticos deve estar acessível em todas as dimensões possíveis, deve ser posta à disposição dos visitantes destas colecções, para que estes possam escolher aceder, ou não, a essa informação.

289 HESPANHA, Op. Cit., p. 34.

Referências Bibliográficas

≡ ALBERTI, Samuel J. M. M., “Objects and the Museum”, in *Focus: Museums and The History of Science - Isis, A Journal of the History of Science Society*, vol. 96 n. 4, Chicago, The University of Chicago Press Journals, 2005, pp. 559-571

≡ ALBROW, Martin, “Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization, By Arjun Appadurai, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996 – Book Reviews”, in *The American Journal of Sociology*, V. 103, N. 5, 1998, disponível em:
http://www.cepa.lk/content_images/publications/documents/109-S-Albrow-The%20American%20journal%20of%20Sociology-Modernity%20at%20large.pdf

≡ ANDERSON, Gail, *Reinventing the Museum*, Lanham, MD, Altamira Press, 2004

≡ ANDRÉ, João Maria, “Interpretações do Mundo e Multiculturalismo: Incomensurabilidade e Diálogo entre Culturas”, in *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 18, n.º 35, 2009, pp. 7-42

≡ APPADURAI, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996

≡ ARAÚJO, Renata, “Influência, Origem, Matriz”, in ROSSA, Walter, RIBEIRO, Margarida Calafate (Org.), *Patrimónios de influência portuguesa: modos de olhar*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 47-64

≡ BALDATTI, Celia T.; FRANCO, Graciela, “Oriente e Ocidente: Marcos Epistêmicos e Revolução Científica”, in: MARTINS, R. A.; MARTINS, L. A. C. P.; SILVA, C. C.; FERREIRA, J. M. H. (eds.), *Filosofia e história da ciência no Cone Sul: 3o Encontro*, Campinas: AFHIC, 2004, pp. 85-90

- ≡ BARRETO, Luís Filipe, “Apre(e)nder a Ásia – séculos XVI e XVII,” in *O Orientalismo em Portugal*, Catálogo de Exposição, Ciclo de Exposições Memórias do Oriente, Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999, pp. 59-76
- ≡ BECK, Larry, CABLE, Ted T., *The Gifts of Interpretation: Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture*, Urbana (IL), Third Edition, Sagamore Publishing, 2011
- ≡ BETENCOURT, Francisco, CURTO, Diogo Ramada, *A Expansão Marítima Portuguesa, 1400-1800*, Lisboa, Edições 70, 2007
- ≡ BIANCHI, Marina, “Collecting as a Paradigm of Consumption”, in *Journal of Cultural Economics*, vol. 21 n. 4, Netherlands, Kluwer Academic Publishers, 1997, pp. 275-289
- ≡ CARREIRAS, José Albuquerque, VAIRO, Giulia Rossi, TOOMASPOEG, Keistjan (eds.), *Através do Olhar do Outro – Reflexões acerca da sociedade medieval europeia (séculos XII-XV)*, Tomar, Instituto Politécnico de Tomar, 2018
- ≡ CARVALHO, Daniela, *Nambanjin: Sobre os Portugueses no Japão*, Universidade Fernando Pessoa, Antropológicas n.º 4, 2000, disponível em:
<https://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/view/924>
- ≡ CATROGA, “As Comemorações dos Descobrimentos”, in *O Orientalismo em Portugal*, Catálogo de Exposição, Ciclo de Exposições Memórias do Oriente, Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999, pp. 267-284
- ≡ CORTESÃO, Jaime, *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994
- ≡ COX, Rupert, “Objects That Move: Japanese Namban Screens in the Realm of the Senses”, Faculty of Social Sciences, Social Anthropology, University of Manchester, in *Revista de História da Arte*, n.º 8, 2011, pp. 127-137, disponível em:

https://run.unl.pt/bitstream/10362/16682/1/RHA_8_ART_6_RCoX.pdf

≡ COXALL, Helen, “How Language Means: an alternative view of museums text”, in KAVANAGH, Gaynor, *Museum Languages: Objects and Texts*, Leicester, London and New York, Leicester University Press, 1992, pp. 83-99

≡ CURVELO, Alexandra, “Copy to Convert, Jesuits’ Missionary Practice in Japan”, in COX, Rupert, *The Culture of Copying in Japan – Critical and historical perspectives*, London and New York, Routledge, 2008, pp. 111-127

≡ CURVELO, Alexandra, “Namban Folding Screens: Between Knowledge and Power”, in *Empires éloignés – L’Europe et le Japon (XVI^e-XIX^e siècle)*, Dejanirah Couto et François Lachaud, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, École française d’Extrême-Orient, 2010, pp. 201-215

≡ DUDLEY, Sandra H., “Museum Materialities: Objects, Sense and Feeling”, in *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, Oxford, Routledge, 2010, pp. 1-18

≡ FERNANDES, Jason K., “Indo Portuguese Art and the Space of the Islamicate”, in *Parmal*, 2008, pp. 41-50, disponível em:

https://www.academia.edu/28000351/Indo_Portuguese_Art_and_the_space_of_the_Islamicate

≡ FLOR, Pedro, “A chegada de artistas estrangeiros a Portugal nos séculos XV e XVI: um exemplo de transferências culturais na Europa medieval”, in BILLOTA, Maria Alessandra (ed.), *Medieval Europe in Motion*, Palermo, Officina di Studi Medievali, 2018, pp. 185-190

≡ FLORES, Jorge Manuel, “Um Império de Objectos, A sociedade: Oriente das elites, Oriente dos Aventureiros”, in *Os Construtores do Oriente Português*, Catálogo de Exposição, Ciclo de Exposições Memórias do Oriente, Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998, pp. 15-52

≡ FRANKE, Rosvita F., LEIVAS, José C. P., *Homeomorfismos: Da Intuição à Visualização Em Construções Geométricas*, XIV Conferência Interamericana de Educação Matemática, Chiapas, CIAEM, 2015, disponível em:

http://xiv.ciaem-redumate.org/index.php/xiv_ciaem/xiv_ciaem/paper/viewFile/140/97

≡ GSCHWEND, A. J. e LOWE, K., *A Cidade Global, Lisboa no Renascimento*, Catálogo de Exposição, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017

≡ HESPANHA, António Manuel, “*O Orientalismo em Portugal [Séculos XVI a XX]*”, in *O Orientalismo em Portugal*, Catálogo de Exposição, Ciclo de Exposições Memórias do Oriente, Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999, pp. 15-40

≡ HOOPER-GREENHILL, Eilean, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London, Routledge, 2003

≡ HOOPER-GREENHILL, Eilean, *The Educational Role of the Museum*, Leicester, Routledge, 1999

≡ IRWING, John, “Reflections on Indo-Portuguese Art”, in *The Burlington Magazine*, London, The Burlington Magazine Publications, Ltd, vol. 97 n. 633, 1955, pp. 386-390

≡ JÚNIOR, Hilário Franco, *A Idade Média, Nascimento do Ocidente*, São Paulo, Editora Brasiliense, 2001

≡ KAVANAGH, Gaynor, *Museum Languages: Objects and Texts*, Leicester, London and New York, Leicester University Press, 1992

≡ LAW, John, *Objects, Spaces and Others*, Centre for Science Studies, Lancaster University, Sage Journals, Theory Culture and Society, 2000, disponível em:

<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/026327602761899165> (consultado a 23 de Abril de 2019)

≡ LINSCHOTEN, Jan H. van, *Itinerário, Viagem ou Navegação para as Índias Orientais ou Portuguesas*, ed. lit Arie Pos e ed. lit. Rui Manuel Loureiro, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997

≡ LOPES, João Teixeira, “Estranhos no Museu”, in *Sociologia*, Porto, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006, pp. 89-95, também disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4620.pdf>

≡ LORD, Barry, LORD, Gail Dexter, *The Manual of Museum Exhibitions*, Walnut Creek, Altamira Press, 2001

≡ MACK, John, “A Percepção dos Objectos Culturais”, in *Culturas do Índico*, Catálogo de Exposição, Maia, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998, pp. 357-362

≡ MACKENZIE, John M., “O Orientalismo em «Arts and Crafts» Revisitado. Trocas e Interações: As Lições do Oriente”, in *Encontro Europa Oriente, Oriente Europa, Perspectivas Coloniais dos Séculos XIX e XX*, Lisboa, Instituto de História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014, pp. 7-23

≡ MAGALHÃES, Joaquim R., *O Orientalismo em Portugal*, Catálogo de Exposição, Ciclo de Exposições Memórias do Oriente, Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999

≡ MASON, Peter, *Infelicities, Representations of the Exotic*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1998

≡ McDONALD, Sharon, “Collecting Practices”, in *A Companion to Museum Studies*, Malden, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing Ltd, 2006, pp. 81-97

- ≡ MENDES, Luís Filipe C., *A Cidade Global, Lisboa no Renascimento*, Catálogo de Exposição, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017, p. 5
- ≡ MINEIRO, Clara, “Mas as peças não falam por si?” , *in Museologia.pt*, Instituto dos Museus e da Conservação, n.º 1, 2007, pp. 68-75
- ≡ MOREIRA, Rafael, “A Importação de Obras de Arte em Portugal no século XVI”, *in Da Flandres e do Oriente, Escultura Importada, Coleção Miguel Pinto*, Catálogo de Exposição, Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, 2002, pp. 11-22
- ≡ PANOFISKY, E., *O Significado nas Artes Visuais*, Lisboa, Presença, 1989
- ≡ PAULINO, Carla M. P., *Comunicação Para Todos: Estudo de Caso Sobre o Museu Calouste Gulbenkian*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2009
- ≡ PEARCE, Susan M., *Interpreting Objects and Collections*, London, Taylor & Francis Ltd, 1994
- ≡ PIGGOT, Juliet, *Japão*, Biblioteca dos Grandes Mitos e Lendas Universais, Verbo, Lisboa, 1987
- ≡ PINTO, Carla Alferes, *A Arte ao Serviço do Império e das Colónias: o contributo de alguns programas expositivos e museológicos para o discurso de legitimação territorial*, Midas – Museus e Estudos Interdisciplinares, 2016, disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/957#tocto1n6> (consultado a 1 de Maio de 2019)
- ≡ PORFÍRIO, José Luís, “Ponto de Partida”, *in Culturas do Índico*, Catálogo de Exposição, Maia, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998, pp. 31-34

≡ REIS, Célia; RODRÍGUEZ, Adolfo Cueto; ROLLO, Maria Fernanda, *Encontro Europa Oriente, Oriente Europa, Perspectivas Coloniais dos Séculos XIX e XX*, Instituto de História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014

≡ ROCHA, Helena M. S. de Resende da, *O Oriente no Ocidente: o Japão na cultura portuguesa do século XVI - a visão de Luís Fróis nas Cartas de Évora*, Lisboa, Universidade Lusíada, 2014

≡ SAID, Edward W., *Orientalismo, O Oriente Como Invenção do Ocidente*, Companhia das Letras, São Paulo, 1990

≡ SCHULZ, Eva, “Notes on the History of Collecting and of Museums”, in “*Journal of the History of Collecting*”, vol. 2 n. 2, Oxford University Press, 1990, pp. 205-218

≡ TEJADA, P. R., “O Objecto Etnográfico como Arte – invenção ou realidade?”, in *Catálogo de Exposição, Maia, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses*, 1998, pp. 363-364.

≡ THOMAZ, Luís Filipe F. R., *De Ceuta a Timor*, Difel, Viseu, 1994

≡ TILDEN, Freeman, *Interpreting Our Heritage*, The University of North Carolina Press, 1975

≡ TRENCH, Lucy, *Galery Text at the V&A, A Ten Point Guide*, Victoria and Albert Museum, London, 2009, disponível em:

http://media.vam.ac.uk/media/documents/legacy_documents/file_upload/10808_file.pdf

≡ TRENCH, Lucy, “O Texto nas Exposições do V&A”, in *Boletim RPM*, Lisboa, Rede Portuguesa dos Museus, n.º 26, 2007, pp. 10-13, disponível em:

<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/boletim-rpm/>

≡ TRENCH, Lucy, *The Victoria and Albert Museum*, V&A Publishing, London, 2010

≡ VARELA GOMES, Paulo, “Ovídio Malabar: Manuel de Faria e Sousa, a Índia e a Arquitectura Portuguesa”, 1996 in *14,5 Ensaios de História e Arquitectura*, Coimbra, Almedina, 2007, pp. 159-186

≡ VIANA, Mário, “O almirantado português nos séculos XIII a XV Contextos e linhas de força”, in *O Mar Como Futuro de Portugal, A propósito da contratação de Manuel Pessanha como Almirante por D. Dinis (c. 1223 – c. 1448)*, Actas XV Simpósio de História Marítima, Lisboa, Academia de Marinha, 2019, pp. 69-82

≡ VLACHOU, Foteini, “Why Spatial? Time and Periphery”, in *Visual Resources – an international journal on images and their uses*, Routledge, 2016, pp. 9-24, disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01973762.2016.1132500>

≡ XAVIER, Ângela Barreto, *A Invenção de Goa – Poder Imperial e Conversões Culturais nos Séculos XVI e XVII*, Viseu, Imprensa de Ciências Sociais, 2008

≡ YONAN, Michael, “Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies”, in *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, vol. 18 n. 2, Chicago, University of Chicago Press (Bard Graduate Center), 2011, pp. 232-248, disponível em: https://www.jstor.org/stable/10.1086/662520?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents

Outras Referências Bibliográficas

- Arquivo Nacional Torre do Tombo, *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura*, 2006, disponível em: <https://digitalq.arquivos.pt/details?id=4169361> (consultado a 27 de Março de 2019)
- BBC Brasil, *Poluição na Ásia representa 'perigo global'*, Agosto, 2002, disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/ciencia/020811_asiarg.shtml (consultado a 1 de Maio de 2019)
- Câmara Municipal de Évora, *Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo*, disponível em: <http://www.cm-evora.pt/pt/Evoraturismo/Visitar/Paginas/Museu-de-evora.aspx> (consultado a 5 de Abril de 2019)
- CARITA, Alexandra, *A arte portuguesa que mais se vende lá fora*, Expresso Cultura, Setembro, 2016, disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2016-09-25-A-arte-portuguesa-que-mais-se-vende-la-fora#gs.8kdywt> (consultado a 1 de Maio de 2019)
- DIAS, Pedro, *Catálogo AR-PAB* – Álvaro Roquette e Pedro Aguiar Branco, VOC, Antiguidades LDA, disponível em: https://pab.pt/_usr/downloads/Lojas.pdf
- Direcção Geral do Património Cultural, *Apresentação*, disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt> (consultado diversas vezes ao longo da elaboração deste texto)
- Direcção Geral do Património Cultural, *Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo*, disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/museu-de-evora/> (consultado a 5 de Abril de 2019)

– Fundação Oriente, *As Coleções*, disponível em:

<http://www.museudoorient.pt/212/a-colecao.htm#.XKvZZ5hKhEY> (consultado a 8 de Abril de 2019)

– Fundação Oriente, *O Museu*, disponível em:

<http://www.museudoorient.pt/209/o-museu.htm#.XKvZcphKhEY> (consultado a 8 de Abril de 2019)

– FERREIRA, Maria João, *A Arte Indo-Portuguesa*, FCSH, disponível em:

<http://eve.fcsh.unl.pt/content.php?printconceito=744>

– Hyperallergic, *Why the Rijksmuseum Is Removing Bigoted Terms from Its Artworks' Titles*, 2015

disponível em:

<https://hyperallergic.com/263180/why-the-rijksmuseum-is-removing-bigoted-terms-from-its-artworks-titles/> (consultado a 10 de Setembro de 2019)

– JACA, Carlos, *EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE AICHI, 2005, JAPÃO. PRESENÇA PORTUGUESA*, Diário do Minho, 2005, disponível em:

<http://www.esas.pt/jaca/docs/Expo2005.pdf>

– JACA, Carlos, *FOI HÁ 20 ANOS... “XVII EXPOSIÇÃO EUROPEIA DE ARTE, CIÊNCIA E CULTURA”*, Diário do Minho, 2003, disponível em:

<http://www.esas.pt/jaca/docs/Ha%2020%20anos.pdf>

– LaZeeuik, *Open letter to the Board of Amsterdam's Rijksmuseum*, 2015, disponível em:

<https://lazeefuik.com/2017/05/15/open-letter-to-the-board-of-amsterdams-rijksmuseum/> (consultado a 10 de Setembro de 2019)

– Lusa – Agência de Notícias de Portugal, *Elevados níveis de poluição fazem soar alarmes na Ásia*, Janeiro, 2019, disponível em:

<https://www.lusa.pt/article/25402805/elevados-n%C3%ADveis-de-polui%C3%A7%C3%A3o-fazem-soar-alarmes-na-%C3%A1sia> (consultado a 1 de Maio de 2019)

– MatrizNet, disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Home.aspx> (consultado diversas vezes ao longo da elaboração deste texto)

– Museu Nacional Machado de Castro – panfleto do centenário do museu.

– Museu Nacional Machado de Castro, *Outras Coleções*, disponível em: <http://www.museumachadocastro.gov.pt/pt-PT/coleccoes/outrasseccoes/ContentDetail.aspx> (consultado a 6 de Abril de 2019)

– Museu Nacional Soares dos Reis, *História*, disponível em: http://www.museusoaresdosreis.gov.pt/pt-PT/menu_historia/HighlightList.aspx (consultado a 9 de Abril de 2019)

– Notícias ao Minuto, *Maquetas de esculturas públicas de João Cutileiro expostas em Évora*, disponível em: <https://www.noticiasao minuto.com/cultura/1045389/maquetas-de-esculturas-publicas-de-joao-cutileiro-expostas-em-evora> (consultado a 5 de Abril de 2019)

– Padrão dos Descobrimentos, Exposição: Contar Áfricas, 2018/2019, disponível em: <https://padraodosdescobrimentos.pt/evento/nova-exposicao-contar-africanas/>

– Património Cultural – Direcção Geral do Património Cultural, *Museu Nacional Machado de Castro*, disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/recursos/cedencia-e-aluguer-de-espacos/aluguer-de-espacos-museu-nacional-de-machado-de-castro/> (consultado a 6 de Abril de 2019)

Anexos

Questionário Base (adaptado a cada museu)

1. Que tipo de informação é possível obter no local (na exposição) e também por outros meios (website, panfletos, livros, roteiros) a partir do museu?
2. Que tipo de peças são mais solicitadas para os empréstimos e que ajudam mais na internacionalização deste museu?
3. Qual é a colecção que o museu mais valoriza, e como está exposta?
4. Qual o tipo de informação que está disponível sobre as peças de origem asiática?
5. Qual a forma como estas peças estão categorizadas/organizadas (expostas sob que categoria ou estilo)?
6. Que documentação/registos existem sobre a história de vida destas peças – proveniência, percurso, encomendador, fabrico/produção, materiais, etc?
7. Que influências podem ser identificadas nestas peças (portuguesa, outra?)?
8. Existe informação sobre se estas peças tiveram influência no modo de produção português?
9. O museu dispõe de informação (sob a forma de folhetos ou textos de sala) disponível sobre esta colecção em particular (uma espécie de enquadramento destas peças na colecção no museu)?

10. O museu tem algum feedback por parte dos visitantes? Quais as peças que chamam mais a sua atenção (ou que peças chamam a atenção de que grupos) ou que exposições causam mais interesse? Se sim, qual/quais?

Transcrição das entrevistas

MUSEU DA FUNDAÇÃO ORIENTE

Visita: 16 de Janeiro 2018

Transcrição da entrevista:

Liliana Cabral (LC) – A primeira informação que eu quero perceber nos museus é qual é a informação dada sobre as peças, porque normalmente, quando vou a um museu, sinto que há sempre falta de informação. Às vezes dizem só o local, o material, o ano. Portanto, isso é uma coisa que eu tenho de ver mesmo...

Doutora Joana Fonseca (JF) – Sim, isso vai ver lá em baixo, sobretudo na exposição permanente no piso 1. Nós desde o princípio que tivemos a preocupação de, para além da ficha técnica do objecto, por um pequeno texto de contextualização.

LC – Exacto. E depois também quero tentar perceber se existem mais informações sobre certas peças, por exemplo, as de maior destaque, nos sites, neste caso, no site da Fundação, em panfletos, folhas de sala... publicações, livros...

JF – Folhas de sala nós não temos. Em relação aos destaques, no nosso site é feita normalmente.... Eu não consigo jurar que surja de mês a mês, mas há sempre um destaque para uma peça, mas que é possível que fique mais do que um mês. E em relação às publicações, nós temos o catálogo da Presença Portuguesa na Ásia, que é a colecção permanente. Temos um catálogo que foi editado em conjunto com o banco BNP Paribas, edição em português, inglês e francês, que também tem, sobretudo, textos mais de núcleo, mas também muito bom. Portanto... O catálogo da Presença Portuguesa na Ásia, estou a olhar para ali, porque eles estão aí. Já agora vou só buscar para lhe mostrar. Não sei se a Liliana já conhece.

LC – Não, não conheço.

JF – Pronto, este é o da Presença Portuguesa na Ásia, que tem a colecção praticamente toda que está exposta, no piso 1. Embora, desde 2008, quando nós abrimos o museu tenhamos vindo a adquirir mais peças e há algumas peças que,

entretanto, já foram integradas no espaço museológico que não estão aqui. Depois temos também este, a tal edição em português, inglês e francês, com outro tipo de imagens...

LC – Eu acho que já vi esse...

JF – ... E com textos de núcleo. E depois, sempre que fazemos uma exposição temporária mais significativa procuramos fazer também catálogo.

LC – E nesse catálogo explicam de onde é que vem a peça, ou melhor, as informações que têm sobre a peça? Ou explicam, de um modo geral, o contexto da peça?

JF – Normalmente é mais o contexto da peça, porque as peças mais significativas que nós... É assim, estamos a falar de duas colecções distintas, não é? Estamos a falar da colecção da presença portuguesa na Ásia, que está exposta no primeiro piso e estamos a falar da colecção Kwok On, que é uma colecção mais etnográfica, que está apenas uma pequena parte exposta no segundo piso. Em relação à colecção da presença [portuguesa na Ásia]= temos mais informação sobre as peças. E as peças mais significativas que temos, nessa mesma exposição, são peças que comprámos em leilões, a particulares, portanto, temos mais informação sobre o que está para trás. Contudo, não é em todas as legendas que colocamos essa informação, embora a tenhamos.

A colecção Kwok On é um bocadinho diferente. Foi doada à Fundação Oriente, mas não são peças sobre as quais tenhamos muita informação sobre a forma como foram adquiridas. Há essa diferença.

LC – Esta primeira [pergunta] é mesmo uma questão da minha pesquisa, de eu ir aos sites e ver mesmo as peças [no local].

JF – Pois, isso depois poderá ir lá a baixo, aos pisos expositivos, se quiser, a seguir.

LC – Sim. Também é importante perceber que tipo de peças é que são solicitadas para os empréstimos. Ou seja, que tipo de peças é que ajudam mais na internacionalização do museu?

Isto porquê? Neste museu as peças são todas *orientais*, ou asiáticas. Mas nos outros museus não. Então, nos outros museus, sobretudo, a ideia é perceber se as peças asiáticas (chamemos-lhes assim, para simplificar), se elas são mais solicitadas do que outras. Porque, por exemplo, no Museu de Arte Antiga, não são as que têm mais destaque.

JF – Não são as que têm mais destaque no próprio museu, é isso que está a dizer?

LC – Exactamente.

JF – É assim, há aqui uma questão, que provavelmente a Liliana sabe, é que algumas das peças que estão expostas, no caso do Museu de Arte Antiga, são consideradas tesouros nacionais. Portanto nem sempre é fácil poderem sair, nomeadamente os biombo *Namban*.

No nosso caso, têm sido sobretudo peças *Namban*. No caso da colecção da Presença Portuguesa na Ásia, que é a que eu acompanho, já emprestámos, em 2012 para uma exposição em Florença, o palácio Pitti, o biombo *Namban*, um dos contadores e o par de estribos.

Depois emprestámos, em 2015/2016, o oratório *Namban*, o que tem a imagem com o Menino (o Menino Jesus), uma vista de Macau e a caixa de jogo lacada, que está no núcleo de Macau. Emprestámos para uma exposição na Austrália, que esteve patente em dois sítios distintos. Portanto, aqui já temos Japão e China. E no final do ano passado (2017) emprestámos um biombo com a representação das cenas da vida de Cristo (da China), para uma exposição no Japão. Portanto, normalmente anda aqui em torno sempre do Japão e da China, porque também acaba por ser o forte da nossa colecção. Nós gostaríamos de ter mais objectos com mais qualidade da arte indo-portuguesa, mas infelizmente ainda não temos.

LC – Qual é a colecção que o museu mais valoriza e como está exposta?

JF – Para nós, embora a colecção *Kwok On* tenha, de facto, muitos objectos, à volta de 14 mil objectos, é uma colecção, acho que se pode dizer, com mais cor e com mais vida, pelo menos que poderá, eventualmente, encher mais o olho. Mas a colecção da Presença Portuguesa na Ásia, tem peças que vêm desde o período neolítico – na colecção *Kwok On* a maioria das peças são do século XX, anos 60, 70, 80, portanto não estamos propriamente a comparar o mesmo tipo de peças – e a nossa principal colecção, embora em menor número de peças, acaba por ser a da Presença Portuguesa na Ásia. Sem dúvida. Porque, aliás, é a colecção que está na origem da constituição do museu. A colecção *Kwok On* já é doada, se não me engano, em 1998/99, por aí.

LC – E em relação a esta colecção, da Presença Portuguesa, disse que têm peças bastante anteriores à presença portuguesa.

JF – Sim, porque nós não temos só peças relacionadas com a presença portuguesa na Ásia, temos também peças relacionadas com o coleccionismo e é aí que entram...

neste caso, estou a falar das terracotas chinesas, que são as peças mais antigas que nós temos.

LC – Qual é o tipo de informação que está disponível sobre estas peças, portanto já vimos que...

JF – Temos as legendas, os textos de sala e os catálogos.

LC – Como é que estas peças estão categorizadas ou organizadas? Estão expostas sob que tipo, ou estilo... Neste caso, é por zonas geográficas... ?

JF – É por zonas geográficas. Portanto, o discurso expositivo foi feito pelo Professor Doutor Fernando António Batista Pereira, foi ele quem fez o projecto museológico do museu e na altura o discurso que ele planeou foi esse e é isso que nós seguimos.

LC – Pois, porque, por um lado, é um discurso mais fácil, por assim dizer, de apreender...

JF – Sim, foi uma opção...

LC – Que documentação ou história de “vida” há sobre estas peças? Esta [questão] partiu da minha experiência do Museu Militar, porque eles não tinham registo nenhum sobre aquelas peças, sobre algumas, pelo menos. Ou seja, a proveniência, o percurso, o encomendador, o fabricante...

JF – Pois, infelizmente, são poucas as peças sobre as quais temos alguma informação considerável sobre elas. São sobretudo os biombos, portanto, são as peças mais significativas. São as peças do núcleo *Namban*, algumas delas foram adquiridas ao antiquário Jorge Welsh – eu estou a dizer isto porque é público, se for procurar os catálogos dele, elas estão lá, não estou a revelar nenhum segredo. E são, de facto, catálogos de grande qualidade e que têm por trás muita investigação e que na maior parte dos casos diz de onde é que as peças são provenientes. Mas são sobretudo as peças do núcleo *Namban* e do núcleo *China/ Macau*, também na parte que diz respeito à porcelana, também sabemos a quem é que a colecção de porcelanas com brasões de armas foi adquirida. A Fundação começou a comprar peças desde a sua origem, desde 1988, com a ideia de um dia mais tarde vir a criar um museu, e começou a comprar sobretudo no estrangeiro em leilões internacionais. Cá comprava também em antiquários, coleccionadores particulares, portanto, são essas as vias pelas quais nós adquirimos as peças.

LC- Por último, também gostaria de tentar perceber que influências é que podem ser identificadas nestas peças. Nós conseguimos fazer isso? Quer dizer, a maior parte, se

calhar, sim, não é? As *Namban*, claro. Mas a questão é se... por exemplo, os oratórios ou objectos que são de uso europeu, neste caso, católico, que são feitas na Índia ou na China, etc. O que é que podemos chamar a estas peças?

JF – Normalmente, o que os livros nos dizem é que os portugueses/europeus levaram para o Oriente os protótipos, os modelos, e que depois eles terão sido trabalhados a nível local, pelos artífices locais, com os materiais locais. Isso é perceptível quando nós olhamos para o mobiliário indo-português, para o mobiliário mogol, para as peças *Namban* que são produzidas, por exemplo, para a Companhia de Jesus. Quem está neste meio das artes decorativas percebe isso.

LC – Sim, mas por exemplo, o mobiliário, percebe-se porque nesses locais não se usava este tipo de mobiliário, é isso?

JF – Algum tipo de mobiliário não. Há uma mistura... por exemplo, nos baús, nas arcas, são os modelos em si que são levados para o Oriente pelos portugueses e por outros povos europeus, e depois são reproduzidos localmente e decorados com materiais e técnicas locais.

LC – Mas e em peças que não são tão óbvias, por exemplo, os têxteis... ou o tipo de cerâmica, em termos de peças utilitárias...

JF – É assim, aquilo que nós temos, a cerâmica utilitária chinesa, é claramente chinesa – é feita para o mercado chinês, não é para o mercado europeu. Mas depois, em contrapartida, toda a colecção de cerâmica brasonada já se vê claramente, pelo tipo de decoração, pelos brasões que são utilizados, que são feitas por encomenda.

LC – Ou seja, a maior parte das peças são feitas por encomendas europeias?

JF – A maior parte das peças eram feitas por encomenda.

Eu – A produtores locais.

JF – Sim. Ou por encomendas que eram feitas directamente para a China, ou então pelos próprios... pelos governadores, portanto, por todo aquele “séquito” que vivia à volta do governador e da administração, do poder local.

LC – Mas em termos de têxteis, por exemplo (e isto surgiu numa aula), será que as colchas de Castelo Branco e os tapetes de Arraiolos teriam sido inspirados em modelos asiáticos?

JF – Não sei. Eu aí não me pronuncio. Não sei. Eu domino melhor a parte do mobiliário e da porcelana do que propriamente dos têxteis. Aí não sei, tinha de ser

uma pessoa da área dos têxteis a explicar até que ponto vai a influência. É possível que haja, mas eu não tenho conhecimentos para falar sobre isso.

LC – Esta questão é muito pelas peças que estão cá, e uma vez que não se sabe a sua origem, se elas foram feitas cá ao estilo de lá, ou se foram feitas lá ao estilo de cá.

JF – Temos informação, por exemplo, a nível da ourivesaria, e tanto o Doutor Nuno Vassallo e Silva como o Doutor Pedro Dias falam nisso, houve ourives indianos que estiveram em Portugal a trabalhar junto da corte do rei D. Manuel, e não sei se terá havido mais.

Portanto, há essa circulação dos artistas, não só de cá para lá, mas também, não é tão comum, de lá para cá, mas terá havido. E nesse aspecto não será muito fácil de destringir o que é feito lá e o que é feito cá.

LC – Pois, provavelmente terá a ver mais com os materiais, apesar dos materiais também poderem circular.

JF – Pois, não é muito fácil.

LC – Bom, o que é importante perceber é qual é a quantidade de informação óptima, digamos assim, para colocar junto destas peças, ou nestas salas, de modo a nós não estarmos apenas a ver peças, que vieram da China ou da Índia, etc., mas percebermos o contexto, como é que elas eram utilizadas... Por exemplo, eu vi lá em baixo uma imagem de um polvorinho...

JF – Pois, a perspectiva didática. Do ponto de vista didático, explicar como é que as peças eram utilizadas.

LC – Sim, qual será a quantidade de informação útil que podemos associar às peças? Ou outros meios alternativos para as pessoas pesquisarem sobre elas.

JF – Outros suportes.

LC – Sim. Outros suportes.

JF – Em alguns casos pontuais, que se podem ver, por exemplo, lá em baixo no núcleo de Macau, nomeadamente com um berço que lá está, que é um depósito da família Paço d'Arcos. Nós achámos engraçado porque tínhamos a fotografia do próprio governador e mandámos imprimir e pusemos na tabela. Porque se vê o governador com os netos e com os criados e achámos engraçado, que era o berço que era utilizado pelos membros da família.

No núcleo de Timor também imprimimos algumas fotografias de dois álbuns que nos foram doados aqui há uns anos atrás, em que tem as casas típicas de uma determinada região da ilha de Timor e temos também a fotografia de um Liurai a utilizar algumas insígnias que também estão lá expostas. Portanto, como eu disse ao início, procurámos que todas as peças tivessem, para além da ficha técnica, um pequeno desenvolvimento, que nunca deverá ultrapassar mais do que 5/ 6 linhas. Embora em alguns casos, lá em baixo, ultrapasse, mas isso é para os mais curiosos que tiverem mais paciência e mais tempo para ler. Mas sempre que temos alguma informação mais apelativa procuramos disponibiliza-la, o que temos vindo a fazer, caso a caso. Agora estou-me a lembrar destes dois, não me estou a lembrar de mais nenhuma situação. Mas procuramos que pelo menos meia dúzia de linhas ajudem a perceber para que é que aquela peça servia, em que contexto é que a peça poderá ter sido produzida, um bocadinho por aí...

LC – Esta pergunta vem no sentido de, por vezes, nós vermos peças que não sabemos o que é que são ou para que serviam, como eram utilizadas.

Estou a lembrar-me, por exemplo, dos panos de armar – uma pessoa que não perceba muito de história ou que não saiba... “O que é uma pano de armar? Como é que era posto/ utilizado? Para que servia?”. E é esse tipo de coisas que às vezes... que se vêem muito nos museus, mas que não há mais informação para além disso.

JF – Não há uma explicação mais técnica de qual era a função.

LC – Exacto. A última questão é que tipo de ferramentas utilizam para transmitir estas informações, se é pelo site, folhas de sala, que não têm, mas têm os textos de sala.

JF – Temos os textos de sala, temos as legendas, desde meados de 2016 temos audioguias nos dois pisos expositivos. Para já, só em português e inglês, mas estamos a ver se conseguimos disponibilizar em francês, porque os franceses são os que nos visitam com mais assiduidade. De resto temos alguma informação no site sobre as duas colecções e os catálogos das colecções. E os catálogos que vamos fazendo ao longo dos anos, sobretudo para as exposições mais significativas. Também é um investimento muito grande, portanto, com o número de exposições que fazemos por ano também não dá para estarmos a fazer catálogos a toda a hora.

LC – Mas então não fazem catálogos de todas as exposições.

JF – Não, de todo. As exposições mais significativas, estou a falar, por exemplo, na exposição das Encomendas *Namban*, a exposição das Jóias da Carreira da Índia, nós tentamos que estejam sempre cinco ou seis meses no máximo, porque o investimento é muito grande e depois temos que rentabilizar esse mesmo investimento. E são exposições que dão bastante trabalho fazer – a reunir as peças, o estudo das peças e tudo – portanto tem de haver depois tempo para as pessoas poderem desfrutar da exposição. De resto, as outras exposições que fazemos ao longo do ano, tentamos não ultrapassar os dois meses, dois meses e meio.

LC – Está a falar daquelas que estão...

JF – Temporárias, lá em baixo, no piso 0. Estas mais significativas, nós fazemos no piso 1 e 2 porque são também peças que requerem outras condições de exposição, em termos de segurança, portanto têm de ser feitas nos pisos expositivos, que é onde nós temos condições para isso.

LC – E costumam pedir peças a outros museus?

JF – Pedimos. Já temos pedido várias vezes.

LC – Vocês têm biblioteca?

JF – Temos o centro de documentação.

LC – Muito obrigada.

MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS

Visita: 18 de Abril, 2018

Transcrição da entrevista:

Doutora Paula Oliveira (PO) - Muito bem quais são as suas questões mais em concreto?

Liliana Cabral (LC) – A primeira questão é que tipo de informação é que nos podemos obter no local, porque às vezes há coisas que nós não conseguimos ver imediatamente. Por exemplo, os visitantes vão ao museu e passam pelo museu e não o conhecem, como eu da primeira vez que aí fui, e não perguntei se havia alguma informação. Eu percebi que havia a folha de sala, porque está lá, ao lado dos biombos, mas desta vez é que percebi que havia um roteiro porque perguntei. Mas são só estas dois suportes que existem?

PO – Sim, exacto. E há um catálogo sobre os biombos *Namban*.

LC – Ah sim, eu também vi esse.

A segunda questão é que tipo de peças são solicitadas para os empréstimos, em termos de museu em geral, para saber se estas (peças de origem asiática) se incluem. Por exemplo, no MNAA, sabemos que os biombos são bastante solicitados. E é para saber se estas peças se incluem nas que são mais solicitadas para empréstimos.

PO – Isso é um bocadinho difícil de dizer, porque eu trabalho com mobiliário, com arte oriental, trabalho com a arquitectura do edifício, com os espaços interiores e não estou assim tão a par, por exemplo da pintura, que é uma das colecções mais requisitadas para empréstimos. Portanto, não lhe sei dizer, de uma forma precisa, o número de peças que são requisitadas, por ano, de pintura. Não lhe consigo dar essa resposta. Sei que é das colecções mais requisitadas, mas não sei... Enfim, é uma colecção, em termos cronológicos, muito abrangente, não é? Vai do século XV até à primeira metade do século XX, portanto, é uma grande colecção. Não lhe sei dizer qual é o nível de pedidos que temos por ano desse tipo de colecção.

Em termos de colecções de artes decorativas, já lhe posso dar uma informação mais precisa, e sei que a nível de artes decorativas, que as colecções de arte oriental estão, de facto, entre das colecções mais requisitadas, sim.

LC – Mas diria que são das que ajudam mais à internacionalização desse museu em particular?

PO – É um tema passível de... Sim, tanto em exposições organizadas no país que são, por vezes... que vão para o estrangeiro, pelo menos que têm sido, até recentemente, não me estou a lembrar de nenhuma este ano, por exemplo, mas no ano passado houve uma em Lisboa, *A Cidade Global*, que depois acabou também por estar aqui no

Museu Soares dos Reis. Mas digamos que, no historial recente, há exposições, ou organizadas pelo país que são levadas para o estrangeiro, ou então, no estrangeiro, são organizadas exposições com esse tema, para o qual são requisitadas peças para integrarem, sim.

LC – Portanto diria que contribuem.

PO – Sim, eventualmente, sim. Não estou a colocar ao nível comparativo com colecções de pintura. Como lhe disse, não tenho dados para lhe poder dar essa informação. Estou a falar em termos de artes decorativas, sim, são dos temas mais internacionais, sem dúvida.

LC – Ou seja, as “colecções orientais”, mas dentro das artes decorativas.

Pela minha visita, eu diria que, provavelmente, a parte da pintura, talvez também a escultura do Soares dos Reis, é o que está mais valorizado no museu, mas queria que me confirmasse. Se é o que tem mais destaque.

PO – Vou retirar-lhe essa palavra que utilizou “valorizado”. Ou seja, tem o reflexo do espólio, enfim, das duas colecções do museu, as colecções de pintura... O Museu Soares dos Reis é o museu de arte mais antigo do país. As suas colecções têm origem nas colecções de pintura. Portanto, o museu tem colecções de pintura desde 1834, ao passo que as colecções de arte oriental são de formação muito recente. Portanto, a colecção de pintura tem incomparavelmente um maior número de peças do que as colecções de arte oriental. Em termos de valorização são um reflexo da quantidade de peças que existem no museu.

LC – Sim, tem mais destaque.

PO – Sim. E em termos de escultura, viu essencialmente escultura do Soares dos Reis. E, enfim, o museu tem como patrono o escultor Soares dos Reis, portanto é natural que tenha uma colecção significativa das obras desse escultor. Não podemos comparar, nesses termos, com as colecções de arte oriental, não. As colecções de arte oriental são de formação muito recente, do século XX, portanto está a ver, as colecções de pintura começaram a ser formadas em 1834, levam um grande avanço. E também temos, por exemplo, a colecção de cerâmica, provavelmente também teve a ocasião de verificar. A colecção de faiança é uma enorme colecção do museu. Em termos quantitativos, a pintura e a cerâmica são as maiores colecções do museu. E nas artes decorativas, de facto, a faiança tem um lugar preponderante porque somos um

museu de referência em termos de colecções de faiança. O que não é o caso das colecções de arte oriental. Aliás, nós só temos uma sala de arte oriental em 2001, até aí as colecções de arte oriental estavam completamente diluídas na exposição de artes decorativas, enfim, tinha também pintura. Portanto, só tiveram uma sala com essa designação em 2001, portanto é uma valorização muito recente mesmo, em termos museológicos.

LC – Agora mais especificamente em relação a estas peças, o tipo de informação que está disponível sobre as peças, que podemos ver na folha de sala, no roteiro e mesmo no catálogo, é muito sobre a história em geral, mas eu percebi que incide bastante sobre os biombos. Portanto, não existe mais nenhum aprofundamento sobre o outro tipo de peças, por exemplo, os escritórios ou aquelas caixas.

PO – Em termos de estudo?

LC – Em termos de estudo e em termos também de disponibilização dessa informação ao público.

PO – Em termos de disponibilização da informação, temos que articulá-la também como um todo no museu. A informação das folhas... a folha de sala dos biombos teve lugar, enfim, houve ali um espaço de informação apenas circunscrito aos biombos, teve lugar por se chamar a atenção de algumas peças mais emblemáticas do museu na qual se integram os biombos *Namban*. O museu vai sofrer uma remodelação ainda no decorrer deste ano e sei que a questão da informação vai ser trabalhada. Portanto, aquela foi uma informação estabelecida em 2001, quando o museu reabriu com a sala de arte oriental. Já passaram muitos anos e vai ser reformulado, e a opção será incluir tabelas comentadas. Não será só dos biombos, neste caso, mas irá incidir sobre algumas peças que ainda não lhe sei dizer ao certo quais são, na sala de arte oriental. Mas algumas peças irão ter essas tais legendas comentadas. Digamos que, em termos de informação, os biombos *Naban* terão uma informação tão extensa e haverá outras peças na sala que terão também informação, digamos que serão mais peças com informação individualizada.

Estamos ainda a trabalhar o modelo, mas será esse modelo de tabela comentada.

LC – E essas peças estão categorizadas sob algum critério específico? Por exemplo, aqueles potes e pratos chineses estão todos no mesmo sítio, mas é por serem da mesma origem, por serem do mesmo material...?

PO – Acho que tem uma confluência de materiais, sem dúvida, cronológico, e também artístico.

LC – E em termos de documentação, como me disse há pouco que estão previstas aquelas legendas mais extensas sobre cada peça, isso significa que existe documentação sobre estas peças?

PO – Documentação, quer dizer, estudos? Pode não ser documentação de origem... Sim, claro. Aliás, isso também pode ver, penso que a maior parte delas terão ficha matriz online. Portanto também tem aí informação.

LC – Pois, eu pergunto isto porque no ano passado fiz um trabalho sobre uma peça japonesa do Museu Militar de Lisboa e, de facto, o museu não tinha documentação para a maior parte das peças.

PO – O que é que chama documentação? Documentação de proveniência, estudos comparativos...?

LC – Havia muito poucos estudos sobre cada peça e havia muitas peças que não sabiam como é que tinham dado entrada no museu. Aquela peça em particular, não sabiam.

PO – Muitas vezes a documentação de proveniência de outros museus é muito exígua, é verdade. Porque nos museus, com histórias longas, como é o nosso caso, não havia a prática de documentar a proveniência. Então, quando se integram colecções, por exemplo, colecções de particulares, enfim, aquisições ou doações ou o que fosse colecções de particulares, e estamos a falar às vezes de colecções muito extensas, os particulares não tinham mesmo documentação de qualquer espécie sobre a proveniência das peças.

No livro de inventário muitas vezes só encontramos informação “adquirido ao Senhor Tal” e não temos como descobrir mais, quem era o “Senhor Tal” de 1943, a sua história... não sabemos como ir apanhar essa informação. Portanto, não estranho muito, é verdade que não havia essa preocupação de documentar a entrada das colecções. Quando as colecções provêm de conventos, ou de, enfim, de igrejas, ou têm outro tipo de proveniência é relativamente mais fácil encontrar alguma documentação. Caso sejam de colecções particulares, o que é muito frequente, muitas vezes é difícil, é um facto. Não estranho nada que isso aconteça.

LC – Pois, às vezes não é fácil. Penso que o Museu Militar também serviu um pouco como depósito e há relativamente pouco tempo é que conseguiram...

PO – Repescar alguma informação, acredito.

LC – Sim, e mesmo algumas peças para expor.

Em relação às peças que o museu tem na colecção, podem ser identificadas algumas influências nestas peças? Ou seja, para além de ser uma peça chinesa, ou uma peça japonesa, ou uma peça indiana, podemos ver se a peça teve influência, por exemplo, na tradição portuguesa religiosa, ou outra? Ou se, por exemplo, vê-se que é uma peça indiana, mas que foi acabada noutro sítio devido aos materiais, etc.?

PO – Depende muito de peça para peça. E do local, por exemplo, depende dos estudos que estão feitos, da própria peça. É muito variável. Acho que realmente cada peça é uma peça.

LC – E já agora, em relação às peças, eu reparei que havia uma caixa= em tartaruga =que tem umas pinturas por trás?

PO – Sim, é um contador.

LC – É um contador, sim, mas ele chama-se contador das cenas...

PO – Das cenas familiares, sim. Isso foi porque o primeiro autor que fez um trabalho inédito sobre essa peça que lhe deu esse título que, de certa forma, prevaleceu para se distinguir de outros, de muitos contadores. É um contador, de facto, único e manteve-se essa designação.

LC – Sim, mas aí é que está. É, de facto, uma peça única. Não é muito fácil encontrar esse tipo de peças com essas pinturas, com essas cenas que são da época.

E essas pinturas, pelo que eu percebi... portanto, é uma peça fabricada no Oriente, mas retrata europeus.

PO – Sim, portugueses.

LC – Pois, eu reparei porque penso que a professora Alexandra Curvelo passou a imagem numa aula, no ano lectivo passado, e eu penso que foi essa peça.

PO – É provável, sim. É uma peça bastante conhecida. Existia até uma monografia, penso que até ainda estará à venda, sobre essa peça. E existiu também uma folha de sala sobre ela. Mas, como lhe digo, como de facto toda essa informação está em fase de revisão, ela foi retirada porque, enfim, porque já não haveria suporte... o suporte que a sustinha que teve de ser alterado, mas é uma peça que certamente terá uma legenda comentada dentro da próxima formulação de informação da sala de arte oriental, claro.

LC – A próxima pergunta vem no mesmo sentido: se existe informação sobre o modo de fazer de algumas dessas peças, ou seja, se tiveram influência no modo de produção portuguesa. Ou seja, ao contrário, eu perguntei há pouco se essas peças tinham influências de fora, e agora pergunto se essas peças tiveram [exerceram] influência cá dentro, no modo de produção. Não sei se têm informação...

PO – Essa informação disponível não, mas eu penso que tiveram, claro.

Digamos que os estudos sobre essa matéria está um bocadinho mais ainda a nível científico ou de catálogos. A nível de catálogos já pode encontrar alguma informação das exposições temporárias sobre essas influências. A nível de disponibilização para o público talvez não, mais a nível de catálogos. Embora os catálogos também tenham certo público, mas não em termos de legendas ou de informação de sala, isso não.

LC – Vocês têm alguma ideia sobre qual é a reacção das pessoas quando visitam o museu, ou seja, o que é que elas levam?

PO – Sobre o que está na sala oriental em particular ou está a falar do museu em geral?

LC – Sobre tudo.

PO – Não lhe sei dizer. Tinha de ser consultado os estudos de público.

LC – Mas vocês têm esses estudos?

PO – Sim, há estudos de público, sem dúvida. Não lhe posso agora fornecer de imediato, mas sei que há estudos de público, claro.

LC – O museu tem alguma informação disponível, um pequeno resumo, como tem na parte de pintura? Quando nós entramos tem um pequeno resumo...

PO – Uma introdução sobre os conteúdos da exposição permanente?

LC – Sim. Neste caso, como esta colecção [de arte asiática] difere um pouco do resto, se teriam alguma informação na sala sobre o enquadramento...

PO – Já tivemos informação de folhas de sala, na zona das artes decorativas, de momento, grande parte já foi retirada. Isto porque essas folhas de sala já foram concebidas há uns anos, e, entretanto, houve peças que já mudaram de local, portanto tiveram de ser remodeladas, as salas já foram remodeladas e a informação não acompanhou essa mudança. Ou seja, neste momento estamos a preparar outro tipo de exposição e designadamente... e também outro tipo de informação, portanto, não há, ainda não estão em vigor essas ditas folhas de sala.

LC – Pois, aqui a questão era mais no sentido de fazer um enquadramento daquela colecção em toda a colecção do museu.

PO – Não, neste momento não está disponibilizada.

LC – Já vimos então as questões todas. Obrigada e boa tarde.

PO – De nada. Disponha e bom trabalho.

MUSEU NACIONAL MACHADO DE CASTRO

Visita: 22 de Julho, 2018

Dr. António Pacheco

Dr. António Pacheco (AP) - A maior parte das peças [de origem oriental] estão em Lisboa no museu do Oriente. Nós aqui, essas peças, não tendo um ambiente próprio, arranjámos uma secção de ofertas ao museu em que também constam as orientais. Foi uma doação do Camilo Pessanha e do Presidente Teixeira Gomes, etc. Que é uma sala que se chama *Coleccionismo*, e foi aí que as inteirámos. Portanto não estão a “viver” com as outras. Estão no seguimento da exposição, mas numa situação particular, que é sobre o coleccionismo.

Liliana Cabral (LC) – Eu já fui ao museu e vi como as peças estão expostas, mas isso é já um indicador, não é, de elas estarem separadas das outras peças?

AP – Sim, porque elas não fazem parte do contexto do resto da colecção do museu, são completamente independentes.

LC – Que tipo de informação é possível obter sobre estas peças, no local e sem ser no local?

AP – No local, essencialmente, há informação sobre o tipo de peças que eram produzidas no império chinês, nomeadamente esculturas em bronze do século XVI. Nós escolhemos essas peças, os bronzes, porque são das peças mais antigas fabricadas na China, fabricadas entre aspas, e eles tinham o culto das peças feitas em bronze, nomeadamente acho que até acompanhavam os mortos nos enterros.

LC – Mas o que eu quero saber é se existem panfletos, folhas de sala, livros, roteiros...

AP – Ah, flyers a acompanhar? Tenho a impressão que dessa parte... não tenho a certeza que tenhamos flyers para eles...

LC – Folhas de sala, eu sei que têm aquela informação sobre os doadores...

AP – Sim, têm a informação na folha de sala, sobre as peças que estão em exposição.

LC – Mas no site não existe propriamente informação. Vocês têm as peças no MatrizNet...

AP – Essas penso que estão, quase de certeza. Não tenho a certeza, mas penso que sim. Mas essas peças estão publicadas nos catálogos do Museu do Oriente. E mais algumas exposições que houve, diversas exposições no âmbito do encontro de culturas ocidente-oriental, tudo o que houve cá em Portugal elas estão lá referidas nesses catálogos, são muito importantes.

LC – E de todas as peças e todas as colecções que o museu contém, considera que estas ajudam na internacionalização do vosso museu?

AP – Sim, claro! Se cá estivesse a colecção toda era fantástico porque os orientais estão a visitar-nos cada vez mais e claro que eles visitariam os museus onde essas peças estão, com coisas que representam a cultura deles.

LC – Mas estas peças também são solicitadas por outros museus, tanto em Portugal como no estrangeiro, para serem emprestadas?

AP – Estas peças têm um valor museológico muito grande, mas por acaso nunca foram pedidas.

LC – Certo. E de todas as colecções que o museu tem, qual é a colecção que o museu destaca mais?

AP – Ah, é a escultura. Particularmente a escultura produzida em Coimbra no século XVI. E depois também a ourivesaria. São as duas, equivalem. Temos muitas peças importantes. Temos também uma escultura do século XVI produzidas em Coimbra por um francês, que se chamava Filipe Hodart, acho que também muito interessantes e também têm muito valor internacional.

LC – Já falámos que as peças asiáticas não estão misturadas com o resto das colecções...

AP – Não, não. Estão num contexto próprio.

LC – Sim, mas qual é, dentro desta colecção, qual é o critério segundo o qual ela está exposta?

AP – Porque é que seleccionámos estas?

LC – Não, como é que elas estão expostas. Ou seja, as peças estão separadas geograficamente ou cronologicamente...?

AP – Não, aqui não. Portanto, seleccionámos as peças muito boas, e pusemos essas. Independentemente do material e fora do contexto, são peças muito boas que seleccionámos.

LC – Mas não puseram, por exemplo, as da China todas juntas...

AP – Neste aspecto, as da China estão todas juntas, são todas chinesas, mas independentemente dos materiais.

LC – Então, estão expostas segundo a sua origem geográfica, será?

AP – Sim.

LC – Porque também têm peças japonesas, certo?

AP – Temos, temos, mas estão noutra sala.

LC – Sim, eu estou a falar dessas todas. Todas que venham da Ásia.

AP – Ah, certo. Mas a primeira sala é a colecção Camilo Pessanha, onde estão os bronzes e onde está o biombo, numa vitrine. A segunda sala tem colecção oriental também, mas japonesa. Tem os *inros*, os *netsuke*, *tsuba* e...

LC – E também tem umas pinturas, não é?

AP – Também tem um álbum de pintura. Depois tem os *inros*, tem pintura, tem uma mesa...

E frascos de rapé também.

LC – E tem uma sala que tem mobiliário, certo? Ou estou a fazer confusão?

AP – Também tem mobiliário indiano, tem. Tem um contador e acho que uma mesa. Mas o contador é certo. Ah e tem outra antes com marfins.

LC – Portanto são umas quatro salas, certo?

AP – São quatro salas, sim.

LC – E a informação que está disponível nas salas, junto às peças, é só a legenda...

AP – Não, para além da legenda tem também o contexto.

LC – Existe alguma documentação, registos, sobre a história destas peças?

AP – Sim, das colecções orientais, sim. Tanto do Camilo Pessanha como da colecção Teixeira Gomes, temos os registos.

LC – Portanto, a proveniência...

AP – Sim, está aí... temos o processo completo. Por que é que deram, depois os trâmites que foram seguidos até... temos esse historial todo, sim.

LC – E essa informação está disponível para o público?

AP – Não, não está publicada. Pelo menos que eu saiba, não está publicada. Mas talvez, nos catálogos do Museu do Oriente acho que sim. Depois também há uma tese... se procurar José Diogo Seco Ribeiro, ele publicou isso tudo aqui numa revista de Coimbra que é a Biblos.

LC – Portanto, já foram então estudadas?

AP – Sim, sim.

LC – E nestas peças nota-se alguma influência europeia?

AP – Não, não. Nos bronzes não, nos marfins, também não. No mobiliário, nesse contador, também não. Agora, talvez nos *inros* e nos frascos de rapé, é capaz de haver alguma influência europeia, mas não vejo que haja. Assim genericamente acho que não. Porque não são peças de encomenda, percebe? Eram peças feitas para eles.

LC – E não se nota o contrário? Ou seja, peças produzidas cá com influência...

AP – Ah sim, isso acontece na cerâmica, sim. E daí não só, em várias! Bem, isso depois aí é muita coisa. No têxtil, na cerâmica, no mobiliário. Pois, as influências deles connosco, trabalhadas cá, são imensas!

LC – O museu dispõe de informações nos panfletos da sala...

AP – E tínhamos um roteiro, que já esgotou, mas estamos a produzir outro, onde isso vem tudo... isso está para sair. O roteiro antigo está esgotado e neste momento só há em inglês.

LC – E sabem qual pelo feedback dos visitantes, quais são as peças que chamam mais a atenção? Se são algumas desta colecção?

AP – Por acaso não temos esse estudo feito, não. Não lhe sei dizer. Acho que vêm as coisas, tirando talvez os orientais que vão às coisas deles, as pessoas que visitam o museu acham interesse nestas coisas todas, porque têm realmente muita qualidade e não se distingue que tenham mais apetência por uma ou por outra. Há pessoas especializadas que vêm e dirigem-se àquele sítio, não é? Algumas até só para ver um quadro e mais nada e depois vão-se embora. Era como se a senhora se cá viesse agora se calhar ia só às colecções orientais e ia-se embora, não é?

LC – Pois, foi mais ou menos o que eu fiz, sim...

AP – Exacto! Portanto, há de haver muita gente que cá vem com essa perspectiva. Mas, claro, não sabemos o interesse de cada um.

LC – Há alguns museus que têm um sistema de opinião do público...

AP – Nós temos isso, mas eu agora não lhe sei dizer, não tenho isso presente.

LC – É tudo em relação às minhas questões, agradeço a sua disponibilidade.

MUSEU NACIONAL FREI MANUEL DO CENÁCULO

Visita: 30 de Setembro de 2018.

Entrevista:

Liliana Cabral (LC) – Em termos de informação dada no local, no museu, eu sei que têm um quiosque digital, mas existe mais alguma informação que as pessoas possam consultar sem ser no MatrizNet?

MCG – Dentro do museu não. Temos um pequeno folheto que é policopiado, feitos aqui pela equipa técnica do museu e temos alguns audioguias. Mas os audioguias são para as peças que estão expostas, portanto as peças que estão em reserva não têm audioguias.

LC – Então em termos de panfletos e folhas de sala... Eu reparei que numa das salas havia uma caixinha para as folhas de sala, mas não tinha lá nada.

MCG – Pois, sabe, são os visitantes que as costumam levar. Nós quase todas as semanas temos de repor. É na sala da colecção Barahona, não é? É, quase todas as semanas.

LC – Em termos das peças que são solicitadas para empréstimo, sabe dizer-me quais são as peças que ajudam a internacionalizar mais o museu? Quais é que são mais pedidas, ou não costumam receber pedidos?

MCG – São muitas, são várias. De todas as colecções. Isso depende muito dos curadores das exposições. Nós temos peças a sair, desde peças de arqueologia romana até à pintura. Os contemporâneos é que não muito, porque nós também só temos aquela sala que viu contemporânea. Mas tudo o que é arte antiga sai. De quase todas as secções já saíram peças para exposições temporárias. Agora temos nós duas [peças] fora.

LC – E a colecção que o museu valoriza mais, diria que é a escultura romana?

MCG – O museu não valoriza uma colecção. O Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, aliás, como o próprio nome indica, ele vale por Museu Nacional, porque ele tem um misto de colecções que vai desde a pré-história até à actualidade. E isso é que nos torna um museu único. Nós não elegemos uma colecção. Para nós todos os objectos das colecções que estão em exposição têm o mesmo valor.

LC – Sim, estão destacados de igual forma, é isso?

MCG – Sim, de igual forma, embora... nós temos peças que estão classificadas como tesouros nacionais. Mas isso é uma classificação que foi dada pelo Ministério da Cultura pela raridade destas peças. Mas em termos de colecção, não, o museu vale como um todo.

LC – A maior parte da informação que está disponível sobre estas peças é exactamente a que consta do MatrizNet, não é?

MCG – Sim, temos no MatrizNet, depois nós temos os audioguias aqui no museu que tem algumas peças de destaque. O que nós já não conseguimos ter à venda, mas às vezes ainda se encontra nas feirinhas, nalguns alfarrabistas, um catálogo do próprio museu que foi editado pela Quid Novi, que não é um grande catálogo, mas é um roteirinho que fala da particularidade do museu enquanto museu nacional e não temos muito mais coisas, não. Vamos ver se conseguimos ter daqui para a frente.

LC – E as peças estão categorizadas ou organizadas sob algum tipo de [critério]?

MCG – Não, nós seguimos exactamente as indicações, porque não sei se sabe, mas o Matriz Net é um programa que foi criado pelo antigo Instituto Português de Museus para os todos Museus Nacionais, para os 30 museus nacionais e as categorias obedecem as essas normas de inventário, que também as pode consultar online, se quiser.

LC – Sim, mas as peças no museu estão expostas cronologicamente?

MCG – Por ordem cronológica, sim. Embora haja ali umas dificuldades de musealização que nos levou a ter peças de escultura romana na cave e depois voltar com a escultura romana para o primeiro andar, mas isso tem a ver com as características do edifício. Mas estão por ordem cronológica, começa no megalítico e termina já nas exposições do século XX, sim. XXI, neste caso, que é a última que temos, do João Cutileiro.

LC – E existe alguma documentação ou registo sobre a história de algumas peças, por exemplo?

MCG – Algumas têm, sim. Há muitas que já foram estudadas por vários investigadores, muitas foram incluídas em teses de doutoramento, das mais variadas teses... Sim, algumas sim. Mas essas estão mesmo todas no Matriz Net. E não quer dizer que são aquelas que são elemento do seu estudo, não é? Provavelmente essas que está a estudar ainda não saíram ou são menos conhecidas.

LC – O meu estudo é sobre a parte museológica em geral e depois tem um pequeno enfoque sobre as peças asiáticas.

MCG – Sim, mas nós temos aqui peças, muitas delas, que foram estudadas até mais do que em uma tese de doutoramento. E congressos...

LC – E esses documentos estarão disponíveis [...] para o público consultar?

MCG – Alguns estão, nos próprios repositórios das universidades, não é? Quando os investigadores nos entregam as cópias nós temos na nossa biblioteca, quando não, ficam no repositório, agora já quase todos online, das universidades.

LC – Sabe se existe alguma razão para as peças da colecção asiática não estarem expostas?

MCG – Algumas delas já estiveram como peças do mês, outras já estiveram integradas, por exemplo, quando fizemos a exposição de curiosidades do Frei Manuel do Cenáculo. Porque são peças muito específicas e o museu é um museu que tem pouco espaço e nós, de vez em quando, temos de renovar as colecções. Aliás, nós,

agora, estávamos exactamente no meio de uma reunião para tentar perceber quais são as colecções que vamos colocar agora este ano. Normalmente há colecções que ficam um ano, dois anos. Essas peças, algumas delas estiveram um ano expostas no gabinete do cenáculo, por exemplo. São peças que têm de fazer a rotação, excepto aquelas que estão sempre em permanência, não é? E depende dos directores dos museus, de quem está à frente do museu.

LC – E sabe dizer-me se essas peças costumam estar integradas, se têm algum enquadramento ou depende do programa anual do museu, ou de exposição.

MCG – Às vezes tem a ver com o programa de exposições, sim. Neste caso, ou funcionam como peça do mês ou, isoladas, não fazem muito sentido.

LC – Certo. E quando são peças do mês, por exemplo, têm...

MCG – Têm uma vitrine própria, sim. Normalmente, a peça do mês tem uma vitrine que nós arranjam para, durante esse mês, ter essas peças expostas.

LC – E têm informação sobre essas peças? Enquadramento...

MCG – Sim, normalmente todas as peças do museu têm informação: de onde é que vieram, a época, o próprio número de inventário e as categorias das diferentes peças. Quando são peças do mês fazemos uma legenda alargada a explicar um bocadinho mais sobre a peça. Em algumas dessas peças que foram peças do mês também já têm essa documentação associada no MatrizNet.

LC – Muito obrigada!