

**A Coleção de Azulejos do Museu de Artes Decorativas Portuguesas:
Contributos para um Projecto de Comunicação Expositiva**

Frederico Luís Esteves Gaspar

Trabalho de Projecto de Mestrado em Museologia

Volume I

Novembro 2017

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Alexandra Curvelo e co-orientação de José Meco.

Ao meu avô José Esteves

Agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço aos professores que me orientaram na realização deste trabalho. À professora Alexandra Curvelo, que desde a primeira hora mostrou a sua disponibilidade para colaborar neste projecto e que sempre me recebeu e ajudou com a melhor das eficiências. Ao professor José Meco, que tão prontamente auxiliou na investigação histórica sobre a história e origem da colecção de azulejos.

Endereço também o meu agradecimento à professora Raquel Henriques da Silva, que enquanto coordenadora do mestrado demonstrou sempre preocupação com o avançar dos trabalhos.

Um agradecimento especial à directora do Museu de Artes Decorativas Portuguesas, Doutora Conceição Amaral, que tão prontamente reconheceu a importância do trabalho desenvolvido. À equipa técnica do Museu, mais concretamente à Filipa Coelho e à Cláudia Lino, pelas informações dadas através das entrevistas realizadas, pela facultação dos documentos internos e pelas conversas informais. A toda a equipa do serviço educativo e da guardaria, com especial menção à Marta Almeida, pelas horas de diálogo, esclarecimento e discussão de conceitos e modelos comunicativos e expositivos a aplicar, e pela disponibilidade de dados ainda não publicados.

Ao doutor Nuno Saldanha pela prontidão que demonstrou no auxílio sobre informações relativas à capela do palácio Azurara.

Por fim, um agradecimento ao meu pai, irmão e especialmente à minha mãe, autêntico pilar e conselheira nos últimos quatro meses que antecederam a entrega do trabalho.

A Colecção de Azulejos do Museu de Artes Decorativas Portuguesas: Contributos para um Projecto de Comunicação Expositiva

The Collection of Tiles of the Museum of Portuguese Decorative Arts: Contributions for a Project communicational Expositive

Frederico Luís Esteves Gaspar

Resumo

Palavras-chave: azulejaria, azulejo, colecção, comunicação, exposição, interpretação, projecto, público, visitante

O presente trabalho de projecto de mestrado destina-se a dar um conjunto de contributos para um futuro projecto de comunicação expositiva da colecção de azulejos do Museu de Artes Decorativas Portuguesas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, em Lisboa.

Esta ideia deve-se ao facto de o Museu em causa não comunicar, nem através da exposição permanente, nem de exposições temporárias, a história da colecção e o seu significado para a história da azulejaria portuguesa nos séculos XVII e XVIII.

Para a realização deste trabalho aplicaram-se os princípios metodológicos da programação museológica. O trabalho é caracterizado por três partes distintas. Na primeira parte é feita uma caracterização e descrição do Museu e da colecção; na segunda parte procede-se a uma análise e diagnóstico da actual comunicação expositiva da colecção; na terceira parte avança-se com algumas ideias/contributos para um futuro projecto de comunicação expositiva. Estas ideias incidem essencialmente na elaboração de dois percursos interpretativos, mas também no restauro e conservação dos painéis de azulejos, na criação de recursos físicos que permitam uma maior acessibilidade do Museu

e da exposição aos diversos tipos de público, e ainda na reformulação museográfica de alguns espaços expositivos.

Abstract

Keywords: *azulejos*/tiles, collection, communication, display, interpretation, project, public, visitor

This master's project work is intended to give a set of contributions to a future draft expository communication Museum tile collection of Portuguese Decorative Arts of the Ricardo do Espírito Santo Silva Foundation, in Lisbon.

This idea is due, to the fact that the museum in question does not communicate through either the permanent exhibition or temporary exhibitions, the history of the collection and its significance to the history of Portuguese *azulejos*/tiles in the seventeenth and eighteenth centuries.

For this work, we have applied methodological principles of museum programming. The work is characterized by three distinct parts. The first part consists in the characterization and description of the museum and of its the collection. In the second part, we analyze and make the diagnosis of the current expository communication collection. The third part describes some ideas for a future draft expository communication. These ideas focus mainly on the development of two interpretive paths, but also the restoration and conservation of the tile panels, creating physical resources to enable greater accessibility Museum and exposure to various types of public and still in museographic reworking of some spaces expository.

Lista de Abreviaturas

A.P.O.M. – Associação Portuguesa de Museologia

E.S.A.D. – Escola Superior de Artes Decorativas

F.C.S.H. – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

F.R.E.S.S. – Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva

F.R.E.S.S.Forma – Escola técnica da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva

I.C.O.M. – International Council of Museums

I.S.C.T.E. – Instituto Superior de Ciências e Tecnologias Empresariais

I.S.T. – Instituto Superior Técnico

I.U.L. – Instituto Universitário de Lisboa

M.A.D.P. – Museu de Artes Decorativas Portuguesas

U.L. – Universidade de Lisboa

U.N.L. – Universidade Nova de Lisboa

Índice

1. Introdução	1
1.1. Motivos e propósitos	1
1.2. Enquadramento conceitual e teórico	4
1.3. Metodologia e estrutura do trabalho	13
2. Breve caracterização do Museu de Artes Decorativas Portuguesas	16
2.1. Breve história de um projecto singular	16
2.2. Tutela, identidade museal e regime jurídico	18
2.3. O palácio Azurara: história e configuração actual	20
2.4. Envolvente do Museu (palácio Azurara)	26
2.5. Horários, Recursos Humanos e funções museais	27
2.6. Programa expositivo	29
2.7. Acervo	29
2.8. Públicos	29
3. Análise e diagnóstico à comunicação expositiva da colecção de azulejos do M.A.D.P.	31
3.1. Percurso e discurso expositivo	31
3.2. Condicionamentos da colecção de azulejos nos espaços expositivos	35
3.3. Recursos de comunicação expositiva	38
3.3.1. Textos	38
3.3.2. Outras estratégias de comunicação expositiva	42
3.3.3. Idiomas disponíveis	43
3.4. Condições de montagem, aplicação e exposição dos painéis	43
	VIII

3.5. Estado de conservação	44
3.6. Iluminação	47
3.7. Acessibilidades	59
3.7.1. Salas encerradas	59
3.7.2. Acessibilidades para públicos com problemas físicos e cognitivos	51
3.8. Estudos de público, avaliação externa e análise interna	55
3.9. Balanço. Prioridades e necessidades	56
4. Projeto de comunicação expositiva da colecção de azulejos do M.A.D.P.	59
4.1. Fundamentação	59
4.2. Metodologia	61
4.3. Público-Alvo	64
4.4. Objectivos	66
4.5. Dois percursos interpretativos para uma colecção inserida numa exposição	68
4.5.1. Conceito e mensagem	69
4.5.2. Conteúdos	69
4.5.3. Espaços e circulações	69
4.5.4. Painéis a expor	74
4.5.5. Restauro, problemas de montagem dos painéis, conservação preventiva, iluminação e segurança da colecção e dos espaços em que se encontra exposta ao público	75
4.5.6. Acessibilidade espacial e expositiva	77
4.5.7. Estratégias de comunicação expositiva	80
4.5.8. Recursos de comunicação expositiva	87
4.5.9. Reformulação museográfica da colecção de azulejos	93
4.6. Soluções de financiamento e método de implementação do projecto	99

5. Notas finais	104
Fontes	110
Fontes Manuscritas	110
Fontes Impresas	111
Fontes Iconográficas	111
Fontes Orais	112
Referências Bibliográficas	113
Webgrafia Complementar	125

Índice de quadros e tabelas

Quadro I - Quadro referente à divisão espacial do Museu de Artes Decorativas Portuguesas por pisos	24
Tabela I - Esquema explicativo dos percursos interpretativos	73

1. Introdução

1.1. Motivos e propósitos

«Os museus têm o importante dever de desenvolver o seu papel educativo atraindo e ampliando os públicos saídos da comunidade, localidade ou grupo a que servem. Interagir com a comunidade e promover o seu património é parte integrante do papel educativo dos museus.»¹

O trabalho aqui apresentado constitui o elemento de avaliação da componente não-lectiva do Mestrado em Museologia, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA-FCSH) na vertente de trabalho de projecto. Assim sendo, e tendo por base os princípios da programação museológica, trabalhou-se um conjunto de ideias que visam contribuir para a futura elaboração de um projecto de comunicação expositiva da colecção de azulejos do Museu de Artes Decorativas Portuguesas (M.A.D.P.). Para a concretização do projecto de comunicação expositiva, procurou-se fazer uso dos conhecimentos adquiridos no decorrer da frequência de algumas unidades curriculares lectivas, como Colecções e Museus de Arte em Portugal e Planificação e Programação Museológica. Ao longo deste trabalho será descrito o que se pretende atingir com o projecto, atestar a sua aplicabilidade e apresentar um conjunto de ideias para a sua implementação, sempre com base numa investigação exploratória.

O projecto de comunicação expositiva proposto é constituído por três fases. Uma primeira fase em que se estabelece o público-alvo da exposição e comunicação expositiva da colecção de azulejos e dos objectivos a atingir com o projecto apresentado. Uma segunda fase de requalificação da exposição permanente do Museu de Artes Decorativas Portuguesas (M.A.D.P.), com especial enfoque nos painéis de azulejos expostos, tendo por base a criação de dois percursos interpretativos. Uma terceira fase alusiva a possíveis

¹ Código deontológico do ICOM para museus 2009, 12.

soluções financeiras com vista à implementação prática do projecto, assim como os modos e métodos de implementação do mesmo.

As informações alusivas à história e origem da colecção e do seu acervo que agora se apresentam, estão longe de estarem completas. Foi objectivo inicial tentar recolher o máximo de informação possível sobre os painéis de azulejos que constituem a colecção em causa. Porém, a escassez de fontes documentais e bibliográficas inviabilizou a intenção inicialmente pretendida, sendo assim impossível recolher todas as informações previstas. Neste âmbito, ficou por validar a autoria de todos os conjuntos azulejares que constituem a colecção. Também a origem dos conjuntos azulejares ficou por autenticar documentalmente, não sendo por ora possível ir para além do formular de hipóteses e de abertura de linhas de investigação.

Deste modo, o trabalho em causa não é em qualquer modo definitivo: nem sobre o estudo da colecção de azulejos do M.A.D.P., nem sobre a comunicação expositiva da colecção azulejar desta instituição. Trata-se, sim, de um contributo para um projecto de comunicação expositiva (tal como o título indica), que apesar do esforço e empenho do seu autor, terá lacunas e está necessariamente sujeito a outras abordagens, perspectivas e opiniões.

De salientar que o trabalho que aqui se apresenta é resultado de uma busca e elaboração individual, por imposição académica. No entanto, para a sua completa realização prática em contexto museológico, o projecto proposto terá que contar futuramente com uma equipa multidisciplinar.

Como para a realização deste trabalho foi necessário proceder à recolha e análise de dados sobre a realidade museológica do acervo azulejar do M.A.D.P., alvo de constantes alterações, fixou-se como data limite para levantamento dos mesmos o mês de Julho de 2016.

O desenvolvimento do trabalho só foi possível graças ao apoio do M.A.D.P. e da sua tutela, a Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (F.R.E.S.S.), na pessoa da directora do Museu, a Doutora Conceição Amaral, e de uma das conservadoras do Museu, Filipa Coelho, que reconheceram a importância e pertinência da temática. O apoio dos

restantes funcionários do Museu foi crucial para o correcto desenvolvimento e elaboração do mesmo.

Tal como o título do trabalho de projecto explana, o objectivo principal é contribuir para a elaboração de um projecto de comunicação expositiva da colecção de azulejos do Museu de Artes Decorativas Portuguesas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, com vista à integração do mesmo na programação do museu.

O objecto de estudo do trabalho de projecto é a colecção de azulejos do Museu de Artes Decorativas Portuguesas (M.A.D.P.). A problemática é a comunicação expositiva da dita colecção. Pretende-se que através da análise do objecto de estudo e da reformulação da problemática se consiga transmitir ao visitante do M.A.D.P. da forma mais completa e correcta possíveis, a importância da colecção para a aprendizagem da história e técnica da azulejaria portuguesa, enquanto arte decorativa.

O objecto de estudo já tinha sido alvo de pesquisa em anterior trabalho, realizado no decorrer da avaliação para uma unidade curricular da componente lectiva do Mestrado². Nessa mesma altura foi logo colocada a hipótese de utilizar a colecção em causa como objecto de estudo do trabalho de projecto a realizar na componente não lectiva do mestrado. Porém a problemática debatida no presente trabalho é um pouco mais complexa que a apresentada no trabalho já realizado. Enquanto no anterior trabalho se aborda o estado da questão em relação ao estudo da história e origem da colecção, o presente trabalho analisa a comunicação expositiva da mesma colecção, agora sob o ponto de vista museológico. Esta nova problemática acaba por incluir a anterior, na medida em que a comunicação expositiva também abordará a história dos objectos museológicos (painéis de azulejos) que constituem a colecção, assim como a origem da mesma. Porém, tal como já foi mencionado, o projecto de comunicação expositiva da colecção terá ainda outros objectivos.

A escolha, tanto do objecto de estudo, como da problemática, surgiu devido ao interesse que o autor tem em estudar o quotidiano das sociedades ao longo dos tempos,

² Trabalho académico *A Colecção de Azulejos de Ricardo do Espírito Santo Silva. Um Percurso pela Azulejaria Portuguesa dos Séculos XVII e XVIII*. Unidade curricular - Colecções e Museus de Arte em Portugal, 2015.

e pela forma como as artes decorativas podem espelhar um determinado contexto histórico, mas também pelo facto de a colecção de azulejos ser a colecção do M.A.D.P. menos estudada e menos comunicada.

Sendo os museus espaços de descoberta e aprendizagem, constitui para o autor um desafio poder melhorar a forma como a comunicação expositiva de uma colecção pode servir para uma maior e mais correcta interpretação dos objectos ou peças expostas, por parte do visitante.

A azulejaria não é uma arte originária ou exclusiva de Portugal. Contudo, atinge uma diversidade e simbolismo em Portugal, dificilmente comparável a outros locais do mundo (Meco 1985, 6-7). Logo, os painéis de azulejo são das peças mais procuradas pelos visitantes internacionais. Deste modo, ao melhorar a comunicação expositiva desta colecção, está-se a aumentar a potencializar o M.A.D.P. como equipamento museológico de interesse acrescido para os milhares de turistas internacionais que visitam Portugal todos os anos, não esquecendo também o turismo nacional.

O M.A.D.P. não é o único museu português, ou situado em Lisboa, que detém uma colecção de azulejos. O Museu Nacional do Azulejo (M.N.Az.), também ele localizado na capital, é um dos mais importantes museus de Portugal pela sua colecção singular, que abrange a produção azulejar do século XV até à atualidade. No entanto, e a par do M.N.Az, o M.A.D.P. é um dos poucos museus na capital que apresenta uma colecção de azulejos enquanto arte decorativa, e é simultaneamente o museu em contexto de museu-casa que possui a maior colecção de azulejos. Posto isto, torna-se fundamental a elaboração de um projecto de comunicação expositiva, no sentido de aproximar o a realidade expositiva do Museu da realidade decorativa dos palácios dos séculos XVII e XVIII.

1.2. Enquadramento conceitual e teórico

A colecção de azulejos do M.A.D.P., mais do que uma colecção exposta é uma colecção imortalizada, do ponto de vista expositivo e museográfico, na medida em que o

se acervo foi aplicado no palácio Azurara, não a pensar na exposição dos painéis de azulejos, enquanto objectos museológicos, mas sim numa vertente mais lúdica e decorativa. Só mais tarde o Museu entendeu que estes painéis constituíam uma realidade digna de ser comunicada ao público do Museu. Este conjunto de circunstâncias constituem uma excelente oportunidade para elaborar um projecto de comunicação expositiva centrado na interpretação de uma colecção que se encontra condicionada pela sua natureza expositiva.

Contudo, para compreender correctamente todas as temáticas que de seguida se apresentarão e explicitarão, é necessário esclarecer o significado dos conceitos e terminologia inerentes ao(s) assunto(s) tratado(s).

Convém mencionar que os conceitos e terminologia utilizada tanto na museologia como na azulejaria não são totalmente universais, nem se encontram completamente esclarecidos. Ainda assim, tenta-se neste ponto fazer uma sumula e conclusão sobre os mesmos.

Para tal recorreu-se aos *Conceitos-Chave de Museologia* publicados pelo I.C.O.M. para uma melhor compreensão e uniformização dos conceitos e terminologias associadas à museologia. Para o esclarecimento dos conceitos e terminologia associada à azulejaria recorreu-se às *Normas de Inventário de Cerâmica* publicado pelo Instituto dos Museus e da Conservação e à *Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI* de Santos Simões.

Deste modo, e começando pelo objecto de estudo do trabalho – a colecção de azulejos do M.A.D.P. –, importa esclarecer alguns conceitos.

Entende-se por colecção um conjunto de objectos reunidos, preservados, estudados (no qual se inclui a inventariação, quando em contexto museológico) e conservados por alguém ou por alguma entidade colectiva (comunidade ou instituição pública ou privada). Uma colecção tem ainda implícito outro objectivo, A comunicação da colecção aos possíveis públicos que a queiram conhecer (sobretudo se a colecção for propriedade de um museu ou estiver em depósito numa instituição museológica). A comunicação das colecções pode ser feita através de exposições ou da publicação de estudos e obras sobre as mesmas. Entende-se que uma colecção deve ter alguma coerência, ou seja, os objectos

pertencentes à mesma devem conter características comuns. (Desvallées e Mairesse 2013, 32).

As colecções dos museus não são formadas tendo como objectivo exclusivo o complemento de uma série como acontece com muitos coleccionadores, mas antes com os objectivos já acima citados. Tendo por base o explicitado, a colecção alvo de estudo neste trabalho enquadra-se nos propósitos apresentados, uma vez que o seu acervo se encontra hoje preservado, inventariado e exposto ao público, ainda que circunscrito a alguns condicionalismos museográficos próprios do museu em causa. Porém, os painéis de azulejos montados e aplicados no palácio Azurara, nem sempre foram tomados como objectos museológicos ou como objectos conservados e classificados. Aquando da musealização do palácio, tanto os painéis originais do edifício, como os painéis vindos de outros palácios, foram vistos como mera decoração dos compartimentos e como acessório museográfico. O próprio conjunto de azulejos da quinta dos Chavões trazido mais tarde por Guilherme Possolo não foi montado, nem aplicado para exposição, nem tão pouco foi guardado nas reservas, antes foi aplicado numa sala que servia para dar aulas de desenho. Também, as marcas, ainda hoje visíveis, de perfuração dos azulejos para a instalação eléctrica do Museu dão conta da falta de conservação e intenção expositiva para com os painéis de azulejos. Os próprios estatutos que serviram para criar a Fundação e o Museu, não fazem qualquer menção aos azulejos dando uma clara alusão ao facto de os mesmos servirem de mera decoração das paredes do Museu. Não se sabe ao certo quando é que esta realidade mudou, se ainda nos anos sessenta quando surgiram as primeiras fotografias dos painéis tiradas por fotógrafos não pertencentes à Fundação³, se somente nos anos oitenta quando surgiu a primeira publicação sobre a Fundação e mais concretamente sobre o Museu. A verdade é que à passagem desta última data (1988), os azulejos eram já mencionados como objectos museológicos dignos de ser mencionados nas publicações do Museu. Em *Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva* de 1994, João Castel-Branco Pereira, chega mesmo a mencionar alguns números de inventário, o que atesta a classificação dos conjuntos azulejares e respectivos painéis. Hoje em dia o acervo da colecção de azulejos é visto pelo Museu como um acervo digno de preservação,

³ Ver fotografias de Armando Seródio mencionadas nas fontes iconográficas.

conservação, estudo e exposição. Para além do mais, a colecção em causa não está fechada, permitindo os estatutos da F.R.E.S.S.⁴ a aquisição de novos conjuntos azulejares, desde que contextualizados na identidade museal do Museu como mais adiante se detalhará. De mencionar, que de acordo com o princípio de que é necessário estudar, inventariar e expor os objectos da colecção para que os mesmos sejam considerados como parte constituinte da mesma, convém mencionar que existem no edifício do Museu (palácio Azurara) conjuntos azulejares que não fazem parte da colecção, precisamente por nunca terem sido inventariados, estudados, nem expostos sob vontade própria de Ricardo do Espírito Santo Silva e do Museu.

Ainda sobre o enquadramento do conceito, deve-se explicar que uma colecção pode servir de tema para uma exposição ou até mesmo para um museu, porém o mais comum é que o acervo de uma colecção se encontre exposto em conjunto com objectos do restante acervo do Museu tal como acontece no presente caso. Desta explicação depreende-se que as colecções quando musealizadas passam a fazer parte de um acervo que é o conjunto de objectos museológicos (os *musealia*) de um Museu (Desvallées e Mairesse 2013, 68-72). A este propósito, importa referir que para o I.C.O.M., Museu é: «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.»⁵.

Tendo por base, a compreensão do conceito de colecção, tente-se agora compreender o que é que são azulejos. O azulejo é um «corpo cerâmico, de espessura variável, geralmente quadrado, constituído por uma base argilosa – chacota – decorada e vitrificada numa das faces, destinado essencialmente ao revestimento arquitectónico.»⁶. Embora se possa decorar um só azulejo com vista à constituição de um objecto com uma mensagem estética própria e individual, o mais comum é os azulejos agruparem-se num conjunto que constitui um painel de azulejos (Henriques 2007, 19). O painel de azulejos

⁴ Ver o ponto 2 do artigo 5º dos *Estatutos da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva*.

⁵ http://icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx consultado em 18 de Fevereiro de 2016.

⁶ Henriques 2007, 61.

apesar de se poder apresentar sozinho, encontra-se muitas vezes interligado com outros painéis de azulejos na constituição de uma mensagem estética e iconográfica própria. Quando tal acontece está-se na presença de um conjunto azulejar (Henriques 2007, 19) que faz parte por sua vez de um programa azulejar. O programa azulejar é a encomenda que alguém faz a uma oficina de conjuntos azulejares para decorar um edifício⁷. O conjunto azulejar é antes o conjunto de painéis alusivos à mesma temática que se encontram expostos num compartimento.

Contudo, no contexto da azulejaria existem, ainda, diversos conceitos e terminologias próprias para além das já mencionadas que merecem explicação. Deste modo, é importante referir que os painéis de azulejos são monocromos quando apresentam apenas uma cor sobre o branco natural do azulejo (na maioria dos casos é o azul), ou policromos quando apresentam mais do que uma cor sobre o branco natural. Os painéis de azulejos são historiados quando representação a «narrativa de cenas religiosas ou profanas»⁸, de padrão quando se trata de uma «composição regrada pela repetição de ma mesma unidade decorativa, o módulo»⁹, seriados quando repete o mesmo desenho iconográfico várias vezes (em série). Por vezes os painéis de azulejos ganham ainda outras denominações específicas sendo apelidados de figuras de convite ou registos. As figuras de convite são painéis de azulejos «cuja composição representa uma figura recortada em azulejo, representando à escala natural, lacaios, alabardeiros, damas ou guerreiros»¹⁰. Um registo é um «painel de azulejos de intenção devocional, colocado nas fachadas de prédios, invocando a protecção da virgem ou dos santos contra desastres»¹¹.

Consoante a superfície em que os painéis de azulejos são aplicados e a extensão da mesma que ocupam (referentemente a superfícies parietais), os painéis de azulejos ganham outras denominações como silhares e lambrins. Convém dizer que neste campo

⁷ Não se encontrou para o programa azulejar uma explicação própria em glossários ou capítulos alusivos à terminologia da azulejaria. No entanto, o termo é várias vezes utilizado pelos autores mais conceituados como João Santos Simões ou José Meco, entre outros, nos seus estudos e obras publicadas, assumindo sempre o sentido que aqui é explicitado.

⁸ Henriques 2007, 91.

⁹ Idem, ibidem, 77.

¹⁰ Idem, ibidem, 71.

¹¹ Idem, ibidem, 82.

não é fácil fazer a fronteira entre os dois conceitos. Os compêndios e dicionários de arte, arquitectura e engenharia são perentórios em esclarecer que silhar é o revestimento através de qualquer material até ao meio da parede, e que lambrim é o revestimento inferior das paredes. O problema é que existem painéis de azulejos com alturas iguais, mas que (segundo estas explicações) podem ser silhares ou lambrins, consoante o pé direito dos compartimentos em que se encontram expostos. Porém, o pé direito muda de edifício para edifício. Tendo em conta esta situação, Santos Simões esclarece que os silhares são os painéis com mais de um metro de altura, mas que não cobrem a totalidade das paredes, pois quando tal sucede é preferível utilizar o termo “tapetes de azulejos” (Simões 1990, 43). Por outro lado, Santos Simões não menciona, e como tal não esclarece a existência de lambrins, o que faz depreender que os mesmos são painéis com menos de um metro de altura aplicados em superfície parietal.

Ainda no campo da azulejaria, convém mencionar que os rodapés são as filas horizontais de azulejos que se apresentam por baixo dos painéis, ao nível do chão, e que servem para colocar os mesmos a uma altura mais elevada (Henriques 2007, 82). Na constituição iconográfica do painel existem ainda outros termos que convém explicitar. Assim, a representação central do painel é sempre rodeada por uma “moldura” que é a guarnição. A guarnição dos painéis pode depois ter várias denominações. Barra se for constituída por dois azulejos (Henriques 2007, 64), cercadura se for constituída por um azulejo (Henriques 2007, 68), faixa se for constituída por meio azulejo (Henriques 2007, 71) ou friso se for constituída por secções rectangulares de um terço ou um quarto de azulejo (Henriques 2007, 72). Para terminar, explica-se que para melhor compreensão se explicita que em contexto museológico denomina-se o painel de azulejo como objecto de museologia ou *musealia* e os azulejos constituintes do painel de peças¹².

Com os conceitos alusivos ao objecto de trabalho esclarecidos, centro-me agora na problemática do trabalho: a comunicação expositiva. Entenda-se este termo como o acto de constituir uma exposição que comunique aos visitantes do mesmo todas as

¹² Estas denominações surgem em prol do facto de o I.C.O.M. definir nos seus conceitos que os elementos expostos são objectos e não peças. Logo, sendo que no caso, o painel constitui um elemento de leitura única, considera-se o mesmo de objecto, utilizando-se assim o conceito peça para os azulejos que nele se integram.

informações alusivas aos objectos expostos, seja do ponto vista histórico, social ou outro. Contudo, não existe uma uniformização internacional deste conceito. Em Espanha fala-se em programa de exposição¹³ para abordar esta temática, tal como nos países de língua inglesa, que utilizam o termo *Museum Exhibitions*¹⁴. Contudo, este termo quando aplicado em língua portuguesa é redutor da sua dimensão conceptual, pois exposição pressupõe o acto de expor, e expor não envolve o acto de comunicar através de texto ou imagem, nem tão pouco de contextualizar o objecto através de processos museográficos.

Existem também trabalhos alusivos a esta temática museológica que se denominam de projectos e programas de interpretação¹⁵. Acontece que esta denominação parece ser, também, redutora para aquilo que se pretende apresentar com este trabalho, pois interpretação consiste na criação de estratégias comunicativas (escritas, sonoras ou através de vídeo) que permitam a correcta apreensão dos conteúdos apresentados na exposição, não contemplando a forma como os objectos estão expostos e se relacionam com os espaços (Lord e Lord 2000, 238). A natureza do conceito de interpretação foi demonstrada muito claramente por Freeman Tilden, que estabeleceu seis princípios da interpretação. A saber: relação, revelação, interdisciplinaridade, provocação, globalidade e adaptação (Tilden 2006, 35). Parece, portanto, que comunicação expositiva acaba por ser a expressão mais próxima daquilo que o presente trabalho pretende realizar, que é a reformulação da colecção de azulejos do M.A.D.P. tanto no espaço expositivo em que se apresenta, como no referente aos mecanismos utilizados para transmitir aos visitantes as informações alusivas à colecção e ao seu acervo.

Partindo deste pressuposto, estabelece-se a existência de duas realidades que serão uma constante no trabalho apresentado. Por um lado, a centralização do projecto apresentado na constituição de dois percursos interpretativos, e por outro lado a alusão

¹³ Consulte-se os *Criterios para la elaboración del Plan Museológico* publicado pelo Ministério da Educação, Cultura e Desporto de Espanha.

¹⁴ Veja-se a este propósito a obra *The Manual of the Museum Exhibitions* coordenado por Barry Lord e Gail Dexter Lord. O próprio o título do livro fala por si.

¹⁵ Veja-se o caso do trabalho de projecto *Contributos para um Programa de Interpretação e Comunicação na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves* da autoria de Raquel Morgado. Ainda assim, o trabalho em causa não fugiu ao seu propósito, na medida em que não consistiu em alterar a localização e a exposição dos objectos museológico nos espaços expositivos.

constante às estratégias de comunicação expositiva e aos recursos de comunicação expositiva.

Diga-se que os percursos interpretativos remetem para o papel da interpretação das colecções e dos objectos museológicos. É importante mencionar que interpretação não é o mesmo que comunicação, mas também não é o contrário de comunicação. Interpretação é tão somente uma vertente ou uma especificidade da comunicação. A comunicação é tudo o que envolve mostrar algo ou informar da existência de algo a outrem. Neste campo, o próprio acto de expor já por si é uma forma de comunicar. A interpretação já aborda uma forma de comunicar mais complexa que envolve o acto de explicar, mas também de fazer o visitante e visualizador do museu raciocinar e perguntar sobre diversos aspectos alusivos ao objecto museológico e à sua história. Deste modo, ao criar percursos interpretativos que podem ou não acompanhar o percurso expositivo cria-se uma forma de enriquecimento pessoal do visitante e do museu que se torna mais comunicativo e mais útil para o desenvolvimento cultural das comunidades em que se insere

Contudo para comunicar e para interpretar é preciso criar estratégias de comunicação. Neste sentido entende-se por estratégias de comunicação expositiva, os mecanismos que são utilizados para fazer chegar a informação ao receptor da mesma (ao visitante). Estas estratégias podem variar, podendo ser escritas, através de imagem (fotográfica ou não), vídeo ou outra (Desvallées e Mairesse 2013, 44). Estas estratégias por sua vez precisam de formatos físicos (mobiliário entenda-se) para surgir no formato físico constituindo desta forma os recursos de comunicação expositiva (Gómez 2006, 144).

Para terminar o enquadramento conceptual, importa ainda abordar a questão da museografia. Este conceito, que se integra na comunicação expositiva, é também de difícil universalização, variando o seu significado consoante os idiomas.

Durante várias décadas o termo museografia concorria com o termo museologia. Hoje em dia, no mundo anglo-saxónico, o termo praticamente não existe, sendo substituído pelo termo *museum practice* que mais não é do que a aplicação prática das funções museológicas (Desvallées e Mairesse 2013, 58-59). Porém, no espaço lusófono,

museografia assume o mesmo significado que nos espaços hispânico e francófono, isto é, trata-se da descrição do espaço expositivo, ou seja, da forma como se trabalha o espaço das salas expositivas para criar o discurso (por vezes até o percurso) expositivo, e de como se utiliza o espaço expositivo sem objectos para contextualizar os conteúdos intrínsecos aos objectos expostos¹⁶ (Desvallées e Mairesse 2013, 59-60). Deste modo, a museografia encontra-se muito associada ao design expositivo e à cenografia física e estática (dita tradicional) ou virtual, recorrendo à utilização de elementos tridimensionais, hologramáticos, ou ainda de sistemas de sonorização, aromatização ou de iluminação¹⁷.

Deixa-se de fora deste ponto a explicitação de conceitos alusivos ao princípio da acessibilidade e à divisão dos mesmos em acessibilidade espacial e expositiva e acessibilidade ao nível dos recursos de comunicação expositiva, por se entender que ambos serão melhor explicitados no capítulo referente à proposta de projecto de comunicação expositiva.

No referente à tipologia de trabalho aqui apresentado, referira-se que não se encontraram trabalhos que abordassem a temática da reformulação do conceito expositivo e comunicativo de uma colecção já musealizada, levando a que se tivesse que recorrer à consulta de alguns trabalhos de projecto alusivos ou à reformulação da comunicação expositiva de alguns museus, ou à reformulação de exposições de alguns museus e não de uma colecção em específico. Esses trabalhos de projecto serão devidamente abordados e enunciados em ponto referente à metodologia do desenvolvimento da proposta de projecto, abordado mais adiante. Mais se explicita que o presente trabalho apenas aborda a vertente da comunicação expositiva e não da comunicação e divulgação, que é muito mais abrangente e que se refere já a forma como se comunica e divulga a existência e as actividades do Museu para o exterior do mesmo (Desvallées e Mairesse 2013, 35-37).

¹⁶ No Brasil (excepção dentro do espaço lusófono) a análise conceptual é ainda mais complexa, pois utiliza-se museografia para descrever as funções museológicas e expografia para a concepção e descrição da exposição e dos espaços expositivos.

¹⁷ Embora a terminologia aplicada no Brasil pareça a mais racional e lógica de acordo com as origens etimológicas das palavras, optou-se por adoptar a terminologia utilizada em Portugal para ser de mais fácil entendimento.

1.3. Metodologia e estrutura do trabalho

O trabalho de projecto foi realizado em três fases distintas. Primeiro foi feito o estudo e pesquisa através da bibliografia e fontes documentais da história da azulejaria em Portugal e da história e origem do M.A.D.P. e da sua colecção de azulejos. Depois, procedeu-se à análise e diagnóstico da colecção de azulejos, sobretudo, na perspectiva da comunicação expositiva. Por fim, procedeu-se à elaboração da proposta de projecto de comunicação expositiva a ser verificada e aplicada no futuro tendo em vista o complemento e correcção das falhas verificadas ao longo do processo de diagnóstico.

Visto que não possuía os conhecimentos necessários sobre história da arte e mais concretamente da arte azulejar, o processo de pesquisa inicial passou pelo estudo e aprendizagem da história da azulejaria portuguesa¹⁸. Para tal recorreu-se a um conjunto de obras científicas das quais se destacam *Azulejaria Portuguesa* e *O Azulejo em Portugal* de José Meo e ainda *Azulejaria em Portugal no Século XVII (com os dois tomos)* e *Azulejaria em Portugal no Século XVIII* de João Miguel dos Santos Simões. Mais tarde procedeu-se ao levantamento do máximo de informação sobre a história do M.A.D.P. e da sua colecção de azulejos. Neste âmbito foram vitais a consulta de obras como *Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva: Museu-Escola de Artes Decorativas* de António Alçada Baptista, *Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva* dirigida por Alexandra Oliveira e *Guia-Museu: Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas* dirigida por Maria João Silva. No seguimento da pesquisa sobre a história da colecção de azulejos e do seu acervo foi necessário proceder-se à pesquisa da história do edifício em que o Museu se encontra instalado, o palácio Azurara¹⁹. A busca e investigação sobre a história do edifício²⁰ fez com que se tivesse que gastar bastante tempo na consulta de fontes documentais.

Depois de se apurar o máximo de informação alusiva à história e origem do

¹⁸ Mencione-se que mesmo já tendo feito um trabalho sobre o tema achei que devia aprofundar melhor os meus conhecimentos sobre arte e sobre a história da azulejaria portuguesa em concreto.

¹⁹ <http://www.rtp.pt/programa/tv/p29019/e9> consultado em 21 de Abril de 2016.

²⁰ http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3194 consultado em 14 de Janeiro de 2016.

M.A.D.P. e da sua colecção de azulejos. Procedeu-se ao processo de diagnóstico da comunicação expositiva.

Para o correcto apuramento de dados sobre a realidade museológica, foi pedido um conjunto de documentos às responsáveis técnicas do Museu.

Na ânsia de compreender melhor a realidade museológica, foram empreendidas várias visitas ao Museu para observação do comportamento dos visitantes (na sua maioria turistas). No decorrer dessas visitas foi possível recolher várias informações sobre o quotidiano do Museu junto de alguns dos funcionários, sobretudo os da guardaria e do serviço educativo. Para recolha mais apurada de alguns factos e alguns dados foram realizadas duas entrevistas com as responsáveis pela conservação das colecções do Museu.

Ao longo destas visitas tive acesso a todos os espaços privados do Museu (sempre com o acompanhamento de um responsável do Museu), exceptuando as reservas do Museu e o espaço da antiga loja da Fundação.

Por fim, para a elaboração da proposta de projecto de comunicação expositiva, procedeu-se à consulta de bibliografia apropriada ao tema, que será mencionada em ponto próprio no capítulo quatro.

Deve-se ainda mencionar que ao longo deste processo foram realizadas visitas a diversos museus de Lisboa, no âmbito de compreender quais as realidades museográficas aplicadas actualmente. Procedeu-se também à ida a Madrid para assistir ao congresso internacional *Museos de ayer: Museografías históricas en Europa* organizado pelo Museo Cerralbo²¹.

A pesquisa bibliográfica, para qualquer uma das fases de realização do trabalho, foi realizada na Biblioteca Nacional de Portugal, mas também na Biblioteca Mário Sottomayor Cardia (NOVA-F.C.S.H.). A consulta de documentação para o estudo da história e origem da colecção de azulejos e do seu acervo foi realizada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo e no Arquivo Municipal de Lisboa – Secção Histórica.

²¹ Realizado no dia 25 de Fevereiro de 2016.

O trabalho é composto por cinco capítulos. Após a apresentação do primeiro capítulo que serve de introdução ao tema, segue-se um segundo capítulo onde se faz uma caracterização do M.A.D.P.²². No terceiro capítulo é feita uma análise e diagnóstico à comunicação expositiva do Museu, centrada na colecção de azulejos e na forma como a história da colecção e a história da azulejaria (enquanto arte decorativa) em Portugal nos séculos XVII e XVIII são comunicadas. O quarto capítulo, decorrente dos dois anteriores, que lhe servem de contexto, apresenta a proposta de projecto de comunicação expositiva da colecção de azulejos do M.A.D.P., alicerçada na elaboração de dois percursos interpretativos e na reavaliação e reformulação do espaço expositivo. Por fim surge um capítulo de conclusões.

Para melhor compreensão dos dados e ideias que de seguida se explicitam, o leitor é remetido ao longo do presente volume para a consulta de apêndices e de anexos apresentados no volume II. Nos apêndices surge um texto sobre a colecção de azulejos do M.A.D.P. onde é descrita a história e origem dos conjuntos azulejares que constituem esta mesma colecção. Ainda nos apêndices são apresentadas as fotografias da actual situação museográfica da colecção de azulejos, uma tabela com a lista de objectos que obstruem os painéis de azulejos expostos, exemplares de alguns dos actuais recursos de comunicação expositiva e ainda imagens explicativas dos futuros recursos de comunicação expositiva, mas também recursos de acessibilidade espacial e expositiva.

O texto encontra-se escrito conforme a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.

²² Era ideia inicial incluir neste capítulo, o sub-capítulo alusivo à história e descrição detalhadas da colecção de azulejos, mas por falta de espaço (o trabalho tem um limite de 100 páginas) teve que se remeter esse texto para o volume alusivo aos anexos, constituindo assim o apêndice A.

2. Breve caracterização do Museu de Artes Decorativas Portuguesas

2.1. Breve história de um projecto singular

«Se é certo datar da década de 40 a sua decisão de criar o Museu-Escola, a partir da doação das obras de arte de origem ou encomenda nacional que colecionou, repatriando exemplares do nosso património, espalhados por todo o mundo, inegável é, também, ter concebido um projecto inovador, de grande alcance, concretizável a partir de alguns requisitos fundamentais.»²³

O Museu de Artes Decorativas Portuguesas (M.A.D.P.) foi fundado em 1953 sob a denominação de Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas. Tratava-se de um conceito único para a época, que consistia em criar um museu que albergasse alguns objectos de artes decorativas feitos por portugueses, em Portugal ou sob encomenda portuguesa. Paralelamente, no mesmo espaço deveria existir uma escola que ensinasse as antigas técnicas de produção e elaboração de produção desses mesmos objectos.

A ideia partiu de Ricardo do Espírito Santo Silva (1900-1955), um banqueiro e empresário da época que colecionava desde os dezasseis anos de idade diversos objectos antigos de artes decorativas.

Para a execução de tal ideia, Ricardo do Espírito Santo Silva adquiriu em 1947 um antigo palácio a que comumente chamavam palácio Azurara, situado no largo das Portas do Sol, em Alfama, Lisboa. Na sequência da aquisição, procedeu às devidas obras de restauro e de adaptação a Museu-Escola.

A ideia era simples: manter viva a arte do saber fazer artesanal que se via ameaçada desde meados do século XIX devido à Revolução Industrial (Silva 2001, 7). Para dar forma a este projecto, Ricardo do Espírito Santo Silva decidiu criar uma Fundação com o

²³ Maria João Espírito Santo Bustorff Silva, «Apresentação» in *Guia-Museu: Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001, p. 7.

seu nome para tutelar tanto o Museu-Escola como as futuras oficinas.

Depois de seis anos de restauro do edifício, a inauguração do novo espaço museológico e escolar ocorreu em 1953. Em 1954, apenas um ano após a criação da Fundação e do Museu-Escola, foi adquirido pelo Estado Português o palácio dos viscondes de Castelo Novo, o edifício contíguo ao palácio Azurara, com o fim de nele serem instaladas as oficinas e ateliers a serem geridas pela Fundação (AAVV 2001, 8).

Com o tempo, a Escola agregada ao Museu ganhou estatuto universitário passando-se a denominar Escola Superior de Artes Decorativas (E.S.A.D.), que se situa actualmente perto do Príncipe Real, mais concretamente na rua das taipas.²⁴

Mais tarde, a Fundação criou outra escola de carácter mais profissional e que ganhou o nome de Instituto de Artes e Ofícios (I.A.O.) funcionando, desde a sua criação, em espaço próprio também num antigo edifício apalaçado em Alfama, mais concretamente na calçada de São Vicente²⁵.

Durante os primeiros anos de funcionamento da E.S.A.D., nas décadas de oitenta e noventa, o Museu-Escola foi continuando a cumprir a sua função pedagógica, servindo de complemento a muitas das aulas, sendo que algumas das disciplinas continuaram a ser leccionadas no seu interior. Porém, com a melhoria das instalações das respectivas escolas, o Museu-Escola passou gradualmente a exercer somente a função de Museu. A alteração de paradigma ocorreu no início da primeira década do século XXI.²⁶ No entanto, só quando se procedeu à revisão estatutária das fundações imposta pela lei em 2012²⁷, é que a F.R.E.S.S., que nunca tinha revisto os seus estatutos, decidiu alterar a denominação do serviço museal para Museu de Artes Decorativas Portuguesas (M.A.D.P.) deixando para trás definitivamente o conceito de Museu-Escola que de facto já não exercia à cerca

²⁴ <http://www.fress.pt/Default.aspx?Tag=CONTENT&ContentId=75> consultado em 21 de Outubro de 2016.

²⁵ <http://www.fress.pt/Default.aspx?Tag=CONTENT&ContentId=76> consultado em 21 de Outubro de 2016.

²⁶ Não existe nenhuma publicação, nem tive acesso a nenhum regulamento da F.R.E.S.S., do Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas ou da E.S.A.D. de onde se pudesse retirar tal informação. Porém esta informação foi dada em diálogo informal pelas conservadoras do Museu, Cláudia Lino e Filipa Coelho.

²⁷ Para uma análise mais apurada deve-se consultar a Lei-Quadro das Fundações, aprovada pela Lei n.º 24/2012, de 9 de julho.

de uma década.²⁸

2.2. Tutela, identidade museal e regime jurídico

O Museu de Artes Decorativas Portuguesas (M.A.D.P.) mantém-se hoje sobre tutela da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (F.R.E.S.S.). Trata-se de um serviço que depende da Fundação e que não possui personalidade jurídica²⁹.

O Museu tem neste momento alguns elementos da sua identidade museal bem estabelecidos, apresentando no website da Fundação, acessível a todos os cidadãos, tanto os seus objectivos, como a sua missão e a sua vocação, tendo por base o *Regulamento Interno do Museu*.

Desta forma, o Museu apresenta-se à sociedade como tendo por missão «a salvaguarda, estudo, conservação e divulgação do património à sua guarda bem como um local de dinamização cultural»³⁰.

A vocação do Museu «é a protecção, estudo e divulgação das artes decorativas portuguesas e os ofícios com elas relacionadas, pela manutenção das suas características tradicionais, pela educação do gosto do público e pelo desenvolvimento da sensibilidade artística e cultural dos artífices - base em que assentou a doação da colecção ao Estado, por Ricardo do Espírito Santo Silva»³¹.

Os objectivos do Museu são os seguintes:

«Salvaguardar, conservar, preservar, investigar, expor e divulgar as colecções que constituem o seu acervo;

Recuperar o edifício e divulgar o espaço;

²⁸ A separação entre Museu e Escola é evidente no artigo 3º da *Alteração de Estatutos da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva*, de 12 de Dezembro de 2013.

²⁹ *Regulamento Interno do Museu de Artes Decorativas Portuguesas*, 1.

³⁰ <http://www.fress.pt/Default.aspx?Tag=CONTENT&ContentId=44> consultado em 15 de Fevereiro de 2016.

³¹ Idem, ibidem.

Colaborar em estreita parceria com as Oficinas e as Escolas (E.S.A.D. e F.R.E.S.S.Forma) na protecção e estudo das artes decorativas;

Alargar e diversificar públicos;

Estabelecer parcerias com outras instituições nacionais ou internacionais, tendo em vista o estudo, a divulgação e a fruição do património cultural;

Apoiar e colaborar, dentro das suas possibilidades, com outros museus nacionais ou internacionais, públicos e/ou privados;

Tornar-se um Pólo de divulgação das grandes potencialidades culturais da região e um equipamento cultural e social capaz de criar atractivos e hábitos enriquecedores em particular com as comunidades escolares;

Contribuir para a criação de uma maior e melhor identidade cultural e para “cultivar o gosto” pelas artes e ofícios tradicionais;

Realizar exposições temporárias capazes de didacticamente estabelecer pontes com outras comunidades culturais para ajudar a melhor interpretar o património das artes decorativas e o saber-fazer tradicional.»³².

Contudo, o Museu não menciona a sua visão. Esta lacuna na identidade museal revela a ausência de um projecto, de uma ideia a alcançar no futuro.

O Regulamento Interno está por sua vez elaborado tendo por base os estatutos da Fundação nos artigos respeitantes à constituição e funcionamento do Museu. Neste sentido, convém acrescentar que exceptuando a alteração do conceito de Museu-Escola para Museu, os artigos dos estatutos de 2013 mantêm-se praticamente inalterados.

O Museu apresenta diversas colecções de artes decorativas portuguesas. Todas as colecções, com excepção daquela que serve de objecto de estudo a este trabalho (a de azulejos), são colecções constituídas por Ricardo do Espírito Santo Silva ao longo de mais de trinta anos (Oliveira 1994, 7-8). Estas colecções, bem como o palácio Azurara, foram doadas à Fundação criada (também em 1953) com intuito de proteger e divulgar as

³² Idem, ibidem.

mesmas³³.

Quanto ao espaço museológico e à museografia, são muitos os elementos que vêm desde os tempos da fundação do Museu, como seja a maior parte da denominação das salas e o discurso expositivo que foram criados pelo próprio Ricardo do Espírito Santo Silva com a ajuda do arquitecto Raul Lino (Silva 2001, 21-22).

Ainda que a maior parte dos objectos expostos faça parte das colecções de Ricardo do Espírito Santo Silva, como já mencionado, os estatutos da Fundação não rejeitam, porém, a possibilidade de aquisição de novos objectos por parte do Museu, seja a título de doação de particulares ou de instituições ou até mesmo a título oneroso. A única restrição imposta pelos estatutos é a venda dos objectos doados pelo fundador aquando da constituição do Museu e da Fundação³⁴.

Presentemente, encontra-se aberto um processo de classificação, por parte do Direcção Geral do Património Cultural (D.G.P.C.), de todo o acervo do Museu³⁵.

2.3. O palácio Azurara: história e configuração actual

O edifício onde hoje se encontra instalado o M.A.D.P. denomina-se de palácio Azurara por nele ter residido a partir de 1789 João Salter de Mendonça, a quem, em 1819³⁶, foi outorgado o título de Visconde de Azurara, como comprova a pedra de armas situada à entrada do Andar Nobre.

Contudo, o edifício teve vários proprietários e várias funcionalidades, tanto antes como depois de ter pertencido ao visconde de Azurara.

Ao certo não se sabe quem foi o primeiro proprietário, mas é provável que o palácio

³³ cf. artigo 1º dos Estatutos da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva do Decreto-Lei nº 39190 de 27 de Abril de 1953.

³⁴ Para uma análise mais pormenorizada deste assunto, cf. as alíneas 2 e 4, respectivamente, do artigo 5º da *Alteração de Estatutos da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva*, de 12 de Dezembro de 2013.

³⁵ *Plano de Actividades de 2016*, 8.

³⁶ <http://www.arqnet.pt/dicionario/azurara1v.html> consultado em 14 de Março de 2016.

tenha sido edificado no último quartel do século XVII, pois em 1686 foi instituída, por Manuel Teixeira de Carvalho, uma capela nas portas do sol à qual estava afecto o palácio (Baptista 1988, 58).

Mais consistentes são as informações sobre um dos seus primeiros proprietários, Bernardo Luís da Câmara Sotomaior que residia neste palácio aquando do Terramoto de 1755 (Araújo 1950, 17-18). A presença e residência de Bernardo Sotomaior é da maior importância para o aprofundamento do estudo da colecção de azulejos e da elaboração do projecto de comunicação expositiva, como mais adiante se constatará.

Em 1789, o imóvel foi adquirido por João Salter de Mendonça, mais tarde intitulado visconde de Azurara. Nele viveu também Pedro da Cunha, o proprietário do edifício em meados do terceiro quartel do século XIX, e que viria a falecer em 1870 (Silva 2001, 16).

No final do século XIX e início do século XX o palácio teve várias funcionalidades, desde colégio a sede do Estado-Maior do Exército, passando também por sede de uma empresa ou até hospital e hospício para hidrófobos (Silva VV. 2001, 17).

Certo é que aquando da aquisição do palácio por Ricardo do Espírito Santo Silva em 1947, este se encontrava completamente retalhado e dividido em pequenos apartamentos onde viviam algumas famílias pobres de Alfama (Silva 2001, 17-18).

Ricardo do Espírito Santo Silva, com a ajuda do experiente arquitecto Raul Lino, restaurou o palácio dando-lhe novamente a configuração de uma casa apalaçada dos idos de setecentos. Na década de noventa do século XX, o palácio já na função de Museu-Escola, sofreu novos melhoramentos com vista à modernização do Museu e adaptação às novas realidades museológicas (Silva 2001, 14-18).

O edifício apresenta uma configuração e uma arquitectura de difícil compreensão. Instalado num antigo troço da Cerca Moura de Lisboa e entroncado entre duas torres medievais, uma a Sul, onde se situou até meados do século XVII a porta do sol que dá nome ao largo onde hoje se encontra o palácio, e outra a Norte, ainda hoje existente e aproveitada no século XVII para complementar a edificação do palácio, passando assim a fazer parte do mesmo.

O palácio foi edificado tendo por base uma pequena elevação junto à muralha face

à cota do piso térreo, onde já se encontrava um poço de origem provavelmente medieval. Tendo por base esta pequena elevação que se encontra, actualmente, ao nível do terceiro piso, o palácio foi construído em volta de um pequeno pátio.

Aproveitando ainda a existência da já citada torre com cinco pisos, o palácio foi construído com cinco pisos, sendo que o último piso não cobre todo o edifício.

Actualmente, torna-se difícil descobrir quais as funcionalidades de cada espaço ou compartimento do palácio aquando da sua edificação, muito por culpa dos diversos proprietários e das diversas funcionalidades exercidas neste espaço ao longo de mais de 200 anos.

No entanto, tenta-se aqui descrever num pequeno resumo a configuração do edifício na actualidade.

O edifício apresenta três frentes. A principal, que dá para o largo das Portas do Sol (a Oriente), a traseira que dá para a Travessa de Santa Luzia (a Ocidente) e uma intermédia que está virada para o largo de Santa Luzia (a Sul). No piso térreo, a Oriente, o Palácio apresenta um portal de grandes proporções muito idêntico aos que se apresentavam nos palácios de finais do século XVII e primeira metade do século XVIII. A entrada para o Museu é feita por uma porta que existe na extremidade esquerda dessa frente, onde se encontra instalada a bilheteira. Após a entrada para o edifício, segue-se para um átrio. Num pequeno espaço à esquerda do Átrio por detrás da bilheteira ficam os bengaleiros aos quais se acomoda ainda uma pequena instalação sanitária, exclusiva dos funcionários da bilheteira e da vigilância nocturna. Todo o resto do primeiro piso serve de compartimentos por agora inutilizados, com excepção do espaço da torre medieval onde se encontra um comercial dedicado à restauração e que é de exploração independente.

De regresso ao Átrio, quem seguir pela direita encontra a Escadaria Nobre que atravessa os segundo e terceiro pisos, e que só termina no quarto piso.

O segundo piso concentra alguns espaços privados, tais como gabinetes dos funcionários do Museu.

O terceiro piso apresenta um misto de espaços públicos com semi-públicos, e até

privados. Assim, ao chegar ao patamar intermédio da Escadaria Nobre, o visitante encontra à esquerda a loja do Museu. Quem seguir em frente entra na Sala dos Chavões, assim denominada por em tempos ter exposto o conjunto de painéis de azulejos oriundos da quinta dos Chavões. Anteriormente, o compartimento tinha servido de sala de exposições temporárias e actualmente acolhe algumas réplicas da loja da Fundação substituindo (por vezes) o antigo espaço já anteriormente citado, visto ser de mais fácil controlo por parte do número reduzido de funcionários.³⁷ Virando à direita do patamar intermédio da Escadaria Nobre chega-se ao Pátio que é antecedido pelo Ante-Pátio. O Pátio encontra-se ladeado na respectiva cota em parte pela sala dos Chavões (a Ocidente), mas também em outra parte pela cafetaria do Museu (a Oriente e a Norte). Através do Ante-Pátio acede-se a um corredor e por sua vez, a três salas expositivas denominadas de Salinha D. Maria I, Salinha D. José I e Sala das Esteiras, respectivamente. Trata-se de três compartimentos de reduzido pé direito, assim denominados aquando da musealização do espaço por albergarem, nos dois primeiros casos, objectos da época dos respectivos reinados e, no terceiro caso, pela sala estar rodeada de esteiras. No terceiro piso estão ainda localizados alguns espaços privados que servem de gabinetes a alguns dos funcionários.

O quarto piso constitui o chamado Andar Nobre e segue uma configuração rectangular em volta do pátio. Ao terminar a Escadaria Nobre entra-se, através de um pórtico com a pedra de armas dos viscondes de Azurara, para uma sala denominada de Salão Nobre. É neste espaço que se encontram os objectos que retratam o período da Expansão Portuguesa. É também neste compartimento que ocorrem os acontecimentos mais importantes e decisivos tanto do Museu como da Fundação. Ainda no Salão Nobre está um pequeno compartimento musealizado em 1998 e transformado na Sala do Oratório (Silva 2001, 71).

Seguindo pela direita do Andar Nobre chega-se à ala Oriental do palácio, onde se visita respectivamente a Sala Cadaval (assim denominada, por conter dois telizes encomendados pelos duques de Cadaval), a Sala dos Presépios (aludindo à colecção de

³⁷ Este compartimento é ainda utilizado para realização de eventos e de actividades do serviço educativo.

presépios nela exposta), a Sala D. João V, a Sala das Vitruinas, os Quartos D. José I e D. Maria I, seguindo-se a Galeria que dá acesso à ala Ocidental, onde se pode visitar a Sala D. José I, Sala D. Maria I, Sala Hexagonal, e Sala da Música que liga novamente ao Salão Nobre. Pela Sala das Vitruinas existem também um acesso a um varandim que tem vista para o Pátio.

Apenas um pequeno apontamento: através da Sala D. João V acede-se por intermédio de uma escadaria à sala que se denomina de Núcleo da Cadeira Portuguesa onde se pode ver mais uma colecção do Museu.

Deve-se por último mencionar que muitas destas salas do Andar Nobre têm portas de acesso a pequenas antecâmaras do palácio, entretanto emparedadas.

Por fim, existe um quinto piso pelo qual se acede através de um corredor que surge pelo lado esquerdo do vestíbulo da Escadaria Nobre. Este corredor faz também ligação entre as já citadas Sala Cadaval na ala Oriental e Sala D. Maria I na ala Ocidental. Também neste corredor existe uma pequena escada edificada aquando da musealização do palácio, dando acesso ao quinto piso.

No quinto piso encontram-se ainda algumas salas expositivas, como a Sala de Entrada pela qual se acede à Sala Central, e à Sala de Jantar. Pela Sala Central acede-se, à Sala de Jantar, ao Quarto Século XVII e à Sala das Miniaturas. Também no quinto piso está mais um gabinete dos funcionários.

Com excepção da Sala das Miniaturas e do Núcleo da Cadeira Portuguesa que, até 2013, tinham outras denominações ou funcionalidades, todas as outras Salas devem a sua denominação a Ricardo do Espírito Santo Silva³⁸, e a própria museografia, salvo alguns casos excepcionais, mantém a mesma configuração desde a inauguração do Museu. Também nestas salas existem portas de acesso a pequenas salas de arrumos que se encontram de momento sem qualquer utilidade.

Para melhor compreensão apresenta-se nas páginas seguintes um quadro com a divisão espacial do palácio Azurara. De mencionar que se optou por não mencionar os

³⁸ As salas com denominações próprias são espaços expositivos da exposição permanente do Museu, com excepção da sala dos Chavões, como mais adiante se detalhará nos pontos 2.6 e 3.1.

compartimentos de acesso emparedado por não serem utilizados nem visitados há demasiado tempo.

Compartimentos	c./ acervo	s./ acervo	público	semi-público/ /semi-privado	privado
Recepção		x	x		
Instalação Sanitária		x			x
Bengaleiros		x	x		
Antiga loja da Fundação	x				x
Compartimentos não utilizados		x			x
Átrio	x		x		
Escadaria Nobre	x		x		
Elevador		x		x	
Gabinetes (piso dois)	x				x
Escadaria		x			x
Loja		x	x		
Sala dos Chavões		x		x	
Reservas	x				x
Ante-Pátio	x		x		
Pátio	x		x		
Cafetaria	x		x		
Instalações sanitárias		x	x		
Corredor de acesso à Salinha D. Maria I	x		x		
Salinha D. Maria I	x			x	
Salinha D. José I	x			x	
Sala das Esteiras	x			x	
Gabinetes (piso três)	x				x
Salão Nobre	x		x		

Sala do Oratório	x		x		
Sala Cadaval	x		x		
Sala dos Presépios	x		x		
Sala D. João V	x		x		
Escadaria de acesso ao Núcleo da Cadeira Portuguesa	x		x		
Núcleo da Cadeira Portuguesa	x		x		
Varandim	x				x
Sala das Vitrinas	x		x		
Quarto D. José I	x		x		
Quarto D. Maria I	x		x		
Sala D. José I	x		x		
Sala D. Maria I	x		x		
Sala Hexagonal	x		x		
Sala da Música	x		x		
Corredor do Andar Nobre e Escadaria	x		x		
Instalações sanitárias		x			x
Sala de Entrada	x		x		
Sala Central	x		x		
Sala de Jantar	x		x		
Quarto Século XVII	x		x		
Sala das Miniaturas	x		x		

Quadro I - Quadro referente à divisão espacial do Museu de Artes Decorativas Portuguesas por pisos.

2.4. Envolvente do Museu (palácio Azurara)

Como já referido, o M.A.D.P. encontra-se instalado no denominado palácio Azurara, situado no bairro de Alfama, na freguesia de Santa Maria Maior, concelho e cidade de Lisboa. O seu portal encontra-se no largo das Portas do Sol. Porém, o edifício

tem ainda mais duas frentes, uma para o largo de Santa Luzia estando de frente para a igreja de Santa Luzia, sede da Ordem Soberana e Militar de Malta em Portugal; outra frente para a travessa de Santa Luzia que liga o largo de Santa Luzia ao largo do Contador-Mor. O palácio apenas se encontra junto a outros edifícios pelas alas Norte e Nordeste. Assim, a Norte encontra-se ligado a prédios de habitação de origem talvez medieval e a Nordeste ao palácio do visconde de Castelo Novo, onde ficam as oficinas, a sede da Fundação e algumas moradias alugadas para habitação. O largo das Portas do Sol é um local bastante visitado por turistas que aproveitam o espaço para se deleitarem com a ampla vista para o rio Tejo, para a igreja de São Vicente de Fora e para o casario de Alfama. Devido a este afluxo de turistas, o largo das Portas de Sol encontra-se também ocupado por esplanadas de cafés e restaurantes e pelo estacionamento de diversos *tuktukes*.

2.5. Horários, Recursos Humanos e funções museais

O Museu está aberto aos visitantes todos os dias da semana com excepção da Terça-Feira entre as 10.00 h e as 17.00 h³⁹.

O preço dos bilhetes é de 4 euros com descontos de 50% para estudantes até aos 25 anos de idade e desempregados. Os utentes dos cartões Lisboa Card e Caristur têm um desconto de 20%. Estão isentos do pagamento de bilhete as “crianças até aos 14 anos de idade; Membros do Grupo de Amigos da FRESS; Mecenas institucionais do museu; Membros da APOM e ICOM; Investigadores antecipadamente autorizados; Jornalistas e profissionais do Turismo no desempenho das suas funções; Professores e alunos quando integrados em visitas de estudo; Profissionais relacionados com as Artes Decorativas no desempenho das suas funções”.⁴⁰

O Museu tem ainda um serviço educativo que realiza visitas guiadas ao Museu e ainda às oficinas durante o horário regular, mas também diversas actividades com o

³⁹ <http://www.fress.pt/Default.aspx?Tag=CONTENT&ContentId=34> consultado em 10 de Julho de 2016

⁴⁰ Idem, ibidem.

público mais jovem no decorrer das férias escolares.⁴¹

Presentemente, o Museu tem nove funcionários. A nível da direcção, a directora do Museu acumula funções, desde 2015, no conselho de administração da Fundação. Do corpo de funcionários do Museu, fazem também parte duas conservadoras, uma funcionária da loja, três funcionários na guardaria sendo que uma das funcionárias auxilia sempre que possível a responsável pelo serviço educativo, a respectiva responsável pelo serviço educativo, um funcionário na portaria e bilheteira, e dois vigilantes nocturnos. Paralelamente, existem ainda uma funcionária da Fundação e uma voluntária que desempenham funções na guardaria do Museu em alguns dias da semana. A equipa de funcionários do Museu revela-se insuficiente para abranger todas as funções museológicas, pois parte dos espaços expositivos do terceiro piso⁴² encontram-se encerrados ao público por falta de funcionários da guardaria suficientes para guardar todos os espaços expositivos.

A Fundação tem desde o seu início o Grupo de Amigos da F.R.E.S.S., que tenta colaborar e ajudar na preservação tanto do acervo do Museu, como do palácio Azurara.

A convite do Institut National des Métiers d'Art de France, o Museu de Artes Decorativas Portuguesas e as oficinas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva participam desde 2014 nas Jornadas Europeias de Artes e Ofícios. O Museu faz ainda parte de uma rede de investigação em Artes Decorativas denominada de Network of the Applied Arts Museums criada pelo Austrian Museum of Applied Arts⁴³.

O Museu de Artes Decorativas Portuguesas não integra a lista de museus que se encontram inscritos na Rede Portuguesa de Museus. Segundo a directora do Museu, doutora Conceição Amaral, o Museu viu em tempos o seu processo de credenciação interrompido, existindo presentemente a intenção de efectuar um novo pedido de credenciação, com vista ao início do processo de credenciação⁴⁴.

⁴¹ <http://www.fress.pt/Default.aspx?Tag=CONTENT&ContentId=63> consultado em 15 de Fevereiro de 2016.

⁴² Salinha D. Maria I, Salinha D. José I e Sala das Esteiras.

⁴³ *Plano de Actividades de 2016*, 8

⁴⁴ Estas informações foram recolhidas em conversa informal com a doutora Conceição Amaral a 15 de

2.6. Programa expositivo

O M.A.D.P. apresenta actualmente somente a sua exposição permanente que nunca foi alterada completamente, apenas reformulada pontualmente com a alteração da localização de alguns objectos museológicos, e mais recentemente com a alteração da denominação de um espaço expositivo, a criação de mais um espaço expositivo e sua inclusão no percurso expositivo e com a criação de novas vitrinas⁴⁵. O percurso expositivo da exposição permanente será abordado em maior detalhe aquando do diagnóstico do mesmo a propósito do diagnóstico da comunicação expositiva da colecção de azulejos no ponto 3.1.

2.7. Acervo

O acervo do M.A.D.P. é actualmente constituído por cerca de 2000 objectos museológicos, entre objectos expostos e em reserva (Silva 2001, 9). Alguns dos objectos do acervo do M.A.D.P. têm estado expostos em exposições temporárias realizadas em outros museus, tanto em Portugal como em outros países do mundo. As colecções do Museu apresentam têxteis, mobiliário, faianças, azulejos, pintura, ourivesaria, vidros, porcelana, escultura, luminárias, relógios, desenhos e gravuras. O acervo da colecção de azulejos é composto por 26 conjuntos azulejares e 209 painéis de azulejos. No acervo estão também incluídos livros, documentos e encadernações.

O M.A.D.P. guarda ainda alguns objectos sob a condição de depósito.

Por falta de espaço no presente volume, visto a imposição académica de limite de páginas (100 se contar com a bibliografia), não é possível descrever aqui todos painéis do acervo azulejar em detalhe. Por esse mesmo motivo remete-se o leitor para os apêndices

Setembro de 2016.

⁴⁵ Convém mencionar que antes destas reformulações feitas em 2013, apenas se tinha criado um novo espaço expositivo em 1998, a Sala do Oratório (AA.VV. 2001, 71).

A e B, onde se pode consultar em maior detalhe toda a história e presente situação museológica da colecção de azulejos e respectivo acervo.

2.8. Públicos

Não existem estudos de público publicados sobre o Museu. Apenas este ano, e no decorrer simultâneo deste trabalho, se realizou um estudo de público no âmbito de um trabalho de mestrado realizado por uma das antigas funcionárias da guardaria do Museu, Marta Almeida. O trabalho ainda não foi publicado.

Por motivos éticos, não se referem aqui a totalidade dos dados já analisados, mas ainda não apresentados, na integra. Ainda assim, pode-se mencionar que este estudo de público revela que a maioria do público que visita o Museu é de nacionalidade francesa (com 31,8%), seguindo-se o público português com 13,3%. Este estudo revela ainda que 83.9% dos visitantes vêm de países não lusófonos⁴⁶. Pensa-se que a informação aqui mencionada é importante para possível escolha de idiomas a adaptar para as estratégias e recursos de comunicação expositiva a criar no futuro e que serão abordados em maior detalhe no capítulo quatro. Para além desta informação, pode-se ainda recorrer a alguns dados fornecidos nos relatórios de actividades desta década. Assim, em 2011 tinham sido registadas 17 404 entradas⁴⁷, sendo que nos anos de 2011 e 2012 a percentagem de visitantes estrangeiros era de 74%^{48 49} e que em 2011 o período em que o Museu teve mais visitantes foi entre os meses de Abril e Outubro⁵⁰. Em 2012 e 2013, o número de visitantes reduziu em 14.7 %⁵¹.

⁴⁶ Os dados aqui apresentados fazem parte do trabalho final para conclusão do Mestrado em Mercados de Arte do I.S.C.T.E. Intitula-se de *Estudo de Públicos do Museu de Artes Decorativas Portuguesas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva* e é da autoria de Marta Almeida. Neste momento, o trabalho ainda não se encontra publicado, o que se calcula que aconteça até ao final do ano de 2017.

⁴⁷ *Relatório de Actividades de 2011*, 3.

⁴⁸ *Idem*, *ibidem*.

⁴⁹ *Relatório de Actividades de 2012*, 4.

⁵⁰ *Relatório de Actividades de 2011*, 3.

⁵¹ 9.3% em 2012 e 5.4% em 2013.

3. Análise e diagnóstico à comunicação expositiva da colecção de azulejos do M.A.D.P.

O objectivo do trabalho de projecto proposto visa contribuir para a melhoria da comunicação expositiva da colecção de azulejos do M.A.D.P. Para realizar tal tarefa, é necessário fazer uma avaliação e diagnóstico do actual programa de comunicação expositiva do Museu (Lord e Piacente 2014, 27) centrado na colecção de azulejos.

Neste sentido, existe um conjunto de aspectos que merecem ser avaliados. Para a realização da análise e diagnóstico à comunicação expositiva da colecção de azulejos do M.A.D.P. efectuaram-se diversas visitas ao Museu durante a Primavera e o Verão de 2016 e realizaram-se entrevistas às conservadoras do Museu Cláudia Lino e Filipa Coelho.

3.1. Percurso e discurso expositivo

A colecção de azulejos apresenta-se exposta em quase todas as salas do Museu fazendo assim parte da exposição permanente geral e seguindo o percurso expositivo da mesma exposição. O percurso expositivo é complexo começando pelo átrio, levando os visitantes através da Escadaria Nobre até ao quarto piso, de seguida ao quinto piso e no fim ao descer apresenta as salas do terceiro piso. É um percurso expositivo que não segue uma linha cronológica, nem estilística. Para melhor análise existe uma tabela com o mapa do percurso expositivo da exposição permanente do Museu e da colecção de azulejos na página 32.

Como parte da colecção de azulejos já se encontrava *in situ* em muitos dos compartimentos do palácio aquando da musealização deste, esta montagem não se alterou na maior parte dos casos, mantendo-se até aos tempos presentes. Este facto condicionou em parte a já mencionada ausência de coerência temporal e/ou estilística no percurso expositivo, na medida em que os painéis de azulejos rococós e neoclássicos se encontram expostos no Andar Nobre, e visto que os compartimentos e pisos a observar daí em diante

contêm vastos exemplares da azulejaria da Grande Produção Joanina ou seja anterior ao período Rococó e Neoclássico.

Se o percurso expositivo da colecção se encontra condicionado ao percurso expositivo do Museu em geral, e igualmente à existência de conjuntos azulejares já montados aquando da musealização, também a conexão entre o programa azulejar do palácio e o percurso expositivo do Museu se encontra comprometido na medida em que não permite uma efectiva apreciação e entendimento destes conjuntos azulejares. Esta evidência é visível, por exemplo, nos silhares historiados que se encontram expostos no Átrio. Estes painéis oriundos da capela, nada têm a ver com um Átrio e muito menos com a temática hípica ou de transportes muito abordada neste espaço, devido à presença de uma berlinda e de uma sela. A Sala dos Presépios apresenta silhares de azulejos com alarradas que nada têm a ver com o tema da sala e onde em alguns casos os painéis de azulejos são completos exercícios inventivos, misturando azulejos de proveniências, épocas e estéticas distintas. Na Sala D. João V surgem lambrins de azulejos provavelmente do reinado de D. Pedro II. No Quarto Século XVII, os silhares de azulejos apresentados são já do século XVIII. Nas Salinhas D. Maria I e D. José I os azulejos que se encontram expostos são ainda do reinado de D. João V.

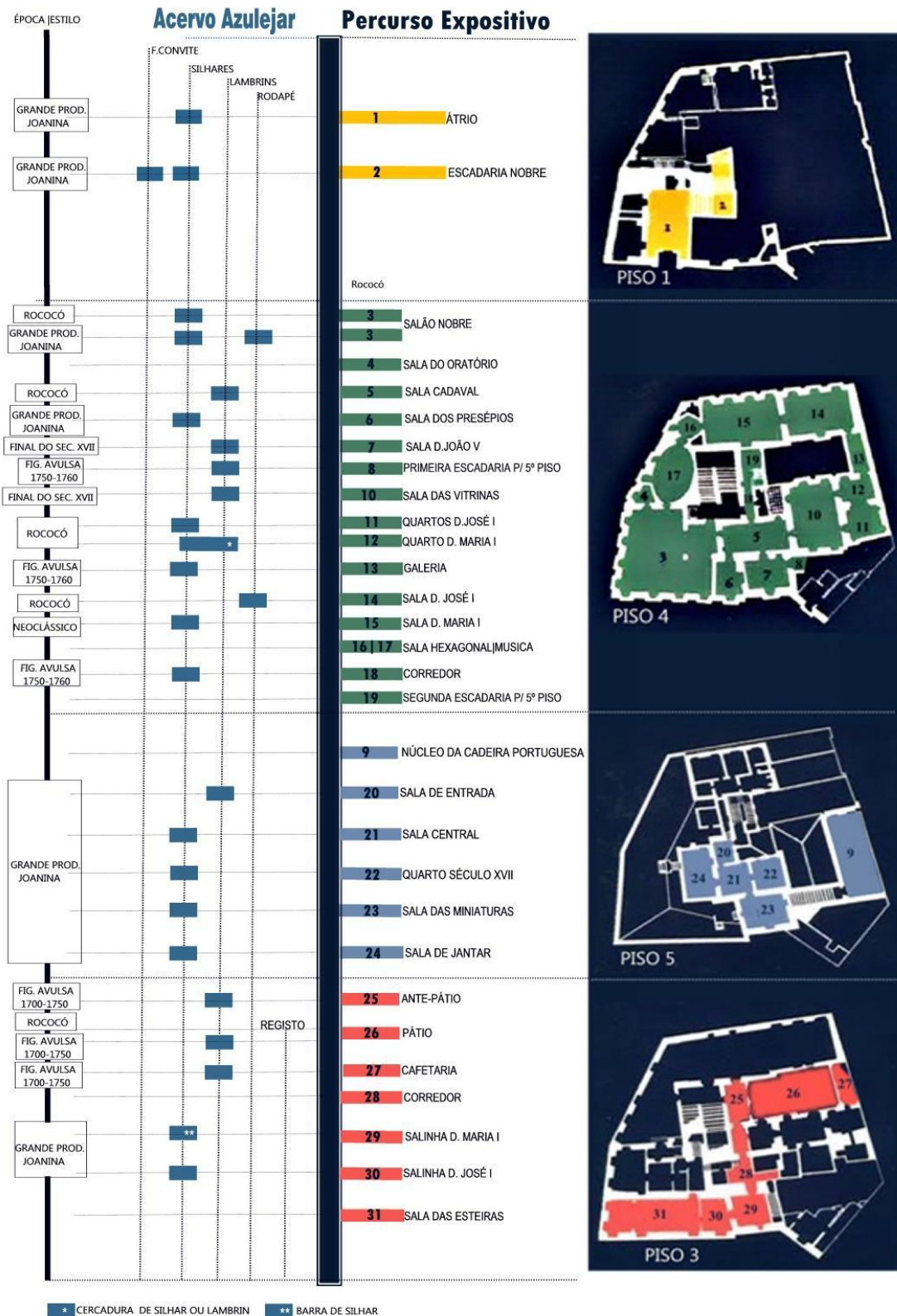
Ainda assim, existem casos em que o projecto museográfico de Raul Lino, aquando da musealização do palácio, se demonstrou correcto como se verifica com os painéis oriundos do palácio dos Duques de Cadaval que estão colocados no Salão Nobre. Trata-se de painéis que em parte representam os continentes de África e da América (em painéis separados), numa clara alusão à descoberta do novo e do maravilhoso trazido pelo processo da Expansão Portuguesa. Na mesma Sala estão vários objectos alusivos à temática do exótico e das novidades trazidas de fora, o que cria uma autêntica conexão entre objectos. Na Sala D. Maria I, o processo é muito semelhante, na medida em que se expõem vários silhares de azulejos neoclássicos oriundos de outros palácios, numa clara conexão e alusão ao gosto neoclássico do reinado de D. Maria I. Nos restantes compartimentos, os conjuntos azulejares expostos não condicionam a temática nem o âmbito cronológico, abordados.

Para além das lacunas já mencionadas, existem conjuntos azulejares que nem

chegam, ou nunca chegaram a fazer parte do percurso expositivo. É o caso de três exemplares, de que o primeiro é o conjunto de painéis oriundos da quinta dos Chavões. Como chegaram ao Museu já depois da sua inauguração, nunca foram integrados na exposição permanente e há muito tempo que estão completamente arredados de uma possível exposição ao público, pois com a adaptação da Sala dos Chavões a loja da Fundação e posteriormente a sala de eventos, passaram a estar nas reservas. O segundo e terceiro caso são os dos azulejos que integram a decoração das salas que servem de gabinetes, e dos painéis de azulejos de figura avulsa que se encontram no varandim que dá para o Pátio.

Para terminar, convém mencionar que a sinalização do percurso expositivo se encontra correctamente elaborada e aplicada através da sinalética.

Tabela I – Esquema explicativo do discurso expositivo com plantas do museu incluídas.



3.2. Condicionamentos da colecção de azulejos nos espaços expositivos

Não será difícil de compreender que face à ausência de um percurso expositivo coerente para a colecção de azulejos, e à desconexão entre a presença dos conjuntos azulejares e do percurso expositivo do Museu, a visualização dos azulejos e a sua valorização como parte integrante do Museu, esteja condicionada.

Por um lado, há que mencionar que a colecção condiciona grande parte do percurso expositivo do Museu devido ao facto de em grande parte, a mesma provir da fase inicial do palácio. A opção mais correcta, aquando da musealização do palácio, teria sido a desmontagem de alguns conjuntos azulejares com a respectiva remontagem noutros compartimentos do edifício.

Por outro lado, o Museu não é uma casa-museu, mas sim um serviço de uma fundação com colecções próprias que aproveitou um espaço já pré-existente para se adaptar a Museu.

Para além do mais, a colecção de azulejos revela um problema grave. A verdade é que grande parte dos seus exemplares se encontram ocultos por outros objectos museológicos. Se num museu só dedicado à temática, como é o caso do Museu Nacional do Azulejo, os exemplares encontram-se totalmente visíveis ao público por serem a única temática expositiva do Museu, numa casa-museu ou num museu com uma museografia de museu-casa, como é o caso, vêem-se em grande parte obstruídos por outros objectos museológicos que complementam o acervo museológico desses museus em prol do conceito museográfico inerente aos mesmos.

É evidente que no caso da obstrução visual dos azulejos existem exemplos mais gritantes que outros. Se em algumas salas os conjuntos azulejares seguem o mesmo padrão figurativo e repetitivo, não criando grande problema a sua ocultação por parte de outros objectos museológicos⁵², outros casos há em que a situação é mais gravosa.

Logo no átrio, os silhares historiados têm, entre outros problemas, o facto de se

⁵² Para análise mais detalhada, propõe-se a consulta do apêndice A.

encontrarem completamente obstruídos pela presença de uma berlinda. O visitante não consegue visualizar os painéis na sua plenitude e à distância a que deveria. E mesmo para os ver mais de perto, sobretudo no caso do painel que se encontra no lado esquerdo da parede, o visitante tem de ir para trás da berlinda, num espaço já muito apertado e muito em cima do painel, a que se junta o agravamento de se encontrar no percurso que dá para o bengaleiro, fazendo com que esse mesmo visitante obstrua o caminho a quem entrar ou sair do bengaleiro. Se é verdade que os silhares historiados não estavam na sua origem no Átrio, também não é menos verdade que o Átrio provavelmente nunca serviu de cocheira para o dono do palácio, pois não era essa a funcionalidade dos átrios. Por outro lado, não se acredita que os proprietários do palácio no século XVIII tivessem possuído berlindas, mas sim carruagens mais modestas⁵³. Coloca-se, portanto, aqui um dilema que deverá ser discutido em capítulo apropriado. O que fazer? Manter a solução expositiva actual? Colocar os painéis de azulejos em outro local do Museu? Qual? Colocar a berlinda em outro local do Museu, talvez nas antigas cocheiras ou anexos do palácio, actualmente fechados ao público?

Outro caso que merece alguma reflexão é a Escadaria Nobre. No fim do primeiro patamar, encontra-se um atril a obstruir a silharia. Também a meio do segundo lanço de escadas do lado direito, parte da silharia está ocultada por uma arca do século XVII. Trata-se de um objecto que traduz perfeitamente a essência da decoração e do quotidiano da casa portuguesa do século XVII. Porém, existe outra do mesmo período que se encontra exposta na Sala Central. Deste modo, não faz muito sentido ocultar parte desta monumental silharia, que de certo não tinha objectos a ocultar a sua completa visualização aquando da sua montagem, com uma arca. No segundo patamar da Escadaria, à esquerda da entrada para a sala dos Chavões e a obstruir os silhares, surge um par de tocheiros da primeira metade do século XVIII, provavelmente do reinado de D. João V. Encontram-se sob um pedestal feito mais recentemente para perseverar e enaltecer os objectos museológicos. Estes objectos são os únicos tocheiros no espaço expositivo e encontram-se bem enquadrados com a área do palácio onde estão expostos, tanto a nível da

⁵³ No *Inventário de Bens de Bernardo Luís da Câmara Sotomaior* (o segundo proprietário do edifício) é revelado que o mesmo possuía à sua morte uma carroça e não uma berlinda.

contextualização espacial como cronológica. Somente, talvez deversem estar separados não obstruindo tanto o mesmo silhar. Talvez um dos tocheiros pudesse ocupar o espaço da arca anteriormente referida. Era uma solução mais eficaz do ponto de vista da contextualização da decoração de um palácio setecentista e beneficiaria a visualização dos azulejos. Entre os dois tocheiros encontra-se o suporte para o texto de sala da Escadaria Nobre e que contém as respectivas folhas de sala. A solução não é feliz, na medida em que obstrui um silhar já muito ocultado por objectos museológicos. Talvez este suporte tenha que ocupar outro espaço, muito embora acabe sempre por obstruir a silharia da Escadaria Nobre, por falta de espaço. No vestíbulo, zona onde termina a silharia da Escadaria Nobre, voltam a existir diversos objectos que obstruem a visualização dos silhares. Os silhares em volta do pórtico de entrada para o Salão Nobre, encontram-se ocultados por um par de potes chineses da dinastia Qing, período Yongzeng de cerca de 1730. Também no vestíbulo existe um pano de armar chinês de encomenda europeia dos séculos XVII ou XVIII que no seu extremo inferior ainda oculta os silhares. Porém, em termos expositivos esta é uma situação de fácil resolução, bastando subir o pano de armar alguns centímetros para que o silhar possa ser visto na sua totalidade. Contudo, este silhar encontra-se ainda ocultado por um canapé de quatro lugares português do terceiro quartel do século XVIII. Sendo um objecto de grande importância no contexto das artes decorativas portuguesas, acaba por ser infeliz na forma como é exposto, pois oculta um conjunto azulejar único e não se encontra no espaço onde seria originalmente colocado. Acresce ainda que existem ao longo do percurso expositivo mais alguns exemplares idênticos e do mesmo período, não sendo por isso um objecto raro no acervo museológico. Para terminar a avaliação ao vestíbulo, constata-se ainda a ocultação de alguns silhares na varanda interior com dois bancos que servem de zona de descanso.

No Andar Nobre surgem outros dois casos que importa assinalar. Na entrada para o Salão Nobre, um dos silhares Rococó, mais concretamente o que faz a alegoria ao continente americano encontra-se ocultado por um banco com espaldar. Na Sala D. Maria I existem 5 silhares que representam imagens tiradas de telas de Jean Pillement. Acontece que também estes silhares se encontram completamente obstruídos por objectos da colecção de mobiliário.

Tendo em conta todas estas situações, podemos afirmar que a colecção de azulejos é condicionada pelas restantes colecções.

3.3. Recursos de comunicação expositiva

3.3.1. Textos

Para além de visitas guiadas que se fazem para o visitante que opte por não realizar a visita livre, existe em quase todas as salas um texto de sala⁵⁴ que está impresso em papel revestido pela frente e por trás com placas de acrílico transparente suportadas sobre dois pés de metal. Os painéis onde estão impressos os textos de sala contemplam o nome da Sala escrito em caixa alta⁵⁵, seguindo-se o texto (em caixa baixa) organizado em dois ou três parágrafos de média extensão e terminam com uma pequena listagem dos objectos mais importantes existentes nesse compartimento⁵⁶. O texto é apresentado em língua portuguesa e em língua inglesa. Os textos em português estão escritos em branco sob um fundo preto e os textos em inglês escritos em cinza claro sob o mesmo fundo. Os textos em português apresentam-se à esquerda e os textos em inglês à direita. Os textos de sala sem contar com o respectivo título (indicação do compartimento) têm em média, cerca de 250 palavras, sendo que os painéis em que se encontram apresentados contêm uma média superior a trezentas palavras⁵⁷. Esta realidade contraria os estudos feitos nos últimos anos sobre os textos em museus e a sua correcta influência na mais completa e correcta aprendizagem do visitante. Segundo os mais recentes estudos, os textos não devem superar as 150 palavras (*Gallery text at the V&A. A Ten Point Guide* 2013, 8) e o conjunto total por painel não deve superar as 300 palavras (Monteiro 2005, 159-160). Paralelamente a este aspecto os textos de sala não excedem o que é mencionado em

⁵⁴ Os exemplares de textos de sala encontram-se incluídos no anexo A.

⁵⁵ Entenda-se caixa alta por letra em maiúscula e caixa baixa por letra em minúscula.

⁵⁶ Esta lista é intitulada de destaques. O título está em caixa alta, mas os nomes e indicações dos objectos museológicos estão em caixa baixa.

⁵⁷ Entenda-se que estes números se referem à análise individual de cada idioma e não ao conjunto dos dois.

caracteres por linha (50) e estão alinhados à esquerda (Monteiro 2005, 159-160). Refira-se que a tradução para inglês nem sempre é a mais correcta, até porque são os próprios visitantes estrangeiros que por vezes interpelam os funcionários da guardaria a alertar para algumas frases mal estruturadas ou alguns conceitos mal traduzidos⁵⁸. A complementar os textos de sala, existem dois textos de parede no Salão Nobre⁵⁹ e um texto de parede no Núcleo da Cadeira Portuguesa⁶⁰. Estes textos de parede apresentam-se organizados em parágrafos de curta dimensão (cinco a seis) ou de média dimensão (três a quatro). Os textos de parede encontram-se escritos em português e inglês, sendo que os idiomas se encontram separados de forma semelhante à que ocorre nos textos de sala. Neste caso, os textos estão escritos a preto sob fundo branco⁶¹.

Simultaneamente, existem folhas de sala⁶² em quase todos os compartimentos. Estas folhas de sala encontram-se colocadas em pequenos espaços existentes quase sempre nos mesmos suportes dos textos de sala (imediatamente a seguir ao papel onde estão escritos os textos de sala). As folhas de sala têm um cabeçalho com o nome da sala correspondente, só existindo um exemplar por cada sala. As folhas de sala servem de tabelas dos objectos, sendo estes apresentados em registo fotográfico no extremo esquerdo das mesmas, acompanhados à sua direita pelas legendas em inglês e francês, respectivamente⁶³. O modelo de folhas de sala anterior ao actual continha também legendas em castelhano, ao invés do francês. Os modelos antigos de folhas de sala encontram-se ainda vigentes na Sala Central, Salinha D. Maria I, Salinha D. José I e Sala das Esteiras.⁶⁴ Esta situação revela um problema de actualização das folhas de sala.

Acontece que nem todos os compartimentos apresentam os textos de sala em

⁵⁸ Tal situação foi verificada aquando da realização das visitas de campo.

⁵⁹ Como acontece em duas janelas emparedadas no Salão Nobre.

⁶⁰ Neste caso, o texto de parede serve cumulativamente de texto de sala.

⁶¹ No entanto não se conseguiu apurar as características técnicas dos textos de sala e textos de parede, como o tipo e tamanho de letra, por não existir documentação alusiva a tal temática, nem as funcionárias possuem tal conhecimento, visto os textos de sala e os textos de parede terem sido encomendados a uma empresa externa à F.R.E.S.S.

⁶² Os exemplares de folhas de sala encontram-se publicados no anexo A.

⁶³ As folhas de sala são escritas com letra eterna, tamanho 10 nas legendas e 14 nos cabeçalhos, alinhados à esquerda e com intervalo de 1 cm.

⁶⁴ Convém mencionar que a Salinha D. Maria I, a Salinha D. José I e a Sala das Esteiras se encontram presentemente encerradas ao público.

simultâneo com as folhas de sala. No caso da Sala do Oratório, Galeria, Salinha D. Maria I, Salinha D. José I e Sala das Esteiras somente existem folhas de sala (em suportes ligeiramente diferentes dos anteriores)⁶⁵ e, no caso do Átrio, somente existe o texto de sala. A Sala de Entrada também não apresenta folha de sala e vê o seu texto de sala apresentado em conjunto com o texto de sala da Sala Central no interior deste último compartimento. Na Escadaria de acesso ao Núcleo da Cadeira Portuguesa, corredor do Andar Nobre e Escadaria de acesso ao quinto piso, Ante-Pátio, Pátio, Cafeteria, e Corredor de acesso à Salinha D. Maria I acontece mesmo uma situação inédita. Nestes casos não são apresentados ao visitante nem texto de Sala, nem folha de Sala. Refira-se que destes últimos cinco exemplos, só a escadaria de acesso ao quinto piso e o Corredor de acesso à Salinha D. Maria I é que não possuem exemplares da colecção de azulejos. Como agravante, muitas das folhas de sala não se encontram actualizadas, pois alguns dos objectos mencionados nas salas já não se encontram expostos nesse mesmo espaço expositivo, substituídos por outros que não se encontram tabelados convenientemente nas ditas folhas de sala. Não se compreende muito bem esta lacuna, uma vez que as folhas de sala estão em suporte de papel A4 no interior de micas e que a equipa do Museu possui, em arquivo informático, os modelos de folha e os registos fotográficos. Assim, para a renovação das folhas de sala, basta apenas que se faça uma nova folha com as legendas e fotografias dos objectos expostos no compartimento.

No tocante à comunicação escrita dos azulejos, a informação é muito parca. Nem todos os espaços têm informação relativa aos azulejos nos respectivos textos de sala. No caso da Sala Cadaval, Sala D. João V, Sala das Vitrinas, Quarto D. Maria I e Sala D. José I, não existe qualquer menção aos azulejos expostos. Os espaços onde os textos de sala abordam os painéis de azulejos são o Átrio, Escadaria Nobre, Salão Nobre, Sala dos Presépios, Quarto D. José I, Sala D. Maria I, Sala Central, Quarto Século XVII, Sala de Jantar e Sala das Miniaturas. Os textos de sala com referência aos azulejos, apresentam um problema de base, já que na maior parte dos casos estes surgem referidos como um complemento decorativo do espaço, não se abordando a data de realização, a autoria,

⁶⁵ Na Sala D. Maria I, as folhas de sala encontram-se em suporte à parte (e diferente) do suporte do texto de sala.

técnica ou representatividade decorativa⁶⁶.

Uma excepção são os textos de sala do Átrio e da Escadaria Nobre, que abordam com maior pormenor os exemplares apresentados.

No caso do Átrio e dos painéis historiados nele aplicados, menciona-se a época de execução, a autoria e identifica-se a temática representada (episódios do Novo Testamento).

Quanto à silharia e às figuras de convite da Escadaria Nobre, a descrição é ainda mais detalhada, havendo referência à data da sua elaboração, à autoria e uma descrição pormenorizada de todos os elementos pictóricos nele contidos, explicando-se ainda o simbolismo dos mesmos. Ainda que se chame a atenção para o detalhe do apontamento amarelo em algumas partes das figuras de convite, numa evidente imitação do dourado, porém, não se explica o facto de estas figurações constituírem um dos poucos exemplares de figuras de convite a fantasiar os guardas pretorianos.

Na verdade, as informações não são mais precisas, nem mais constantes, porque o Museu até à data desconhece na quase totalidade grande parte da origem e da representatividade e simbolismo da sua colecção de azulejos.

As folhas de sala são sintomáticas deste cenário, pois em nenhuma das salas se encontram tabelados nas respectivas folhas, qualquer conjunto azulejar.

Ocasionalmente, o Museu apresenta roteiros expositivos através de pequenos suportes de cartão sustentados por um pé fino de plástico. O cartão apresenta a legenda dos painéis em português, inglês e francês, da esquerda para a direita respectivamente, a preto sob um fundo branco. A informação dada é curta e em formato de legenda⁶⁷, indicando o tema do painel, mencionando a denominação do objecto museológico (painel de azulejos), a autoria atribuída, época em que foi feito o objecto, indicação de que se trata de cerâmica vidrada e pintada, e o número de inventário. Nas legendas em inglês e

⁶⁶ Apenas na Sala D. Maria I se aborda em maior detalhe a iconografia do conjunto azulejar proveniente do actual Jardim Botânico Tropical.

⁶⁷ Sendo que na parte superior do cartão estão escritas ao centro em caixa alta e a tamanho de letra superior ao das legendas, o nome da sala e o nome do Museu, respectivamente.

em francês existem alguns campos escritos a letra vermelha sob o fundo branco.⁶⁸

A colecção de azulejos integra-se em duas dessas rotas, com dois dos seus conjuntos azulejares. Na rota da Natividade surgem os silhares historiados com temáticas marianas expostos no Átrio. Na rota da Expansão portuguesa surgem mencionados os silhares de entrada do Salão Nobre com alegorias aos continentes africano e americano. O lambrim que integra este conjunto alusivo à estação do Verão não entra neste roteiro por não se enquadrar na temática do mesmo.

Constata-se ainda uma lacuna a nível da informação escrita, logo no início da visita. O visitante não tem acesso a nenhum folheto com um mapa do Museu e a uma contextualização do espaço e das colecções, incluindo a de azulejos.

Quanto ao nível comunicacional, os textos são simples e de fácil interpretação para qualquer cidadão adulto. Porém, nota-se que os textos não estão adaptados ao público mais novo, e que não existe nem um guia complementar com uma linguagem pedagógica centrada nos mais jovens, nem um guia mais completo com linguagem mais científica e pormenorizada para um público mais interessado ou mais instruído na área da História da Arte. Outra ausência é a de roteiros impressos em vários idiomas e distribuídos gratuitamente à entrada do Museu e a serem entregues no final da visita, à semelhança do que se faz noutros museus.⁶⁹

3.3.2. Outras estratégias de comunicação expositiva

Se a informação escrita é parca, a informação dada por outras estratégias de comunicação expositiva (imagens, vídeos, sons, multimédia) é inexistente. O Museu chegou a ter audioguias, mas presentemente não tem audioguias devido a problemas com a manutenção destes aparelhos⁷⁰. Para além dos audioguias, o Museu não possui nem nunca possuiu qualquer outro tipo de recurso de comunicação expositiva que não fosse

⁶⁸ Para ver em melhor detalhe consulte o anexo A.

⁶⁹ Tome-se como exemplo o Museu da Marioneta.

⁷⁰ Lino, Cláudia. 2016. Informação dada a 3 de Junho, no M.A.D.P.

por texto.

3.3.3. Idiomas disponíveis

Como anteriormente referido, os idiomas utilizados tanto nos textos de sala e (por vezes) de parede, bem como nas folhas de sala, são o português e o inglês. Porém, o francês é também utilizado exclusivamente nas folhas de sala.

No caso das visitas guiadas são utilizados outros idiomas, como o castelhano e o alemão⁷¹.

3.4. Condições de montagem, aplicação e exposição dos painéis

Os painéis de azulejo não são um material de fácil aplicação ou desaplicação nas superfícies parietais, até porque muitas vezes os conjuntos azulejares são feitos à medida do espaço para o qual são encomendados.

O Museu não é uma casa-museu e segue uma museografia baseada na decoração interior de um palácio no meado de setecentos. Os conjuntos azulejares expostos na exposição permanente foram aplicados no século XVIII tendo em conta a configuração do palácio ou foram adquiridos por Ricardo do Espírito Santo Silva para preencher algum espaço em vazio no palácio. Porém existem casos em que os painéis se encontram mal montados. Desde a data da fundação do Museu, em 1953, nunca mais houve uma alteração da aplicação e montagem dos diversos conjuntos azulejares com exceção do conjunto da quinta dos Chavões.

Quanto à montagem dos conjuntos azulejares, importa referir que grande parte dos silhares e lambrins encomendados para o palácio se encontram mal montados. Essas

⁷¹ Lino, Cláudia. 2016. Informação dada a 3 de Junho, no M.A.D.P.

in correcções provêm da montagem inicial, ou foram remontagens ou readaptações feitas após o terramoto de 1755. Existem ainda painéis mal montados em resultado das adaptações feitas aquando da musealização do palácio. Um dos exemplos que pode ter origem nesta última fase são os dois silhares historiados do Átrio que, vindos da capela aquando das obras de adaptação no século XX, foram mal montados. O mesmo se sucede (como já se explicou em outro capítulo) num dos silhares do salão Nobre, em alguns silhares da Sala dos Presépios, lambrins da Sala D. João V e Sala das Vitrinas, nos silhares Quarto D. José I e ainda em alguns lambrins de figura avulsa nos terceiro e quarto pisos.

3.5. Estado de conservação

A colecção de azulejos encontra-se presentemente em mau estado de conservação, o que é incompreensível na medida em que o Museu faz parte de uma Fundação que entre outras valências tem um departamento de conservação e restauro para as diversas artes decorativas, incluindo a de azulejaria.

São várias as patologias que vão surgindo. Tome-se como exemplo o desgaste por abrasão. A propósito desta patologia, há que mencionar que por vezes não tem havido o devido cuidado com a colocação dos objectos em exposição. Os objectos que são colocados perto dos azulejos estão em muitos casos colocados junto aos mesmos. É verdade que em outras situações existe o cuidado de estabelecer um intervalo de um a três centímetros entre o objecto e os azulejos⁷². Porém, esta situação nem sempre se verifica e este cuidado nem sempre existe.

Outra patologia cada vez mais comum é a eflorescência de sais, criando o surgimento de filamentos cristalinos quase sempre de coloração branca, tanto nas linhas de fractura, como nas juntas entre os azulejos (Henriques 2007, 122). Esta patologia ocorre devido à humedificação das paredes e à diferenciação térmica face à superfície dos azulejos. Trata-se do resultado da degradação e da falta de conservação do palácio Azurara.

⁷² Medições efectuadas em visita de campo realizada a 18 de Julho de 2016.

Também comum é o empolamento do vidrado, fazendo com que ocorra com alguma frequência (infelizmente) o desprendimento do vidrado da chacota. Outras vezes, verifica-se o destacamento de vidrado em mosaico. Noutras situações verificam-se casos de assentamento de argamassas para tapar ausências do vidrado.

Outras patologias verificadas em muitos painéis são as falhas de vidrado, assim como fissuras, fracturas que originam a queda de fragmentos, e as linhas de fractura. As fissuras e linhas de fractura, são muitas vezes patologias vindas de períodos anteriores à criação do Museu. No caso dos azulejos feitos de raiz para o palácio, muitas vezes são mesmo resultado do Terramoto de 1755⁷³.

Existem também exemplos de repintes, atestando tentativas de restauro algo falhadas em tempos anteriores ao da musealização do espaço e da colecção.

Em alguns azulejos de figura avulsa no Pátio verificam-se lacunas de vidrado (Henriques 2007, 123). Noutros casos verifica-se um processo de concreção, bem como de desagregação da chacota (Henriques 2007, 122).

Contudo, existem alguns problemas de conservação dos azulejos que estão relacionados com defeitos de fabrico, tais como craquelê, enrolamento de vidrado, fissura estrutural ou picado (Henriques 2007, 125-128).

A agravar toda esta situação, encontram-se ainda vestígios das antigas tomadas eléctricas aplicadas outrora nos painéis de azulejos. Na maioria dos casos os espaços encontram-se já cobertos de cimento, mas ainda sem o devido restauro. Nalguns casos mais raros vê-se os cabos eléctricos saídos.

A conservação da colecção de azulejos é algo a que o Museu nunca deu uma grande atenção. A prova-lo está o aparafusamento de um silhar da Sala das Miniaturas para colocação de um suporte para exposição (expôt) de outros objectos do acervo museológico⁷⁴. Em 63 anos de existência, o Museu só realizou duas intervenções de

⁷³ Tal pode ser observado nas múltiplas fissuras existentes nos silhares com *putto* ao centro, patentes no Salão Nobre. Tal situação provém do Terramoto de 1755, uma vez que este compartimento do palácio foi dos mais afectados, tendo os silhares sobrevivido com algumas fissuras que nunca foram restauradas.

⁷⁴ Ver imagem 35 do apêndice C.

restauro. Uma foi referente aos silhares historiados do Átrio e ao revestimento azulejar oitocentista⁷⁵ presente na escadaria interior de acesso ao antigo gabinete da directora do Museu, e outra à silharia e figuras de convite da Escadaria Nobre. Em ambos os casos os trabalhos de conservação revelaram-se incompletos logo na data da sua realização e tal facto vem-se comprovando ao longo dos últimos anos⁷⁶. Os relatórios alusivos às respectivas intervenções apontam para aspectos inconclusivos do processo de restauro devido ao frágil estado de conservação das paredes e estruturas do palácio que devem ser revistas e restauradas por equipas competentes.

No entanto, existem situações no processo de restauro que parecem mal-esclarecidas. No caso do restauro dos silhares historiados do Átrio, o Relatório Final refere que se optou pela manutenção da montagem dos painéis então existente, mesmo sabendo-se que a mesma não mantém a ordem correcta, havendo azulejos trocados. A justificação dada no Relatório é que os azulejos trocados não seriam reorganizados visto «o seu levantamento»⁷⁷ poder «provocar danos irreversíveis»⁷⁸, porém, não se explica em detalhe as razões desses danos e a natureza dos mesmos.

Por outro lado, a equipa de conservação do Museu não consegue cumprir com todos os requisitos que lhe são exigidos nos relatórios. No caso do primeiro relatório é mencionado que os conjuntos azulejares em causa devem ser inspeccionados a cada seis meses. Nestas inspecções devem-se realizar os registos fotográficos dos azulejos onde sejam visíveis patologias relevantes, e realizar as respectivas descrições escritas do estado de conservação por um técnico de conservação e restauro. Esta avaliação periódica nunca se registou desde que foi feita esta intervenção em 2011⁷⁹.

A responsável pela conservação da colecção de azulejos somente exige às funcionárias da equipa de limpeza contratada pela Fundação a limpeza dos azulejos com

⁷⁵ Recorde-se que os azulejos da escadaria interior não fazem parte da colecção.

⁷⁶ As eflorescências de sais nos silhares historiados do átrio continuam a ser uma constante, segundo a conservadora do Museu, responsável pela colecção de azulejos, Cláudia Lino (informação recolhida na entrevista feita a 3 de Junho de 2016, no M.A.D.P.)

⁷⁷ *Painéis Azulejares Setecentistas (Átrio de Entrada) – Museu de Artes Decorativas – Conservação e Restauro (1ª Fase de Trabalhos). Relatório Final 2014*, 6.

⁷⁸ Idem, *ibidem*.

⁷⁹ Lino, Cláudia. 2016. Informação dada a 3 de Junho, no M.A.D.P.

trinchas ou panos humedecidos de fibras macias naturais e não tingidas, para além de reportar à responsável pelo departamento de restauro do azulejo, os casos de fractura de azulejos e guardar os respectivos fragmentos para posterior restauro. Quando tal sucede, o restauro acaba por levar demasiado tempo a ser efectuado, pois a prioridade é sempre dada ao restauro de objectos exteriores ao acervo do Museu que são os que são remunerados para a Fundação⁸⁰.

Por outro lado, tem-se vindo a verificar o agravamento dos níveis de conservação do edifício. Neste momento, o palácio Azurara clama por obras urgentes, principalmente ao nível das coberturas. Nos dias em que a pluviosidade aumenta, é comum chover no interior da Sala dos Presépios, do Núcleo da Cadeira Portuguesa e em algumas salas do quinto piso. O estuque de algumas salas, inclusivamente do Salão Nobre, começa a conter fissuras e em dias de muito frio e muita chuva as paredes enchem-se de humidade⁸¹. Devido à contenção dos gastos, o ar condicionado não funciona⁸². Por sua vez, todas estas situações fazem com que a colecção corra sistematicamente elevados riscos de degradação.

A agravar toda esta situação, o Museu não possui actualmente plano de conservação e não periodiza a fiscalização dos níveis de humidade e temperatura⁸³.

O controlo de pragas está a cargo de uma empresa especializada na área que realiza uma avaliação geral a cada semestre⁸⁴.

3.6. Iluminação

O Museu apresenta quatro tipos diferentes de iluminação. Por um lado, em muitos dos compartimentos existe iluminação natural vinda do exterior através dos vidros das

⁸⁰ Lino, Cláudia. 2016. Informação dada a 3 de Junho, no M.A.D.P.

⁸¹ Estas situações foram verificadas em visitas de campo realizadas em Março e Abril de 2016.

⁸² Entenda-se a correcta manutenção do ar condicionado. Lino, Cláudia. 2016. Informação dada a 3 de Junho, no M.A.D.P.

⁸³ Devido à ausência de aparelhos capazes para realizar tal função. Lino, Cláudia. 2016. Informação dada a 3 de Junho, no M.A.D.P.

⁸⁴ Lino, Cláudia. 2016. Informação dada a 3 de Junho, no M.A.D.P.

janelas de sacada que ilumina muitos dos objectos. A iluminação natural de objectos museológicos ocorre no Átrio e em parte da Escadaria Nobre, aqui através de vidros da porta posterior ou porta de madeira, no Salão Nobre, Sala dos Presépios, Sala D. João V, Núcleo da Cadeira Portuguesa, Sala das Vitrinas, Sala D. José I, Sala D. Maria I, Sala Hexagonal, Sala da Música, Corredor, Sala de Entrada, Sala Central, Sala das Miniaturas, Salinha D. Maria I, Salinha D. José I e Sala das Esteiras.

Nem todos os compartimentos com janelas têm iluminação natural para os objectos, e nalguns casos as portadas encontram-se fechadas. É o caso do Quarto Século XVII. A Sala Cadaval e a escadaria de acesso ao Núcleo da Cadeira Portuguesa que recebem iluminação natural que, no entanto, não incide nos objectos expostos.

Para além da iluminação natural, o Museu possui iluminação artificial que contempla todos os espaços expositivos.

No campo da iluminação artificial verificam-se três tipologias diferentes. Em primeiro lugar surge iluminação em lustre, como se constata na Sala das Vitrinas, Quarto D. Maria I, Sala D. José I, Sala D. Maria I, Sala da Música, Sala das Miniaturas e Sala de Jantar. As lâmpadas em causa são lâmpadas de vela do tipo francês com capacidade lumínica para 2500 horas (cerca de 1 ano e 3 meses)⁸⁵.

Existe ainda a iluminação em candeeiro patente na Sala Hexagonal, Sala Central e Quarto Século XVII. Neste caso, a iluminação é feita através de lâmpadas comuns com autonomia de 1000 horas (cerca de 5 meses)⁸⁶.

Por último, encontramos a iluminação artificial adaptada na década de noventa para todas as salas expositivas. Trata-se de um conjunto de suportes de iluminação em forma de calha existentes nos tectos das salas com lâmpadas apropriadas para o espaço museológico e que são flexíveis, ou seja, alteram o foco (manualmente) conforme o objectivo que a equipa de funcionários do Museu pretende. Trata-se de lâmpadas de halogéneo com autonomia para 2000 horas (cerca de 10 meses)⁸⁷.

⁸⁵ Coelho, Filipa. 2016. Informação dada a 8 de Junho, no M.A.D.P.

⁸⁶ Coelho, Filipa. 2016. Informação dada a 8 de Junho, no M.A.D.P.

⁸⁷ Coelho, Filipa. 2016. Informação dada a 8 de Junho, no M.A.D.P.

Contudo, nos últimos meses a manutenção do sistema de iluminação tem sido afectada pela falta de recursos financeiros e muitas vezes as lâmpadas acabam por se fundir e não ser substituídas convenientemente⁸⁸.

Com o objectivo de minorizar os gastos com a electricidade, encontram-se instalados em todos os compartimentos sistemas de temporização de luz e em alguns casos detectores de movimento e luz, que apagam a luz sempre que a sala fica sem presença humana. Esta situação verifica-se no Quarto D. José I, Quarto Século XVII e Sala de Jantar⁸⁹.

No tocante à iluminação dos azulejos, não existe um cuidado especial. Os conjuntos azulejares encontram-se mais iluminados ou menos iluminados consoante o foco que é feito para os objectos que se localizam junto aos azulejos. A verdade é que a visualização dos azulejos também não fica completamente afectada pela falta de iluminação dos mesmos. Existe mesmo um exemplo em que ocorre o inverso. O silhar direito do Átrio (alusivo à visitação de Santa Isabel) acaba por se tornar mal iluminado devido ao excesso de iluminação natural sobre o mesmo, o que faz com que o visitante não consiga ver o painel de longe. Contudo, esta ausência de cuidado com a iluminação dos azulejos, faz com que em muitos casos os conjuntos azulejares passem despercebidos aos olhos do visitante, pelo menos de uma forma mais pormenorizada.

3.7. Acessibilidades

3.7.1. Salas encerradas

O Museu encontra-se neste preciso momento com algumas salas e respectivos conjuntos azulejares fechados ao público, como é o caso das salas do terceiro piso, sendo que a Salinha D. Maria I e a Salinha D. José I apresentam conjuntos azulejares da primeira metade do século XVIII. Esta parte do Museu encontra-se encerrada por falta de pessoal

⁸⁸ Coelho, Filipa. 2016. Informação dada a 8 de Junho, no M.A.D.P.

⁸⁹ Coelho, Filipa. 2016. Informação dada a 8 de Junho, no M.A.D.P.

empregado para o exercício da guardaria⁹⁰. Também neste sector, o número de profissionais nesta área não consegue cobrir com total segurança todas as áreas expositivas do Museu. Por isso, resolveu-se encerrar estas salas ao público. Existem algumas ocasiões especiais em que o Museu abre estas salas, valendo-se para tal de um reforço especial de funcionários. Trata-se de dias especiais como o Dia Internacional dos Museus ou o Dia Europeu das Artes e Ofícios ou ainda no dia de aniversário da Fundação e do Museu. Paralelamente a estes casos, estas salas também estão abertas quando urge a necessidade de encerrar alguns compartimentos dos pisos superiores devido à queda de água no interior destes⁹¹.

No Andar Nobre e no quinto piso existem algumas salas que por vezes são encerradas e onde os conjuntos de azulejos no seu interior ficam por isso ocultos ao visitante. Neste grupo estão a Sala dos Presépios no Andar Nobre⁹² e as salas do quinto piso⁹³.

Para além desta situação existem ainda alguns conjuntos azulejares que estão fora da vista dos visitantes por terem estado sempre em salas não expositivas. Fazem parte deste grupo, os azulejos que estão nos gabinetes dos funcionários e da directora do Museu que ocupa agora outro gabinete, no vizinho palácio do visconde de Castelo Novo.

Por fim, convém fazer alusão aos 10 painéis azulejares vindos da quinta dos Chavões e que se encontram há vários anos na sala das reservas, muito embora se continue a denominar a sala onde estavam guardados e que serve agora de sala para eventos e actividades complementares, de sala dos Chavões.

⁹⁰ Lino, Cláudia. 2016. Informação dada a 3 de Junho, no M.A.D.P.

⁹¹ Situação que se verificou aquando de algumas visitas de campo em Fevereiro e Março de 2016.

⁹² No Inverno, pois chove no seu interior.

⁹³ Devido à falta de funcionários.

3.7.2. Acessibilidades para públicos com problemas físicos e cognitivos

A comunicação expositiva do M.A.D.P. não tem em conta a visita de pessoas com incapacidades físicas ou intelectuais. Neste contexto, a colecção de azulejos revela ainda mais dificuldades de comunicação.

Tome-se como exemplo os invisuais. Tem existido um grande esforço na museologia internacional, incluindo no panorama nacional, para comunicar as colecções e os seus objectos aos visitantes invisuais através da tradução dos diversos textos para braile (Lord e Lord 2001, p. 278). No caso do M.A.D.P. tal situação nunca existiu nem foi equacionada⁹⁴.

Os audioguias, aparelhos de comunicação bastante úteis para os invisuais (ainda que incompletos para este tipo de público) e já adoptados em tempos pelo Museu, não se encontram actualmente em funcionamento, tanto por falta de manutenção dos mesmos, como por falta de conhecimento e de adaptação do *software* às mudanças e trocas de alguns objectos museológicos⁹⁵.

As visitas de invisuais ao Museu têm que ser sempre feitas com o acompanhamento de outra pessoa, seja um acompanhante familiar ou conhecido do visitante, ou por parte de um funcionário do Museu.

O Museu não se encontra preparado para acolher a presença de cães de assistência, nem deixa os respectivos animais fazerem a visita junto dos donos⁹⁶, o que revela o desconhecimento da matéria legal sobre esta temática, pois a lei diz que todos os invisuais quando acompanhados de cães de assistência, têm direito a entrar com os respectivos animais em estabelecimentos de acesso público⁹⁷.

Há, porém, que sublinhar um elemento positivo para o visitante invisual. Os painéis de azulejos são os únicos objectos do acervo museológico do Museu nos quais qualquer

⁹⁴ Coelho, Filipa. 2016. Informação dada a 8 de Junho, no M.A.D.P.

⁹⁵ Lino, Cláudia. 2016. Informação dada a 3 de Junho, no M.A.D.P.

⁹⁶ Coelho, Filipa. 2016. Informação dada a 8 de Junho, no M.A.D.P.

⁹⁷ Ver os artigos 2º e 3º do Decreto-Lei nº 74/2007 de 27 de Março.

visitante pode tocar⁹⁸, situação que ajuda à visita e interpretação dos objectos por parte das pessoas invisuais ainda que de modo limitado, pois através do toque o visitante não consegue perceber qual a iconografia apresentada, uma vez que os painéis da colecção não têm relevo. Além do mais, nem sempre é possível tocar nos painéis, visto que existem algumas salas, em que devido a uma densidade maior de objectos (sobretudo mais pequenos), não é possível aceder a todo o espaço sendo o percurso condicionado por cordas suspensas nos respectivos suportes⁹⁹, o que faz com que o visitante invisual não possa tocar nos respectivos conjuntos azulejares expostos. Para além deste inconveniente o Museu também não obriga os visitantes a tirar peças de metal como anéis quando tocam nos azulejos, nem obriga os visitantes que desejam tocar nos azulejos a aplicar um produto próprio nas mãos a modo de evitar o transporte de gorduras para os azulejos (Mineiro 2004, 67). Dos painéis de azulejos não acessíveis aos visitantes invisuais, não existem réplicas, o que mais uma vez dificulta a comunicação expositiva dos mesmos a esta categoria de visitante.

Também os visitantes de mobilidade reduzida encontram dificuldade em visitar o Museu, sobretudo os que circulam através de uma cadeira de rodas.

O Museu tem uma pequena rampa transportável para transpor um degrau¹⁰⁰. Porém, quando é necessário aceder aos diferentes pisos do palácio o caso complexifica-se. O Museu possui desde os anos noventa, um elevador entre o primeiro e o quarto pisos, com paragem intermédia no terceiro piso. Este elevador facilita o acesso aos visitantes em cadeira de rodas, ainda que apresente algumas restrições. O elevador não é o mais espaçoso e nem todas as cadeiras de rodas cabem no elevador, para além de que muitas vezes este tipo de visitante tem de entrar sozinho no elevador não podendo levar alguém que o ajude a entrar ou a sair do dito, criando algum embaraço não só ao visitante como a quem o acompanha. Agrava toda esta situação, o facto de o elevador se encontrar desde 2014 avariado e sem reparação programada (mais uma vez por falta de verba)¹⁰¹. Para

⁹⁸ Coelho, Filipa. 2016. Informação dada a 8 de Junho, no M.A.D.P.

⁹⁹ Esta situação constata-se na Sala D. Maria I, Sala de Jantar, Quarto Século XVII e Salinha D. José I.

¹⁰⁰ Esta rampa é utilizada quando este tipo de visitante quer passar do Salão Nobre para a Sala Cadaval, da Sala Cadaval para a Sala dos Presépios e da Escadaria Nobre (vestíbulo) para o corredor.

¹⁰¹ Estes dados foram recolhidos em conversas informais com diversos elementos do Museu.

além do já citado, o visitante de cadeira de rodas encontra-se privado de visitar alguns espaços expositivos, tais como a totalidade da Escadaria Nobre (não podendo visualizar por completo a silharia aí exposta), o Núcleo da Cadeira Portuguesa e as salas do quinto piso. Acresce-se ainda que não se encontram realizados estudos sobre a adaptação dos espaços expositivos a uma correcta circulação das cadeiras de rodas, havendo alguns espaços que podem apresentar dificuldades para a correcta circulação destes aparelhos, sobretudo quando o visitante realiza a visita sozinho.

Se as restrições apresentadas estão relacionadas com visitantes em cadeiras de rodas, podem também aplicar-se a outros casos, como visitantes com filhos transportados em carrinhos de bebé. É certo que podem existir alternativas como o transporte da criança ao colo dos pais ou num “ovo”. Porém, parece não ser de todo descabido facilitar a visita a quem traga a criança em carrinho de bebé, até porque esta pode ser a forma mais calma de transportar a criança e de facilitar a visita tranquila e segura por parte dos familiares da mesma.

Quanto a outros visitantes com problemas de mobilidade, como os visitantes mais idosos que necessitam de zonas de descanso com alguma frequência, existem também algumas lacunas a preencher.

Neste âmbito, o Museu contempla algumas zonas de descanso, através de bancos feitos nas oficinas da Fundação que são autênticas réplicas de bancos setecentistas. Acontece que estes bancos não se encontram identificados como zonas de descanso, levando os visitantes a manterem alguma relutância à sua utilização. Por outro lado, estes bancos encontram-se localizados em sítios pouco estratégicos¹⁰², visto que são locais de onde não se tem grande visibilidade dos espaços expositivos. Por esta mesma razão, estes bancos são somente zonas de descanso e não simultaneamente de contemplação dos objectos, como acontece em muitos outros Museus. No entanto, o Museu também não restringe a utilização por parte dos visitantes do transporte de pequenas cadeiras amovíveis e desmontáveis trazidas por estes visitantes desde que as mesmas não coloquem em risco os objectos, nem condicionem a visita das restantes pessoas. Em

¹⁰² Os bancos que perfazem as zonas de descanso encontram-se instalados no vestíbulo (dois), no Corredor, no fim da escadaria de acesso ao quinto piso e no Ante-Pátio.

última análise, é o Museu que disponibiliza uma cadeira, caso o visitante a peça¹⁰³.

Para o visitante surdo também existem algumas condicionantes que não são colmatadas pelo Museu. Se por um lado, é verdade que este tipo de visitante pode realizar a visita individual, lendo os textos de sala e consultando as folhas de sala para aprender mais sobre os objectos que visualiza, não é menos verdade que os mesmos suportes de informação, pouco ou nada dizem sobre a colecção de azulejos. Neste âmbito é necessário que o visitante peça uma visita personalizada com o auxílio de uma guia do serviço educativo do Museu que saiba comunicar nas diversas línguas gestuais (o que é possível)¹⁰⁴. Porém esta situação faz com que o visitante não consiga realizar a visita sozinho e necessite do auxílio de um funcionário. Os vídeo guias que podiam debelar esta situação não existem, nem nunca foram ponderados pela equipa do Museu¹⁰⁵ e a informação escrita (como já se analisou) não preenche estes requisitos.

O visitante daltónico não encontra no Museu qualquer género de ajuda à interpretação das colorações dos conjuntos azulejares. Somente na Sala D. Maria I é dada a informação (no texto de sala) de que os lambris são polícromos. Ainda assim, não são sequer mencionadas quais as cores presentes nestes painéis. Quanto aos restantes conjuntos azulejares, não surge nos textos de sala qualquer menção ao seu monocromatismo em azul.

O Museu nunca efectuou qualquer estudo relacionado com as acessibilidades e comunicação expositiva do seu acervo face a visitantes que sofram de qualquer deficiência motora não mencionada neste ponto, ou de qualquer doença rara.

¹⁰³ Coelho, Filipa. 2016. Informação dada a 8 de Junho, no M.A.D.P.

¹⁰⁴ O Museu tem uma funcionária da guardaria que auxilia no serviço educativo realizando visitas guias e que detém por sua vez formação em língua gestual ainda que só em língua gestual portuguesa.

¹⁰⁵ Coelho, Filipa. 2016. Informação dada a 8 de Junho, no M.A.D.P.

3.8. Estudos de público, avaliação externa e análise interna

A comunicação expositiva da exposição permanente e da colecção de azulejos em concreto só agora foi alvo de uma avaliação externa através de um estudo de público efectuado no contexto de um trabalho de mestrado por parte de uma antiga funcionária do Museu¹⁰⁶ como já mencionado. Porém o mesmo estudo ainda não foi publicado. Para além deste estudo, o Museu e a Fundação nunca encomendaram qualquer avaliação externa a qualquer instituição pública ou privada.

Na sequência da realização do presente trabalho ponderou-se a realização de um inquérito aos visitantes para saber a opinião dos mesmos face à comunicação expositiva da colecção de azulejos. Os objectivos seriam perceber se os visitantes queriam obter informação sobre os painéis de azulejos ao longo da exposição permanente e saber o que os mesmos aprendiam sobre azulejos ao visitar a exposição permanente do Museu. Como o Museu tem definido que é um museu de artes decorativas e que tem no seu acervo museológico uma colecção de azulejos que deve ser exposta e comunicada entendeu-se que independentemente da vontade dos visitantes em ver e saber mais sobre os azulejos, os mesmos deviam estar expostos e correctamente comunicados, logo deixava de fazer sentido, em parte, a realização dos questionários. Por outro lado, como com excepção do Átrio, Escadaria Nobre e Sala D. Maria I, todos os outros compartimentos não apresentam praticamente nenhuma informação minimamente relevante sobre os azulejos achou-se que era demasiado preciosa a realização de questionários para saber a opinião dos visitantes sobre somente três textos de sala. Em suma a comunicação expositiva da colecção de azulejos é tão parca que se julgou não ser necessário a realização de um inquérito para apurar a opinião do público. Além do mais, durante grande parte do tempo em que decorreu a realização do trabalho, decorreu em simultâneo um estudo de público geral com questionários realizados diariamente, o que impossibilitou em parte a

¹⁰⁶ Trabalho final para conclusão do Mestrado em Mercados de Arte do I.S.C.T.E. Intitula-se de *Estudo de Públicos do Museu de Artes Decorativas Portuguesas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva* e é da autoria de Marta Almeida. Neste momento, o trabalho ainda não se encontra publicado, acto que se calcula que aconteça até ao final do ano de 2016.

realização de questionários nesse período, uma vez que os visitantes não vão aos museus para preencherem sucessivos questionários, mas sim para ver os objectos. Também não existe qualquer documento referente a alguma avaliação interna ou a alguma análise *swot* da comunicação expositiva da exposição permanente ou da colecção de azulejos. Contudo, neste âmbito menciona-se que os relatórios e planos de actividades dos últimos anos têm identificado a necessidade de reformulação museográfica da exposição permanente¹⁰⁷, reformulação essa que tem sido efectuada com a criação de novas vitrinas no Salão Nobre, na Sala Cadaval e na Sala Hexagonal¹⁰⁸. Paralelamente como resultado desta nova visão sobre a exposição permanente criou-se em 2013 um novo espaço expositivo inserido na exposição permanente, o Núcleo da Cadeira Portuguesa¹⁰⁹.

No tocante à colecção de azulejos o *Plano de Actividades de 2016* prevê a exposição do conjunto azulejar da quinta dos Chavões na sala dos Chavões e a abertura desta sala inserindo-a no percurso expositivo da exposição permanente com a denominação de Núcleo de Azulejaria do Século XVII¹¹⁰.

Existe também a possibilidade de criação de um polo dinamizador da azulejaria no largo das Alcaçarias em Alfama, contudo não no contexto museológico, nem do Museu, mas já da Fundação e com vista à constituição de um «laboratório de conservação e restauro, oficina do azulejo/ ateliers didácticos e criativos, espaço cerâmica artística contemporânea, residências artísticas»¹¹¹.

3.9. Balanço. Prioridades e necessidades

Após a realização da etapa de análise e diagnóstico concluiu-se que a colecção de azulejos não se encontra nas melhores condições de conservação, nem de exposição constituindo esses factores um entrave à correcta comunicação e interpretação (ao e do

¹⁰⁷ *Relatório de Actividades de 2011*, 2. *Relatório de Actividades de 2012*, 3.

¹⁰⁸ *Relatório de Actividades de 2013*, 3.

¹⁰⁹ *Idem*, *ibidem*.

¹¹⁰ *Plano de actividades de 2016*, 8.

¹¹¹ *Plano de actividades de 2014*, 3.

público) dos diversos conjuntos azulejares.

Para além de ser uma colecção considerável, nem todos os conjuntos azulejares e painéis de azulejos estão completamente visíveis. Os restantes objectos museológicos obstruem em algumas salas parte desses conjuntos azulejares, sendo também de realçar que as informações escritas acerca dos mesmos são raras.

As folhas de sala que complementam a visita objecto a objecto não fazem referência aos painéis de azulejo. Os textos de sala que contextualizam o visitante em cada compartimento, não são suficientemente esclarecedores à excepção do Átrio e da Escadaria Nobre. A propósito deste assunto convém lembrar que nos restantes pisos do Museu quando os painéis de azulejos estão aplicados, nem sempre são mencionados nesses ditos textos. Nos casos em que são mencionados, a informação é bastante parca não constituindo sequer uma frase, para além de que o seu discurso é bastante técnico e nem sempre é entendido pelo grande público.

Neste sentido crê-se que a prioridade mais premente seja, mantendo o interior do palácio com a mesma característica e sem alterar a sua exposição permanente, dar ao visitante a maior informação possível sobre esta colecção azulejar. Apesar da informação obtida poder ser ainda ambígua, pretende-se dignificar estes conjuntos, contando ou escrevendo o que se sabe o julga-se saber acerca de cada painel mostrando assim ao público a importância à sua época destes painéis de azulejos. Paralelamente considera-se necessário que o Museu elucide o visitante ao longo da exposição, para o facto de os painéis de azulejos dos diversos compartimentos não serem simplesmente meros revestimentos parietais e decorativos, mas sim, obras de arte tal como todos os outros objectos museológicos expostos.

Para tal é importante e prioritário que os painéis sejam passíveis de serem visíveis na sua totalidade, independentemente de se encontrarem mal montados ou até descontextualizados arquitectonicamente, ou seja, têm de ser vistos na sua totalidade nem que para isso sejam mostrados “virtualmente” em contexto apropriado.

Para que os painéis sejam vistos na sua totalidade e completamente interpretados deve-se também proceder ao restauro e correcta conservação de grande parte da colecção.

Paralelamente, deve-se proceder à inserção do conjunto azulejar proveniente da quinta dos Chavões na exposição permanente, à imagem do que a directora e equipa técnica do Museu vêm mencionando, como já acima referido

Por fim deve-se também criar recursos que possibilitem a acessibilidade de todo o tipo de público à exposição permanente onde se expõe grande parte da colecção de azulejos do M.A.D.P.

4. Projeto de comunicação expositiva da colecção de azulejos do M.A.D.P.

«As pessoas vão aos museus para ver exposições - sejam estas apresentações de uma colecção permanente ou exposições temporárias agrupando os trabalhos de um artista, os artefactos de uma civilização, as espécies de um continente ou o aparelho interativo de uma ciência. Os museus aparentam tratar-se basicamente de exposições, assim como o teatro se resume basicamente às peças em palco. É o que estas instituições culturais apresentam ao público como sendo a sua atração e benefício principais.»¹¹²

4.1. Fundamentação

Como se pôde constatar no capítulo anterior, existem diversas lacunas na comunicação expositiva da colecção de azulejos. Tendo em conta esta característica actual, mas também a identidade museal do M.A.D.P. que defende a preservação, conservação e comunicação das suas colecções, tendo em conta a importância das mesmas para o aprofundamento do conhecimento da história e evolução das artes decorativas portuguesas pretende-se com este projecto alterar o actual sistema de comunicação expositiva da colecção de azulejos que como se comprovou é praticamente inexistente.

A colecção de azulejos faz parte do acervo do Museu e integra quase na totalidade a exposição permanente do Museu desde a sua fundação. De resto, como já foi mencionado o Museu assume e sempre assumiu uma museografia de museu-casa na qual os painéis de azulejos assumem o seu papel decorativo. Estas duas realidades fazem com que o projecto que de seguida se apresenta não pretenda nem tenha a audácia de criar uma exposição própria para a colecção de azulejos ou de alterar a ideia e organização geral da exposição permanente. Também se entende que não é necessidade premente a criação de exposições temporárias alusivas à colecção de azulejos, não só por falta de espaço no Museu (futuramente)¹¹³ para a realização e concepção de tal evento como, pela falta de

¹¹² Lord e Piacente 2014, 8.

¹¹³ Aplica-se o termo futuramente visto que projecto apresenta como proposta, a adaptação da sala dos Chavões (único compartimento actualmente passível de utilização para exposições temporárias) para

conjuntos azulejares ausentes da exposição permanente capazes de constituir uma exposição, tanto em termos numéricos, como em termos simbólicos¹¹⁴.

Contudo e porque se entende que o actual programa de comunicação expositiva do M.A.D.P. se encontra desactualizado e que os actuais recursos de comunicação de expositiva do Museu não comportam em grande parte a integração de mais informação (neste caso da colecção dos azulejos) decidiu-se criar um projecto de comunicação expositiva alternativo para a colecção de azulejos. Esta iniciativa não pretende elitizar a colecção de azulejos face às restantes colecções do acervo do Museu, antes pretende criar uma via alternativa pela qual se pensa, ser passível da aplicação a adaptabilidade por parte das restantes colecções no futuro.

Deste modo o que de seguida se apresenta é um projecto centralizado em dois percursos interpretativos, próprios para a colecção de azulejos. Os percursos não pretendem desprezar o percurso expositivo actual e o conceito museográfico aplicado. Ainda assim existem casos pontuais e excepcionais em que a museografia terá que ser ligeiramente modificada, sob pena de se estar a penalizar em demasia a correcta exposição e interpretação dos conjuntos azulejares.

Ao elaborar o projecto existiu uma preocupação constante que foi tentar elaborar percursos interpretativos que fossem o mais abrangente e acessível possíveis tal como a equipa técnica do Museu, pretende. Porém ficaram para trás ideias e estratégias de comunicação interactivas e digitais demasiado avançadas como a existência de óculos de realidade virtual a aplicar na Escadaria Nobre e sistemas de aromatização nas salas com representação floral e vegetal nos painéis de azulejos. Embora ponderadas, estas ideias acabaram por ser abandonadas sob o perigo de desvirtuar demasiado a ideia de museu, aproximando-o antes de um centro interpretativo, visto fomentar o afastamento do visitante face ao objecto museológico (no caso dos óculos de realidade virtual) e por poder criar uma ilusão interpretativa (no caso do sistema de aromatização) face aos restantes objectos do acervo e ao palácio Azurara.

espaço expositivo da exposição permanente.

¹¹⁴ Tem-se em conta que o conjunto azulejar proveniente da quinta dos Chavões, presentemente em reserva, vai integrar a exposição permanente no futuro como o projecto mencionará.

Deste modo, pretende-se chegar a um compromisso que não viole, mas antes corrobore com a identidade museal do M.A.D.P., respeite a noção e conceito de museu defendida pelo I.C.O.M.¹¹⁵ e siga a lei-quadro dos museus portugueses no que aos princípios de exposição e interpretação alude¹¹⁶.

O projecto que aqui se apresenta é apenas uma ideia teórica que para ser colocada em prática terá que abranger uma equipa de profissionais muito mais vasta do que apenas um futuro museólogo que não detém todos os conhecimentos específicos para a implementação prática completa do dito projecto. Para além disso, o projecto em causa não pretende ser finito, servindo apenas de início através de alguns contributos como bem explicita o título, para o desenvolvimento de algo novo.

4.2. Metodologia

Como já em outro capítulo foi referido, o projecto iniciou-se com uma primeira investigação que abordou e teve por objectivo a recolha do máximo de informação possível de forma a descobrir a origem e história de cada programa azulejar integrado actualmente na colecção de azulejos do M.A.D.P. Dessa investigação resultaram os dados apresentados nos apêndices A e B. No apêndice A (em formato de texto), a informação surge organizada por programa azulejar e respectivamente por uma ordem cronológica e não pela ordem que se vai encontrando ao longo do discurso expositivo da exposição permanente do Museu. O apêndice B é um quadro que menciona os conjuntos azulejares pela ordem em que se encontram guardados no interior do palácio Azurara.

Como grande parte dos conjuntos azulejares da colecção se encontram expostos *in situ*, ou seja, foram encomendados para serem expostos no palácio Azurara, quando este era ainda só um edifício habitacional tentou-se realizar uma segunda investigação sobre a história do edifício, e a sua configuração original de forma a poder criar um percurso interpretativo alternativo através da colecção de azulejos, onde fosse possível demonstrar

¹¹⁵ Já mencionada no ponto 1.2, página 12.

¹¹⁶ Ver secção VII do capítulo II da Lei Quadro dos Museus Portugueses (Lei nº 47/2004 de 19 de agosto), 1ª série A do DR, nº 195, de 19 de agosto de 2004.

a constituição de um palácio português no século XVIII ou quanto muito, a constituição do palácio Azurara. Esta investigação que se pensa seguir em outros moldes e com outros objectivos num futuro próximo, acabou por revelar dados bastante incompletos, pelo que não constituiu nenhuma ajuda para o desenvolvimento do projecto de comunicação expositiva.

Depois de se reunir a informação possível sobre a colecção de azulejos do Museu e sobre a sua história, procedeu-se a uma avaliação e diagnóstico da actual comunicação expositiva da colecção do Museu, sobre a qual incide o capítulo três.

Paralelamente, foi efectuada uma leitura cuidada de diversas obras científicas sobre programação museológica, comunicação expositiva, museografia, conservação e acessibilidade.

O trabalho teve por base a leitura dos *Criterios para elaboración del Plan Museológico* editado pelo Ministério da Educação, Cultura e Desporto de Espanha. Para a realização do projecto foi fundamental a consulta do capítulo relativo aos projectos e dos anexos com as fichas de diagnóstico e de elaboração do programa de exposição. Porém, para maior detalhe seguiu-se a consulta de outras obras de referência como o *The Manual of the Museum Exhibitions* de Barry Lord e Maria Piacente e *The Engaging Museum. Developing Museums for Visitor Involvement* de Graham Black. Entre outras obras que complementaram estas leituras deve-se ainda mencionar a consulta e leitura de *Projet d'exposition. Guide de bonnes pratiques*.

Como o tema das acessibilidades é um dos temas mais importantes na elaboração de uma exposição e da sua respectiva comunicação e interpretação, realizou-se uma leitura atenta de algumas obras sobre o tema das quais se destacam *Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design* e *Museus e Acessibilidade* (coordenada por Clara Mineiro) da colecção bibliográfica Temas de Museologia.

Tentou-se encontrar obras de relevo sobre a exposição de azulejos, mas a única obra que se encontrou com referência a tal temática foi a *1ª Jornadas Luso-Brasileiras do Património: Património Edificado: Comunicações, Actas, Conclusões* onde surge o artigo “Da montagem e apresentação museológica de azulejos” da autoria de Ana Porto.

Embora seja já uma obra bastante datada (1984) serviu sobretudo para perceber em que medida se podem realizar montagens e aplicações de painéis azulejares.

Para entender em que moldes e qual a metodologia a aplicar, foram consultados alguns trabalhos de projecto de mestrado, dos quais destaco três que pelo âmbito e tema (todos da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas), mais se aproximam da temática trabalhada. A saber: *O Museu Nacional de Arte Antiga, o edifício e a sua história: contributos para um projeto de comunicação* de Henrique Martins, *A música em exposição: uma proposta de programa expositivo para o Museu da Música* de Rui Nunes, *Contributos para um Programa de Interpretação e Comunicação na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves* de Raquel Morgado e, mais recentemente, *Exposição e estratégias de comunicação no Museu Nacional do Azulejo* de Rita Pais.

Importa mencionar que todos estes processos de trabalho foram sempre acompanhados e complementados por constantes visitas ao Museu e acompanhamento de diversas actividades do Museu, algumas já fora do âmbito do trabalho mencionado.

Efectivamente, foram muitas as vezes que se visitou o Museu, o que permitiu ter um conhecimento da realidade da instituição que consideramos próxima, e que foi complementada sobretudo através de diversas conversas informais que se tiveram, tanto com as responsáveis pela conservação do acervo, como com as funcionárias da guardaria. Estas visitas ao Museu permitiram também através de uma observação directa, constatar o comportamento da grande maioria dos visitantes do Museu e ouvir as dúvidas de alguns dos visitantes. É claro que estas informações não são passíveis de serem utilizadas com precisão num trabalho de cariz científico, mas não deixam de constituir um importante referente de conhecimento prático, vital para a elaboração de um projecto de comunicação expositiva. Ao longo destas visitas foi possível acompanhar em detalhe uma visita guiada ao Museu e duas vistas guiadas às oficinas¹¹⁷.

Assim, e tendo por base a obra de Graham Black já citada, apresenta-se de seguida a ideia de projecto de comunicação expositiva para a colecção de azulejos do M.A.D.P.

¹¹⁷ A visita guiada ao Museu decorreu a 25 de maio de 2016 e as visitas guiadas às oficinas a 27 de Maio de 2016 e 23 de Setembro de 2016.

baseada no público-alvo, nos objectivos que se pretendem atingir com a exposição e na exposição e interpretação da colecção (Black 2005, 185).

4.3. Público-Alvo

Como se constatou nos pontos 2.8 e 3.8, a equipa directiva e técnica do M.A.D.P. não conhecem ainda ao certo os tipos de público que visitam o Museu. O único e inédito estudo de público feito encontra-se presentemente em fase de publicação e dos poucos dados a que se teve acesso. Permite, porém, constatar que a grande maioria do público é internacional. Porém, quando se fala em público-alvo, não se está a falar nos tipos de público que visitam o Museu, mas sim nos tipos de público que o Museu pretende atrair, e sobre esta matéria não existem dúvidas. O próprio Museu tem estipulado como objectivo o alargamento e diversificação de públicos com especial enfoque no público escolar¹¹⁸.

O M.A.D.P. possui algumas valências que o favorecem naturalmente. O facto de ser um museu de artes decorativas assente numa museografia característica de um museu-casa faz com que conquiste um público mais vasto do que a maioria dos museus. Como é sabido, os museus não partilham todos as mesmas temáticas nem os mesmos públicos. É natural que os interessados em arqueologia prefiram um museu de arqueologia a um museu de ciência e o contrário se constata.

Tendo por base esta realidade, o M.A.D.P. pode cativar a visita de dois tipos de públicos de museus. O público dos museus de arte e o público dos museus de história. A forma como os museus de artes decorativas explicam e comunicam as suas colecções, é diferente da forma como os restantes museus de arte o fazem. Num museu de artes decorativas não é só a estética e o simbolismo do objecto que interessa comunicar, mas também a forma como o mesmo preencheu o quotidiano de uma época.

O Museu encontra-se também situado numa zona da cidade bastante propensa à

¹¹⁸ <http://www.fress.pt/Default.aspx?Tag=CONTENT&ContentId=44> consultado em 15 de Fevereiro de 2016.

angariação de visitantes. Ficando no bairro de Alfama, no coração da Lisboa antiga com traços de medievalidade e num local com uma vista única para o rio Tejo, o Museu é alvo da visita de muitos turistas que quer chegados a Lisboa vindos dos cruzeiros que atracam em local bem perto, quer chegados ao palácio Azurara através dos roteiros turísticos, aproveitam para visitar o Museu.

A colecção de azulejos do M.A.D.P. pode também servir como elemento determinante numa angariação ainda maior de visitantes estrangeiros pois trata-se de uma arte presente em muito poucos países e que atinge o seu apogeu no mundo lusófono e mais concretamente em Portugal.

A directora do Museu¹¹⁹ reconhece a necessidade de aumentar as visitas do público português que escasseia no Museu, o que não deixa de causar surpresa, já que só existem dois museus de artes decorativas em Portugal (refiro-me ao Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo, tutelado pela autarquia local). Não se destaca aqui o público local (lisboeta), uma vez que o mesmo se insere no público português, e uma vez que o Museu aborda a temática das artes decorativas no âmbito nacional e não regional ou local.

Ao assumir uma museografia de museu-casa, o M.A.D.P. assume também uma dimensão expositiva muito interessante, pois é um museu que combina muito bem o espaço com a quantidade de objectos em exposição, o que faz com que a visita ao Museu não se torne cansativa para os olhos, deixando espaço para o descanso dos mesmos e para uma observação apurada de cada objecto museológico.

Porém, esta museografia cria constrangimentos à colecção de azulejos, pois os painéis encontram-se diversas vezes ocultados pelos restantes objectos museológicos.

A colecção de azulejos do M.A.D.P. não é uma colecção única ou de valor histórico ou artístico superior a outras colecções de azulejos visitáveis em Portugal ou mesmo em Lisboa. Ainda assim, trata-se de uma colecção de grande valor museológico na medida em que acompanha a evolução do azulejo entre o final do século XVII e o final do século XVIII. É também, em alguns momentos, exemplo da musealização de alguns azulejos pré-Terramoto de 1755 *in situ*. Esta característica traz uma dupla dimensão que pode

¹¹⁹ Tal intenção foi manifestada em conversa informal a 25 de Fevereiro de 2016.

alterar a atractividade e o interesse do visitante pelo Museu.

Nos presentes moldes, e com os presentes recursos de comunicação expositiva, o M.A.D.P. corre o risco de ser visto como um Museu-Museu, ou seja, um Museu “pitoresco” que faz lembrar os Museus dos anos quarenta, cinquenta e sessenta. Contudo o futuro do Museu não deve passar por aí. Deste modo, o projecto que de momento se apresenta pretende melhorar a comunicação expositiva da colecção de azulejos através da criação de dois percursos interpretativos, de uma reformulação museográfica e do melhoramento das acessibilidades ao Museu e à exposição permanente.

Concluimos, pois, que a colecção de azulejos e a exposição permanente devem ser pensadas para todo os tipos de público, ajudando através das receitas de bilheteira e possíveis receitas da loja a sustentabilidade do Museu. Logo, podemos afirmar que a referida sustentabilidade passa, em parte, pela atractividade do Museu, e que para atrair visitantes é preciso, entre outras valências, ter boas exposições, o que pressupõe saber comunicar expositivamente a história, a simbologia e o valor patrimonial e cultural das suas colecções, neste caso da colecção de azulejos. Deste modo, o projecto de comunicação expositiva em causa deve ter em atenção o padrão comportamental e as necessidades de todos os tipos de público (com atenção especial aos que apresentam necessidades de acessibilidade física ou cognitiva), de forma a adaptar os conteúdos, as estratégias e os recursos de comunicação expositiva às necessidades e exigências dos públicos, sem comprometendo, contudo, a conservação e os contextos histórico, artístico e museológico dos painéis de azulejos.

4.4. Objectivos

Tendo por base as informações recolhidas no diagnóstico à actual comunicação expositiva do Museu e os princípios de identidade museal do M.A.D.P., foram estabelecidos um conjunto de objectivos a cumprir com a elaboração do projecto que se apresenta. Os objectivos são os seguintes:

- Preservar e conservar os painéis da colecção de azulejos do M.A.D.P.

- Possibilitar uma melhor compreensão e aprendizagem dos conceitos básicos sobre o azulejo e a arte da azulejaria.

- Explicar aos visitantes o que é um azulejo.

- Explicar aos visitantes o porquê de um painel de azulejos poder ser uma obra de arte (decorativa).

- Explicar e exemplificar os diversos momentos da elaboração de um painel de azulejos, desde a realização do azulejo enquanto objecto até à aplicação do painel de azulejos, enquanto peça, em superfície parietal

- Informar os visitantes da história e origem dos objectos que constituem a colecção.

- Tendo em conta, o âmbito cronológico da colecção, informar os visitantes sobre a história da azulejaria portuguesa nos séculos XVII e XVIII.

- Explicar aos visitantes qual a importância do azulejo na decoração interior dos edifícios seiscentistas e setecentistas.

- Criar recursos de comunicação expositiva passíveis de evolução futura e de adaptação futura para a comunicação expositiva das restantes colecções do M.A.D.P.

- Tornar a visita e interpretação da colecção de azulejos acessível a todos os tipos de público.

Através dos objectivos traçados, pretende-se ir ao encontro da missão do Museu e dos seguintes objectivos da instituição:

«Salvaguardar, conservar, preservar, investigar, expor e divulgar as colecções que constituem o seu acervo;

Alargar e diversificar públicos;

Contribuir para a criação de uma maior e melhor identidade cultural e para “cultivar o gosto” pelas artes e ofícios tradicionais;»¹²⁰.

¹²⁰ <http://www.fress.pt/Default.aspx?Tag=CONTENT&ContentId=44> consultado em 15 de Fevereiro de 2016.

4.5. Dois percursos interpretativos para uma colecção inserida numa exposição

Tendo em conta os objectivos estipulados no ponto anterior, decidiu-se centrar o projecto apresentado na criação de dois percursos interpretativos acompanhados de uma reformulação expositiva. Assim, o que de seguida se apresenta é um plano expositivo com especial enfoque na criação de dois percursos interpretativos distintos, a que correspondem objectivos diferenciados, mas que partilham espaços e recursos. Deste modo, e com base no plano para a implementação do programa de exposição apresentado em *Criterios para la elaboración del plan museológico*, mas tendo em conta as especificações e aprofundamentos teórico-práticos apresentados por autores como Barry Lord e Graham Black, o que de seguida se apresenta é a estruturação de um plano expositivo centrado em 10 fases. Estas 10 fases nem sempre se apresentarão em pontos individuais, mas seguindo a hierarquia que deve ser estabelecida.

Optou-se pela criação de dois percursos interpretativos porque a identidade museal estabelece como prioridade a comunicação de duas realidades distintas: a realidade histórico-artística do seu acervo, mas também a realidade da concepção técnico-prática dos objectos em exposição. Refira-se que esta última realidade nem tão pouco é contemplada na visita às oficinas, pois a Fundação não tem uma oficina inteiramente dedicada à arte azulejar¹²¹. O percurso alusivo à concepção dos painéis apresenta ainda outro paradigma, pois é um percurso que explica como os painéis da colecção foram concebidos, utilizando para o efeito a concepção de réplicas através de uma exposição virtual, pois é de todo impossível mostrar os processos de elaboração dos painéis através de uma exposição que é essencialmente estática. Acresce ainda que não existe registo fotográfico ou de desenho sobre a concepção dos painéis integrados na colecção. Contudo, parece-nos adequada a implementação deste percurso, pois oferece uma realidade diferente ao visitante, é inteiramente baseado nas técnicas e meios de produção da época e cumpre com a identidade museal. Além do mais, permite mostrar num só dia

¹²¹ Apenas na oficina de pintura decorativa e douramento se fazem os trabalhos de pintura de azulejo, mas sem abordar as restantes etapas da concepção de um painel de azulejos.

um processo que demora vários dias a realizar e que não seria passível de visualização na íntegra pelos visitantes aquando da visita às oficinas, caso existisse uma oficina da arte azulejar. Assim, decidiu-se criar o percurso histórico-artístico e o percurso da concepção. Estes dois percursos, embora contenham conceitos e conteúdos distintos, partilham espaços e recursos de comunicação expositiva como mais adiante se comprovará.

4.5.1. Conceito e mensagem

O percurso histórico-artístico destina-se a elucidar o visitante da história e origem da colecção, bem como da importância da mesma e (em alguns casos particulares e especiais) de alguns conjuntos azulejares relevantes para a história e evolução da azulejaria portuguesa dos séculos XVII e XVIII.

O percurso da concepção destina-se a mostrar ao visitante a arte da concepção do painel de azulejos enquanto obra de arte e trabalho manual (na quase totalidade da sua elaboração)¹²².

4.5.2. Conteúdos

Com o conceito e mensagem estabelecidos, importa estipular quais os conteúdos de cada percurso interpretativo.

O teor dos conteúdos do percurso histórico-artístico é o que já se encontra descrito nos apêndices A e B alusivos à descrição da colecção.

Assim, pretendem-se que o visitante consiga através do percurso interpretativo apreender a época da realização dos painéis de azulejos, em que estilo artístico se inserem, para que local foram encomendados os conjuntos azulejares, em que programa azulejar se inseriam, quem os encomendou, porque é que os encomendou, a quem foram encomendados e quem os executou. Paralelamente, deve-se realizar uma descrição

¹²² Uma vez que existem partes da concepção dos painéis em causa, que são as cozeduras, que não são realizadas manualmente.

iconográfica de cada painel, qual a sua simbologia, temática e significado da mesma iconografia, e qual a mensagem que o encomendador queria transmitir. Para finalizar, deve-se elucidar o visitante acerca das técnicas e evolução do gosto artístico evidenciado em cada conjunto azulejar.

Os conteúdos serão apresentados em diversos pontos interpretativos espalhados ao longo da exposição permanente. Apesar de os conteúdos apresentados parecerem bastante claros, apresentam alguns entraves interpretativos. Como se constatou em pontos e capítulos anteriores, a investigação sobre a história e origem da colecção não fixou com precisão todos os conteúdos aqui mencionados. Ainda assim, quando há lacunas na informação, creio ser importante que as mesmas sejam assumidas e comunicadas. Por outro lado, o número de conteúdos é tão vasto que se corre o risco de o visitante se perder ou aborrecer ao longo do percurso. Deste modo, deve-se criar um conjunto de estratégias de comunicação expositiva apelativas, tema esse que será abordado mais adiante.

Quanto ao percurso da concepção, marcadamente mais técnica, deve apresentar um menor número de informação e facilmente explicável. O percurso deve basear-se em três pontos interpretativos. Primeiramente, deverá abordar o processo de fabricação do azulejo. Num segundo ponto interpretativo, centrar-se-á nas técnicas da pintura de azulejo (majólica e esponjado)¹²³ fazendo logo o paralelo com o processo de montagem do painel. O último ponto interpretativo deve abordar a aplicação do painel na superfície parietal.

4.5.3. Espaços e circulações

Tendo em conta que grande parte da colecção já se encontra exposta ao longo da exposição permanente em contexto museográfico próprio e justificado na implementação do projecto museográfico geral e inicial, decidiu-se que os compartimentos que devem receber a exposição dos painéis de azulejos são os mesmos que actualmente servem para expor através da exposição permanente o acervo museológico do Museu. Ressalva-se a sala dos Chavões, que não sendo actualmente uma sala expositiva, nem nunca tendo

¹²³ Não se abordará neste percurso interpretativo outras técnicas, visto que os painéis da colecção de azulejos foram todos elaborados seguindo estas duas técnicas.

integrado o percurso expositivo da exposição permanente, deveria no futuro ser inserida na mesma exposição. Para esse efeito, a sala dos Chavões deverá expor o conjunto de azulejos oriundo da quinta dos Chavões que se encontra actualmente em reserva. Os painéis deste conjunto deverão ser aplicados na parede, e a sala poderia ainda expor objectos do século XVII, actualmente colocados em reserva, e passar a denominar-se Sala do Século XVII. No ponto alusivo às reformulações museográficas, abordar-se-á este ponto mais detalhadamente.

Relativamente ao trio de compartimentos composto pelo Ante-Pátio, Pátio e Cafeteria, os mesmos devem ser definitivamente assumidos como compartimentos expositivos inseridos na exposição permanente, visto que actualmente esta situação não se encontra devidamente esclarecida devido à ausência de sinalética e de existência de uma planta em roteiro entregue aos visitantes¹²⁴. Contudo, a utilização não expositiva de alguns destes espaços (caso da cafeteria-restaurante), não deve ver a sua funcionalidade condicionada à realidade expositiva, devendo antes articular estas duas valências, não se restringindo à actual exposição dos painéis de figura avulsa.

Ainda no contexto dos espaços a utilizar pela e para a exposição permanente, deve-se proceder à reabertura do trio de compartimentos do terceiro piso composto pela Salinha D. Maria I, Salinha D. José I e Sala das Esteiras. Estas salas encontram-se encerradas devido à falta de funcionários de guardaria que garantem a segurança do acervo, porém encontram-se preparadas a abrir ao público, pois não foram alvo de desmontagem expositiva e museográfica. Assim, e na medida do possível, dever-se-ia proceder ao reforço definitivo da equipa de funcionários de guardaria para se proceder à reabertura destes compartimentos.

Relativamente à circulação entre espaços, tanto o percurso histórico-artístico, como o percurso da concepção devem ter um ponto interpretativo comum. Este ponto

¹²⁴ Recorde-se que estes três compartimentos são mencionados como compartimentos integrados no percurso expositivo da exposição permanente, apresentado no Guia do Museu editado em 2001 e à venda na loja do Museu. Contudo e devido aos factores já mencionados, mas também à dupla funcionalidade dos compartimentos, os visitantes não entendem bem, se os mesmos são ou não são espaço expositivo e a equipa técnica do Museu não executa as mesmas tarefas museológicas e expositivas, nestes espaços, que realiza nos restantes espaços expositivos, devido a esta situação dúbia.

interpretativo deve servir de introdução aos dois percursos e deve ficar situado no Átrio.

Os dois percursos devem seguir o percurso expositivo geral actual, embora não devam conter pontos interpretativos em todos os compartimentos. Por sua vez, o percurso expositivo geral e actual deve ser alvo de uma ligeira alteração, que deve também influenciar o percurso histórico-artístico. Tendo em vista a criação da já mencionada Sala do Século XVII na actual sala dos Chavões, deve o percurso expositivo sofrer uma pequena alteração, passando este compartimento a constituir o terceiro espaço expositivo. Contudo, esta sala apenas deve ter como porta de entrada e saída a porta que liga à Escadaria Nobre. Assim, o visitante depois de visitar a Sala do Século XVII regressará à Escadaria Nobre para seguir o percurso habitual. Esta alteração não conseguirá evitar, contudo, a lacuna evidenciada ao nível do discurso expositivo que se manterá incoerente (quer relativamente à colecção de azulejos, quer relativamente ao restante acervo museológico), tanto a nível cronológico, como aos níveis artístico e representativo da divisão espacial de uma casa de época.

O percurso histórico-artístico terá 16 pontos interpretativos. Os 16 pontos interpretativos não devem ser de consulta obrigatória, sob pena de criar alguma exaustão no visitante que poderá inclusivamente não ter tempo para realizar a visita completa. Deste modo, o percurso interpretativo deverá ser pautado pelo equilíbrio, não constituindo os pontos interpretativos uma linha comunicativa rígida, de forma a promover alguma liberdade de escolha, mas também não sendo pontos interpretativos autónomos, antes estimulando o visitante para a visualização do ponto interpretativo seguinte, que deve ser mencionado sempre que finalize a consulta de um ponto interpretativo. Desta forma o visitante poderá também compreender melhor a circulação e o percurso expositivo da exposição permanente.

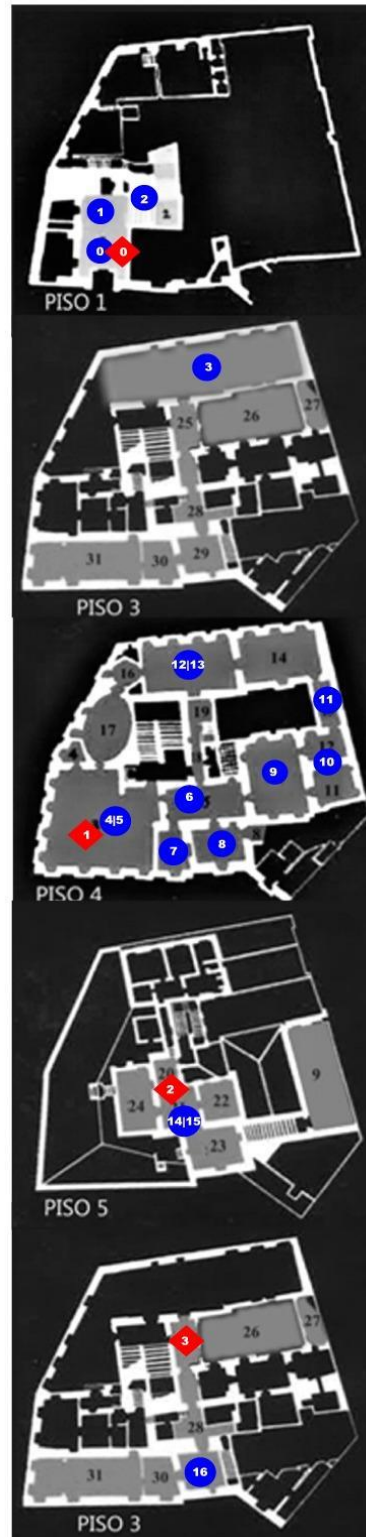
O percurso da concepção terá três pontos interpretativos. Convém reafirmar que a circulação e organização espacial deste percurso respeitarão a circulação do percurso expositivo geral, fazendo com que o visitante possa realizá-lo sem ter que realizar uma visita especial. De forma a incentivar o visitante a prosseguir a visita ao Museu, opta-se por colocar cada ponto interpretativo num piso diferente. O primeiro ponto interpretativo estará na Sala Cadaval (no quarto piso), o segundo ponto interpretativo estará na Sala

Central (no quinto piso) e o terceiro ponto interpretativo localizar-se-á no Ante-Pátio (no terceiro piso). Ao contrário do percurso histórico-artístico, não se apresentará ao longo deste percurso sinalética a indicar a presença dos pontos interpretativos seguintes. Assim, o visitante não será desviado do percurso expositivo geral e será encaminhado a continuar a visita com o objectivo de encontrar o ponto interpretativo seguinte. Para a correcta compreensão dos espaços e circulações dos dois percursos interpretativos, apresenta-se na página seguinte uma tabela com a descrição espacial dos percursos interpretativos.

Tabela I - Esquema explicativo dos percursos interpretativos.

PERCURSOS INTERPRETATIVOS **PERCURSO HISTÓRICO - ARTÍSTICO** **PERCURSO DA CONCEPÇÃO**

PHA PONTOS INTERPRETATIVOS PC



4.5.4. Painéis a expor

Para explicar a escolha dos conjuntos azulejares que devem ser expostos, parte-se da realidade expositiva já existente. Tendo em conta o facto de grande parte dos conjuntos azulejares da colecção já se encontrarem expostos actualmente sob moldes museográficos próprios e justificáveis, os mesmos devem continuar a fazer parte da exposição permanente e como tal a serem alvos de interpretação.

O conjunto da quinta dos Chavões deve ser exposto na futura Sala do Século XVII, ficando aplicado na parede. O conjunto azulejar aplicado no gabinete das funcionárias do Museu, o conjunto azulejar aplicado no varandim interdito ao público e os azulejos aplicados avulsamente em formato de rodapé no gabinete da directora, devem no futuro ser inventariados e conservados de forma a integrarem a colecção de azulejos do M.A.D.P. Porém, devem manter-se ocultados ao público. Esta decisão é tomada tendo em conta a falta de espaço nos compartimentos expositivos para aplicar os conjuntos, sem desvirtuar a museografia dos mesmos, mas também porque estes conjuntos azulejares apresentam painéis mal montados e não passíveis de correcta montagem por ausência de alguns azulejos, mas também porque não representam nenhuma realidade artística ou iconográfica distintas das já apresentadas nos conjuntos expostos. Por esta última razão, decide-se também que não é necessário a exposição virtual dos conjuntos azulejares e dos espaços ou compartimentos nele aplicados, até porque em alguns casos os compartimentos são utilizados por funcionárias, contendo objectos e formas de circulação pessoais e não passíveis de visualização por parte do público.

4.5.5. Restauro, problemas de montagem dos painéis, conservação preventiva, iluminação e segurança da colecção e dos espaços em que se encontra exposta ao público

Como referido no capítulo três, os painéis da colecção de azulejos do M.A.D.P. carecem actualmente de um restauro global pois são várias as patologias de degradação verificadas.

Um objecto museológico só é totalmente comunicado ao visitante quando se encontra bem conservado (Dean 2002, 56). Assim, é essencial a realização de uma campanha de restauro a realizar por uma equipa de restauradores qualificados e aptos para a respectiva intervenção

Também no capítulo três se alertou para o facto de muitos dos painéis expostos na exposição permanente se encontrarem mal montados. Existem casos em que o que ocorre é antes um mau restauro do padrão azulejar dos painéis (situação que se verifica em alguns painéis aplicados no palácio Azurara na primeira metade do século XVIII) no seguimento de um estrago ocorrido por causa do Terramoto de 1755, ou (no caso dos painéis vindos de outros palácios) uma má adaptação do painel para que o mesmo coubesse no espaço em que se entendia que devia aplicar.

No entanto, há casos em que o que se verifica é uma má leitura da montagem inicial. Nestas situações, a opção mais correcta seria proceder a uma remontagem dos painéis.

Porém, a operação em causa pode ser bastante difícil de executar, na medida em que as paredes onde os ditos painéis se encontram aplicados estão actualmente em mau estado de conservação, como se pôde constatar aquando da intervenção realizada no conjunto azulejar exposto no Átrio. Deste modo opta-se por não realizar tal procedimento.

Também ao nível da conservação devem ser tomadas medidas adicionais às já mencionadas, na medida em que não há monitorização da temperatura e da humidade dentro destes espaços. Desta feita, deve-se em futuro próximo proceder a uma reestruturação de todo o plano de conservação do Museu, mas sobretudo realizar uma intervenção de restauro profundo no palácio Azurara. Paralelamente, deve-se restabelecer o correcto funcionamento dos aparelhos de ar condicionado e de desumidificação.

Ao nível da iluminação, seria importante conseguir eliminar as zonas de sombra mais vincadas e não fazer incidir os focos de luz em superfícies brilhantes, sob pena de causar encandeamento (Mineiro 2004, 45).

Por fim, deve-se proceder à reavaliação do plano de segurança tendo em conta a preservação e conservação da colecção face a acidentes ou catástrofes naturais ou acções humanas que constituam perigo para a conservação da colecção (casos de roubos ou de

situações de emergência como ataques militares ou conflitos bélicos ou sociais). Dentro deste parâmetro, seria importante reavaliar todos os dispositivos de detecção de emergência, estabelecer acordos de parceria com os serviços de socorro médico, protecção civil e segurança, dar formação aos funcionários relativamente à execução das medidas do plano de segurança e realizar diversos simulacros específicos para preparar os funcionários e despistar possíveis lacunas.

4.5.6. Acessibilidade espacial e expositiva

Tal como se verificou no capítulo de diagnóstico, o M.A.D.P apresenta diversas lacunas no que à acessibilidade espacial e expositiva, diz respeito. Lembremo-nos que a acessibilidade se encontra dividida em dois pontos. Existe a acessibilidade no contexto interpretativo, que será abordada nos pontos alusivos às estratégias de comunicação expositiva e aos recursos de comunicação expositiva, e existe a acessibilidade no contexto espacial e expositivo, ou seja, na forma como se torna acessível e possível a visita da exposição por parte dos públicos de mobilidade reduzida (Lord e Lord 2001, 94-95).

Um tipo de público que não consegue visualizar a exposição na totalidade é o público que se move em cadeira de rodas, pois não consegue visualizar na integra a Escadaria Nobre e não tem elevador que o transporte até aos compartimentos do quinto piso, onde também se insere o Núcleo da Cadeira Portuguesa (embora este compartimento não apresente azulejos expostos).

Assim, e tendo em conta a realidade actual, deveriam tomar-se as medidas que passo a elencar. O elevador que presentemente se encontra encerrado por estar avariado deve ser alvo de arranjo de forma a que possa ser utilizado no futuro imediato. Ainda assim, deve ser realizado um estudo de ampliação do elevador, pois o actual é demasiado pequeno para que nele caibam convenientemente determinadas cadeiras de rodas ou que crie conforto às pessoas que dele necessitem. Esta ampliação deve ter algumas características específicas. Deste modo, e de acordo com Clara Mineiro, a largura dos vãos das portas de entrada deve ter no mínimo 80 cm, o espaço interior dos elevadores deve ter 110 cm de largura e 140 cm de profundidade, os botões de comando devem estar

a uma altura de 90 cm, o interior dos elevadores deve ter barras a 90 cm de altura da superfície do pavimento que devem estar a 6 cm de distância da parede e devem ainda ser instalados detectores volumétricos que devem imobilizar as portas e o andamento da cabina (Mineiro 2004, 39).

Relativamente às três escadarias do percurso expositivo e à sua acessibilidade para visitantes em cadeira de rodas, apresenta-se uma proposta específica. Trata-se de um projecto de design apresentado por Chan Wen Jie e consiste numa escadaria que se transforma em rampa através do acionamento de uma alavanca. Este suporte poderá ser colocado sob a passadeira vermelha que se encontra ao centro da Escadaria Nobre não descaracterizando a dita passadeira e ao centro das escadarias de acesso aos espaços expositivos do quinto piso. O suporte é apresentado em maior detalhe no anexo C. Assim, o visitante em cadeira de rodas pode visualizar as escadarias, os objectos museológicos nelas expostos e ainda os espaços expositivos do quinto piso. Não obstante, este recurso de acessibilidade apresenta um entrave, pois o visitante para subir a escadarias precisa do auxílio de um funcionário para lhe empurrar a cadeira de rodas. Nesse âmbito, deve-se equacionar a aquisição de um dispositivo de tração eléctrica tal como já é utilizado nos equipamentos culturais sob tutela da Parques de Sintra¹²⁵. Convém ainda mencionar que a rampa que o Museu possui para acesso a compartimentos com desnível entre eles, deve continuar a ser usada na circulação entre os espaços dos diferentes andares. A utilização desta rampa deve continuar a ser feita só em caso de visita de visitantes que necessitem da mesma. Também os visitantes que tragam crianças transportadas por carrinhos de bebé, e os visitantes que se movam com auxílio de uma bengala ou de muletas, devem ter acesso a estes recursos de circulação.

Inseridas na acessibilidade espacial e expositiva estão também as zonas de descanso que muitas das vezes são também zonas especiais de contemplação. As zonas de descanso são essenciais para que os visitantes possam visitar os museus comodamente (Mineiro 2004, 46). Ainda são muitos os museus que apresentam conjuntos contínuos de salas expositivas que não possuem sequer uma única cadeira ou banco onde os visitantes se

¹²⁵ Para ver em maior detalhe este recurso de acessibilidade deve-se consultar o anexo...

possam sentar e descansar. É claro que esta componente também afecta a compreensão e atenção dos visitantes. Neste âmbito o M.A.D.P. também não é excepção, pois os únicos compartimentos que apresentam zonas de descanso são o vestíbulo, o corredor, o último patamar da escadaria de acesso ao quinto piso e o Ante-Pátio, para além do Pátio e Cafeteria, onde os bancos e mesas que servem de esplanada e mobiliário de refeição, respectivamente, atingem cumulativamente a função de zona de descanso e contemplação dos lambrins de azulejos de figura avulsa.

De facto, e tal como se explicitou no ponto 3.7.2, é possível a qualquer visitante pedir junto da bilheteira uma cadeira ou fazer a visita munido de um pequeno banco trazido de casa. Contudo, estas não são as soluções mais viáveis nem mais práticas, uma vez que obrigam o visitante a percorrer o Museu com uma cadeira ou um banco na mão. Assim, pretende-se que cada compartimento tenha no futuro uma zona de descanso com uma pequena réplica de um banco ou cadeira para assento, devidamente contextualizado e elaborado nas oficinas da Fundação, de modo a que os visitantes se possam sentar durante uns instantes e possam descansar, mas também observar com detalhe os objectos que pretenderem. No entanto, estas zonas de descanso não devam ser elaboradas com o cuidado especial de criar simultaneamente zonas de contemplação de algum ou alguns objectos em particular, devido à ausência de espaço para tal pormenorização. Estas zonas de descanso deverão ser utilizadas em simultâneo por um número máximo de duas pessoas. Devem também possuir uma altura de acento entre os 43 cm e os 51 cm e não devem estar colocadas debaixo de textos, sinalética ou extintores, nem perto das portas¹²⁶ (Mineiro 2004, 47-48). Por fim deve ser implementada sinalética alusiva às zonas de descanso.

Porém, e perante a organização espacial dos compartimentos inseridos no percurso expositivo constata-se que será muito difícil, no presente momento, criar uma zona de descanso em certos compartimentos cuja zona de circulação é demasiado pequena e estreita como se verifica na Sala do Oratório, Sala D. João V, Quarto D. José I, Quarto D. Maria I, Sala Hexagonal, Sala da Música, Quarto Século XVII, Sala de Jantar e Salinha

¹²⁶ Para facilitar a circulação dos visitantes em cadeira de rodas (como explica Clara Mineiro), invisuais (ou com baixa visão), visitantes com carrinhos de bebés ou visitantes com bengalas ou muletas.

D. José I. Ainda assim se se conseguir criar uma zona de descanso nos restantes compartimentos não se constatará intervalos entre zonas de descanso superiores a três compartimentos, facto que a verificar-se constituirá uma melhoria significativa no panorama das acessibilidades.

Todos estes recursos de acessibilidade espacial e expositiva devem ser acompanhados de sinalética apropriada e espalhada ao longo do percurso expositivo e dos compartimentos de apoio como a recepção/bilheteira, bengaleiro, instalações sanitárias e loja¹²⁷. Estes espaços ou compartimentos deverão também encontrar-se acessíveis a todo o tipo de público com mobilidade reduzida e/ou necessidades especiais.

O Museu, o palácio Azurara e o percurso expositivo apresentam apenas duas lacunas em contexto de acessibilidade. O primeiro exemplo é o do público invisual acompanhado de cão de assistência. Apesar da legislação portuguesa obrigar todos os espaços públicos a estarem preparados para receber tanto o homem, como o cão¹²⁸ não se conseguiu no presente trabalho encontrar uma opção viável para esta situação, pois não se sabe bem qual o comportamento do animal no espaço do Museu, podendo o mesmo criar perigo à conservação e segurança dos objectos museológicos, nem se sabe onde colocar o animal em caso de visita do invisual por outro meio. O segundo exemplo prende-se com a inexistência de um corrimão ao longo dos três primeiros lanços da Escadaria Nobre. Procurou-se encontrar soluções para resolver esta situação, porém não se conseguiu encontrar um corrimão portátil, transparente e que não alterasse a museografia vigente, nem a conservação dos painéis de azulejos expostos nesse espaço. Fica-se, então, a aguardar por uma possível resolução futura destes problemas.

4.5.7 Estratégias de comunicação expositiva

A colecção de azulejos do M.A.D.P. tenta comunicar duas realidades distintas. Uma relacionada com a história da colecção e da azulejaria portuguesa nos séculos XVII e XVIII e outra relacionada com a técnica da concepção do objecto, neste caso do painel e

¹²⁷ Para informações técnicas mais detalhas deve-se consultar Mineiro 2004, 39-41.

¹²⁸ Ver os artigos 2º e 3º do Decreto-Lei nº 74/2007 de 27 de Março.

dos conjuntos de painéis de azulejos. Tomando em consideração esta premissa decidiu-se recorrer a diferentes estratégias de comunicação expositiva¹²⁹. A textual e a fotográfica para o percurso histórico-artístico, e a de vídeo (auxiliada da textual) para o percurso da concepção. Ao passo que o percurso histórico-artístico utilizará duas estratégias de comunicação expositiva em plataformas comunicativas independentes (ainda que inseridas no mesmo recurso de comunicação expositiva), o percurso de concepção utilizará duas estratégias de comunicação expositiva que funcionarão na mesma plataforma comunicativa que assim se tornará uma plataforma multimédia (vídeo acompanhado em simultâneo de legenda). Paralelamente, deve também existir para os dois percursos interpretativos uma estratégia de comunicação expositiva auditiva para os visitantes invisuais.

No caso do percurso histórico-artístico, a estratégia textual e a estratégia de imagem não devem servir para transmitir a mesma informação em diferentes plataformas, mas antes para se complementarem. Por outro lado, como as estratégias de comunicação expositiva serão disponibilizadas ao longo de cada percurso e não por sectores dos percursos, os visitantes poderão assim variar na forma e modo como captam a informação não causando saturação e estimulando a consulta de mais informação.

Como já foi diversas vezes mencionado, é fundamental que o Museu, e neste caso particular, a exposição da sua colecção de azulejos, se torne a mais abrangente e inclusiva possível. Logo, pretende-se que os textos alusivos a este percurso interpretativo contenham diversas versões. Por isso deverão existir duas versões em português, uma para adultos (público comum) e outra para crianças. Porém, como o Museu é visitado maioritariamente pelo público internacional, deverão surgir outras versões noutros idiomas: em francês, visto a maioria do público ser francês, e em inglês para o restante público internacional. Mais tarde, consoante as disponibilidades técnicas e financeiras, mas também com o aprofundamento dos estudos de público, deverão ser debatidas a inserção de outras versões em diferentes idiomas e para diferentes idades e estágios

¹²⁹ Exclui-se destas estratégias a própria estratégia de exposição, tendo em conta que o acto de expor, mostrar algo já constitui só por si uma forma de comunicar (Desvallées e Mairesse 2013, 35), muito embora possa não constituir uma estratégia de interpretação de algo.

cognitivos.

Pretende-se também que as versões em línguas estrangeiras não se limitem a ser meras traduções, mas sim textos próprios estruturados de forma autónoma e apropriada à lógica linguística e gramatical de cada idioma.

Para Barry Lord, os conteúdos (sob o formato textual) devem estar organizados de acordo com duas características: tema central através do texto de introdução e subtemas em cada espaço expositivo (Lord e Lord 2001, 278). Já a equipa técnica do Victoria and Albert Museum prefere adicionar a estes dois patamares de texto um terceiro que pode remeter ao objecto museológico ou a um grupo de objectos museológicos (*Gallery text at the V&A. A Ten Point Guide* 2013,8).

Assim, tendo em conta estas directrizes, decidiu-se criar três grupos de textos organizados por: introdução ao tema, subtemas e itens.

Deste modo, o primeiro ponto interpretativo apresentará exclusivamente conteúdos que visem a contextualização do visitante na temática da azulejaria. Os subtemas serão depois apresentados ao longo de cada ponto interpretativo e abordarão a época e estilo artístico em que cada conjunto azulejar se insere, bem como a descrição iconográfica dos painéis. Por fim, surgem os itens que serão mais específicos e abordarão os encomendadores e autores dos painéis, as possíveis simbologias e significados da iconografia apresentada, a decoração de uma época ou de um espaço e ainda a importância de determinadas cores na pintura azulejar.

A introdução deverá ser breve, mas cativante (Martins 2014, 60). Deve, portanto, explicar de forma concisa o que é que o visitante verá ao longo do percurso, mas também dará uma breve explicação (através de um pequeno glossário) de alguns conceitos técnicos que serão abordados ao longo do percurso.

Graham Black alerta para a necessidade de informar e orientar o visitante no sentido de o mesmo saber logo à partida quanto tempo vai gastar na consulta do percurso interpretativo (Black 2005, 191). Contudo, essa é uma opção que não foi contemplada para este projecto, pois o percurso interpretativo não pretende ser rígido e formal, fazendo com que o visitante gaste um determinado tempo a consultar determinada informação,

antes se pretende que o visitante possa escolher qual a informação que quer consultar e gerir a sua visita e consulta consoante o seu tempo disponível. Para além do mais, e como anteriormente mencionado, o percurso não segue uma linha cronológica, artística ou outra que permita a consulta obrigatória de todos os pontos interpretativos, embora deva estimular a consulta de todos os pontos interpretativos. O tempo, também não deve ser uma preocupação da elaboração destes percursos, porque os mesmos percursos devem ser consultados em simultâneo com a consulta dos recursos de comunicação expositiva alusivos à exposição em geral e aos restantes objectos do acervo museológico, pois os painéis de azulejos encontram-se expostos na exposição permanente.

Depois de ler a introdução, o visitante deve seguir a consulta dos diferentes pontos interpretativos seguindo as regras mencionadas na frase anterior. Cada ponto interpretativo deve conter um texto principal (subtema) e, por vezes, um texto adjacente, que será o item. O ideal era que cada ponto interpretativo tivesse três a quatro itens, mas não existe informação suficiente para abranger tantos textos, nem sequer para colocar itens em todos os pontos interpretativos. A leitura dos itens não deve ser passível de leitura completa do texto principal, muito embora os itens possam contribuir para complementar, em parte, algumas informações dadas no texto principal. Deste modo, o visitante retém uma ideia geral do subtema e se tiver tempo ou interesse sobre o assunto poderá aprofundar os conhecimentos através do item.

Cada texto deve ser passível de ser resumido através de uma frase que deve constituir uma ideia ou uma mensagem-chave (Black 2005, 247-249) que deverá ficar retida implicitamente no visitante. Como os visitantes não são todos iguais e existem diferentes tipos de público com diferentes graus de formação académica e conhecimento sobre a temática, torna-se vital a criação de dois patamares de informação para cada texto, um elementar e outro mais completo (Martins 2014, 6). Assim e de forma a tornar os textos mais atractivos e envolventes, os mesmos devem possuir um título apelativo, seguido de um parágrafo curto, mas informativo, detalhando essa mesma informação nos parágrafos seguintes (Black 2005, 248). Desta forma o visitante demorará pouco tempo a adquirir a informação essencial e ficará cativado para continuar a ler o texto até ao fim e continuar a realizar o percurso interpretativo. Deste modo os textos tornam-se mais

universais e menos elitistas, pois propiciam quem pretende realizar uma visita mais rápida ou menos exaustiva, mas também quem pretende realizar uma visita prolongada. Ainda assim, estes patamares de informação não devem surgir separados, pois o patamar de informação elementar deve cativar o visitante a aprofundar conhecimentos no segundo patamar que por sua vez não deve possuir uma linguagem demasiado complexa e erudita.

Como o percurso expositivo não segue uma linha cronológica ou estilística, os subtemas conterão conteúdos repetidos, o que embora pareça enfadonho pode contribuir para uma maior assimilação da informação.

Por uma questão de acessibilidade, toda a informação escrita terá que surgir necessariamente também em suporte áudio, de forma a encontrar-se acessível aos visitantes invisuais ou com graves patologias médicas de visão. Nestes casos o discurso deverá ser pautado pela clareza e organização, não utilizando uma linguagem demasiado complexa ou extensa.

A imagem traduz uma forma de comunicar universal. Neste sentido a imagem assume um papel fundamental no percurso interpretativo em causa. Se é verdade que os museus devem apresentar os seus objectos na totalidade aos seus visitantes, também não é menos verdade que grande parte dos painéis se encontram obstruídos parcelarmente por outros objectos, e que tal situação se tem que manter sob pena de respeitar o conceito museográfico do Museu. Logo, torna-se fundamental o uso da imagem para mostrar ao visitante os painéis no seu todo. Neste caso é urgente a realização de um portefólio fotográfico dos painéis da colecção de azulejos sem que os mesmos estejam obstruídos. Paralelamente às fotografias dos painéis, devem também ser utilizados em casos pontuais como nos painéis do Átrio, conjunto de silhares da entrada do Salão Nobre e de figura avulsa, imagens de outros painéis de azulejos semelhantes, aplicados em outros locais, mas em contexto apropriado ou ainda a imagem de uma escadaria exterior de um palácio (no caso da Escadaria Nobre). No caso das fotografias alusivas a outros painéis de azulejos não integrados na colecção de azulejos do M.A.D.P., não devem as mesmas servir para comunicar outros painéis, mas sim para contextualizar especialmente a localização original dos painéis expostos no Museu.

Para o percurso da concepção deverão ser utilizados vídeos explicativos com a respectiva legendagem. As legendas evitarão a propagação de som por amplificadores a modo de incomodar os restantes visitantes e facilitarão a compreensão aos visitantes surdos ou com problemas de audição. O percurso deverá ser constituído por três vídeos: o primeiro a explicar como se faz um azulejo, o segundo a explicar como se pinta um azulejo e um terceiro a explicar como se aplica o painel de azulejos na superfície parietal. Para tornar este percurso interpretativo mais próximo da colecção de azulejos pretende-se que o último vídeo tenha como exemplo a aplicação dos painéis de azulejos provenientes da quinta dos Chavões na futura Sala Século XVII.

No último ponto interpretativo surgirão duas estratégias de comunicação expositiva que recorrerão à interactividade para com o visitante. Tratar-se-á de um questionário e de um espaço para sugestões. Ambos serão de participação voluntária e anónima. No primeiro caso será um questionário composto por 10 questões sendo que cinco serão de resposta obrigatória e outras cinco de resposta condicionada a outras respostas. No segundo caso tratar-se-á de um espaço onde o visitante poderá dar sugestões para melhorar os percursos interpretativos.

Com os conteúdos e estratégias de comunicação expositiva escolhidos torna-se necessário o aprofundamento dos aspectos técnicos das estratégias de comunicação expositiva.

Relativamente à comunicação escrita, a introdução deve conter 150 a 180 palavras e os textos alusivos aos subtemas deverão conter 130 a 150 palavras, organizados em três parágrafos (*Gallery text at the V&A. A Ten Point Guide* 2013, 8-10). No caso dos itens apesar de a equipa técnica do Victoria and Albert Museum aconselhar a utilização de textos com 50 a 70 palavras (*Gallery text at the V&A. A Ten Point Guide* 2013, 8) achou-se que os mesmos devem seguir os parâmetros dos textos dos subtemas para melhor explicarem os conteúdos pretendidos. Deve-se ter em atenção o número de nomes e de datas mencionados, de modo a que o visitante não se disperse da mensagem a reter (*Gallery text at the V&A. A Ten Point Guide*, 2013: 11). Deste modo deve-se informar apenas o essencial.

De forma a cativar o visitante, deve-se utilizar uma linguagem acessível, recorrendo a palavras simples, mas também a uma linguagem informal recorrendo a uma linguagem plural de forma a estabelecer uma relação assente na proximidade entre o emissor e o visitante (Martins 2014, 70). Seguindo esta lógica comunicacional deve-se ainda utilizar a voz activa e banir (dentro do possível) a utilização de adjetivos, advérbios, palavras compridas e metáforas (*Gallery text at the V&A. A Ten Point Guide*, 2013: 40). Da mesma forma não se deve dividir sílabas, ou usar em demasia da pontuação ao longo de uma frase, isto é de vírgulas, hífenes, abreviaturas, parêntesis, siglas entre outros, sob pena de complexificar os textos e contribuir para que os mesmos não sejam lidos (Martins 2014, 71).

A estrutura textual deverá ser a mais simples possível de forma a cativar a leitura das frases seguintes. Assim cada frase deverá conter 15 a 20 palavras e os parágrafos deverão abordar um único assunto. As linhas não deverão ultrapassar os 45 caracteres, sob pena de os visitantes perderem a concentração no texto e passarem a ler sem entender ou assimilar. (Martins 2014, 71)

Para a versão infantil adoptar-se-á proposta feita por Henrique Martins, aliando os textos a um conjunto de ilustrações feitas por especialistas sob a coordenação do serviço educativo, e adoptando uma estrutura textual alicerçada no formato de estórias lúdicas, mas também pedagógicas alusivas à colecção de azulejos (Martins 2014, 84).

Os textos devem ter um tipo de letra o mais legível possível (Monteiro 2005, 159-160) e sem serifas e o tamanho de 18 ou até mesmo 20 (Mineiro 2004, 57), apropriado a visitantes com baixa visão. Os textos devem apresentar-se alinhados à esquerda (Mineiro 2004, 95). Deve-se aplicar um espaçamento entre linhas de 1.5 espaços visto que os visitantes com pouca visão e problemas cognitivos tem dificuldade em perceber textos com linhas que fiquem demasiado próximas (Martins 2014, 72) e mesmo para o visitante e leitor normal torna-se mais cansativo para a vista e para o cérebro a leitura de textos com reduzido espaçamento entre linhas. Ao nível do contraste cromático, tanto na relação das letras com o fundo, como na relação do fundo com o recurso de comunicação expositiva, deve-se fixar o mesmo em 70% (*Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design*, 10).

As fotografias devem mostrar o emolduramento vertical e horizontal e os cantos dos painéis (Carvalho 2014, 34). O fotógrafo deve ainda adaptar a profundidade de campo e aumentar a nitidez da imagem. A velocidade de obturação (abrir e fechar a câmara) deve também ser tida em conta para que a imagem seja apresentada na posição correcta e com a definição adequada, de forma a evitar imagens tremidas (Carvalho 2014, 38). Se as fotografias forem tiradas com uma máquina digital as mesmas devem ter o I.S.O. bem adaptado para que as imagens estejam bem definidas (Carvalho 2014, 40). Por fim, as fotografias não devem apresentar sombras, nem situações de encadeamento de forma a facilitarem a leitura dos azulejos e da sua iconografia (Carvalho 2014, 41-42).

Os vídeos devem ser curtos e concisos e as imagens devem ir mudando devagar de forma a que o visitante possa ler as legendas e assimilar a acção apresentada de forma correcta. As legendas devem manter as características comunicativas dos textos (Mineiro 2004, 59). Quanto aos aspectos técnicos, as legendas devem ter um tamanho de letra ligeiramente mais pequeno que o tamanho de letra aplicado nos textos, ainda assim legível. As letras devem, ainda, estar o tempo suficiente na imagem para que o visitante possa ler compassadamente as informações dadas. Embora não se tenha encontrado informação sobre o assunto, acredita-se que os vídeos não devem superar os três minutos de duração para não causar a dispersão do visitante.

4.5.8 Recursos de comunicação expositiva

Como já mencionado no capítulo três, os actuais recursos de comunicação expositiva escrita (textos de sala, textos de parede, folhas de sala) são resultado de uma reformulação feita em 2013, ou seja, muito recentemente.

É certo que os textos de sala apresentam algumas lacunas. Os textos são demasiado extensos e a informação escrita em cada painel apresenta igual problema.

Mais grave, porém, parecem ser os textos em língua inglesa, que por se tratarem de traduções e não de textos próprios para este idioma, acabam por causar problemas interpretativos.

Contudo, parece pouco viável e rentável alterar de momento todos os corpos de texto dos textos de sala e de parede, pois obrigaria a Fundação a um esforço financeiro que de momento seria bastante grande e que não traria grande retorno, visto que a adaptação feita em 2013, não causou grande impacto no número de visitantes¹³⁰.

A situação das folhas de sala é ainda mais crítica. As folhas de sala apresentam-se actualmente bastante incorrectas e até incompletas. Vários são os objectos que já se encontram actualmente em outros compartimentos, mantendo, contudo, a indicação na folha de sala do compartimento onde se encontravam expostas anteriormente. Acontece até existirem compartimentos que mantêm o modelo de folha de sala anterior ao actual, e outros que nem sequer apresentam folha de sala. No caso da colecção de azulejos a situação é mesmo grave, pois as folhas de sala não mencionam qualquer painel ou conjunto azulejar.

Perante tal constatação percebe-se que para aplicar os conteúdos já mencionados nos espaços já estudados é necessário recorrer a recursos de comunicação expositiva. Neste contexto e aproveitando a máxima de que menos é mais tentaram-se agrupar os conteúdos e estratégias de comunicação expositiva no mínimo número de recursos. Assim, dos três recursos (principais) já existentes¹³¹ apenas se pretende reformular as folhas de sala afim de as mesmas poderem vir a conter informação sobre os painéis de azulejos. Os textos de sala (com excepção dos que estão patentes no Átrio e Escadaria Nobre) e textos de parede devem manter-se inalterados¹³².

No tocante às folhas de sala terá, sim, que existir uma completa reformulação, pois a situação actual tem que ser invertida rapidamente e tal passa por uma maior efectivação da equipa técnica do Museu. Os computadores das responsáveis pelo inventário

¹³⁰ Em 2014, os valores da receita de bilheteira (um dos parâmetros de avaliação do número de visitantes) diminuíram 0,6%. *Relatório e Contas de 2014*, 13.

¹³¹ Ao qual se junta um quarto que são as vitrinas se tivermos em conta que expor também é uma forma em si de comunicar e que as vitrinas são um recurso para expor os objectos museológicos.

¹³² Mesmo tendo em conta que a informação apresentada nos textos de sala é incorrecta relativamente à datação de alguns conjuntos azulejares, a mesma se deve manter pois não se justifica o gasto financeiro da revisão textual destes recursos com pequenas correcções, sendo que o visitante terá depois recurso próprios e específicos sobre a colecção de azulejos para o informar correctamente. Porém por este mesmo motivo não se devem retirar os textos de sala pois são o principal recurso de comunicação expositiva da exposição permanente na sua concepção geral.

documentação, conservação e gestão do programa expositivo, devem conter e actualizar os arquivos informáticos de inventário e fotográfico, bem como os modelos informáticos das folhas de sala e proceder à devida reformulação das folhas de sala sempre que existam mudanças em termos da museografia ou da colocação de objectos em exposição. No caso de peças como os painéis de azulejos, o trabalho deve ser meramente o de inclusão dos mesmos nas folhas de sala. Este trabalho deve ser realizado diariamente, uma vez que as folhas de sala são meramente folhas de papel A4 impressas, logo nada dispendiosas, nem de difícil concretização. As folhas de sala ao contrário dos textos de sala e textos de parede (prejudicados pelo seu carácter estático)¹³³, continuam a ser um recurso de comunicação expositiva bastante válido, na medida em que permitem ao visitante ver objecto a objecto, tendo simultaneamente o auxílio comunicativo da folha de sala que é transportável.

Quanto à existência de novos recursos de comunicação expositiva, tentou criar-se algo que reflectisse uma alteração no paradigma comunicacional, ou seja, algo que fosse interactivo e relacionado com a realidade tecnológica actual. Porém, estes recursos teriam que respeitar o conceito de museu mantendo o objecto como elemento principal da exposição e que paralelamente não desvirtuasse a museografia de museu-casa setecentista patente. Deste modo optou-se pela criação de um conjunto de móveis interactivos a existir ao longo do museu que possam auxiliar os visitantes ao realizar os percursos interpretativos. O móvel interactivo deve consistir numa réplica de um móvel seiscentista ou setecentista (conforme a contextualização histórica e artística do compartimento)¹³⁴ cujo o tampo deve ser um painel informático táctil. Desta forma estes recursos de comunicação expositiva encontrar-se-ão contextualizados no princípio museográfico em que o Museu se baseia e não desvirtuarão a ideia de museu-casa subjacente.

Estes aparelhos são ainda hoje bastante dispendiosos, e quando elaborados de propósito para um determinado fim, tornam-se ainda mais caros. Deste modo, o Museu deve seguir um princípio de divisão. A construção dos móveis em si deve ficar a cargo

¹³³ Os textos de sala e textos de parede são pautados por serem recursos de comunicação expositiva estática, fazendo com que os visitantes não possam circular pelos compartimentos ou espaços expositivos enquanto consultam e leem os textos de sala e/ou textos de parede.

¹³⁴ A opção mais viável é a da criação de mesas de encostar com tampo interactivo. Porém, a tipologia do móvel pode ser outra consoante o espaço disponível e o contexto histórico-artístico do compartimento, conforme já mencionado.

das oficinas da Fundação, enquanto os ecrãs e o *software* a ser aplicado nestes devem ser adquiridos no mercado. Os *softwares* devem ser passíveis de fácil alteração por parte da equipa do Museu. No início, os painéis interactivos serão feitos com o propósito de comunicar a colecção de azulejos. Contudo, os mesmos devem ficar preparados para substituir por completo os textos de sala e de parede comunicando todas as colecções do acervo museológico. Esta adaptação deve ocorrer num período de 5 a 10 anos.

Os móveis interactivos acolherão em alguns casos mais do que um ponto interpretativo, de forma a economizar o espaço e os recursos financeiros. Tal situação só ocorrerá caso os pontos interpretativos sejam alusivos a conjuntos azulejares existentes no compartimento em que o recurso se encontra ou num compartimento vizinho e facilmente acessível. Nestes casos os pontos interpretativos deverão ser facilmente distinguidos através do uso táctil do tampo da mesa.

A Escadaria Nobre por ter silhares altos e não apresentar no seu início espaço para um móvel, deverá apresentar no início, por cima do primeiro silhar do lado direito, um painel informativo digital (LCD). Este ecrã não deverá ser de uso táctil, na medida em que terá que estar localizado a uma altura (devido à altura superior a 1,90m do silhar) que complica a utilização táctil do visitante. Contudo, os conteúdos e as estratégias de comunicação expositiva deverão manter as mesmas características dos restantes móveis interactivos. O ecrã deve levar uma réplica de moldura do século XVIII¹³⁵ à sua volta para não desvirtuar a museografia do espaço. Ainda na Escadaria Nobre, mas também no Átrio, devido ao facto de passarem a existir um ecrã e um móvel interactivo, respectivamente, bastante completos relativamente à informação dos azulejos, talvez se deva fazer uma reformulação nos textos de sala hoje patentes para que os mesmos não se tornem repetitivos face ao ecrã apresentado logo no início da Escadaria Nobre. Assim, estes serão os únicos casos em que os textos de sala deverão ser alterados.

O ideal era que os móveis interactivos ficassem colocados no meio de cada compartimento de forma a que cada visitante pudesse primeiro admirar os objectos sem qualquer ideia já formada pela consulta dos recursos, podendo depois através da consulta

¹³⁵ Também ela concebida nas oficinas da Fundação.

destes partir para uma segunda visita ao espaço então já mais elucidado e informado. Porém devido à organização espacial, não existe (em muitos dos casos) outra hipótese que não a de colocar o móvel interativo no início do compartimento. Assim os únicos compartimentos em que o recurso se apresentará ao centro do mesmo serão a Sala Século XVII, o Salão Nobre, os Quartos D. José I e D. Maria I e a Galeria.

Os tampos dos móveis como já mencionado devem ser de uso tátil por parte dos visitantes. Deste modo, os visitantes poderão escolher os conteúdos e as estratégias de comunicação expositiva que querem consultar. Assim em vez de serem confrontados com suportes estáticos cheios de textos e de fotografias que cansam só de imaginar a quantidade de informação que vão ter que ler e visualizar, os visitantes podem escolher através de tópicos distribuídos num formato semelhante a um índice, o que querem consultar premindo o dedo no tópico escolhido que por sua vez abrirá o texto, imagem ou vídeo em causa.

Os móveis interactivos deverão facultar uma fácil leitura, estar bem iluminados e serem pautados por uma ergonomia acessível a todo o tipo de público (*Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design*, 2). Assim os móveis interactivos deverão ter uma área não inferior a 90x100 cm (Mineiro 2004, 95). O ecrã deve estar a uma altura mínima de 71 cm e máxima de 86 cm (*Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design*, 30-35). Os móveis interactivos devem ainda possuir vão inferior que deve por sua vez ter uma altura de 70 cm, uma largura de 80 cm e uma profundidade de 50 cm, de forma a facilitar o acesso aos visitantes em cadeira de rodas (*Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design*, 30-35). A base do móvel deve também dispor de um apoio para os cotovelos, pulsos ou mãos (Mineiro 2004, 96).

Assim, as oficinas da Fundação devem conceber os móveis tendo em conta as diretrizes acima mencionadas.

Visto que hoje em dia a tecnologia já permite guardar nos *smartphones* e *tablets*, certos conteúdos elaborados para determinados contextos, deverá ser possível aos visitantes do M.A.D.P. aceder, através de uma aplicação, aos conteúdos expressos nos percursos interpretativos. Estes conteúdos poderão depois ser guardados ou enviados por

e-mail para os computadores pessoais como já sucede com a aplicação Tate Modern MultiMedia Tour no Tate Modern (Martins 2014, 83).

Esta opção facilitará a consulta dos móveis interactivos aquando da presença de muitos visitantes no Museu ou em cada compartimento, pois auxiliará a consulta dos móveis interactivos por parte de quem não possui os mais avançados aparelhos pessoais, visto a outra parte do público poder aceder aos conteúdos através desses mesmos dispositivos individuais.

Para a realização de tal ideia o Museu deve passar a dispor de uma rede wireless através da qual seja possível descarregar a aplicação. A aplicação poderá ser descarregada também através do site da Fundação. Neste processo deve-se também mencionar que o descarregamento e consulta dos conteúdos deve ser gratuita no interior do Museu, mas paga quando efectuada fora dele.

Para o público invisual devem ser aplicados dois recursos de comunicação expositiva, que passamos a enumerar.

O primeiro recurso deve ser um *tablet* com um ecrã táctil que contenha toda a informação escrita. Estes tablets já se encontram disponíveis no mercado. Existe já uma empresa austríaca de seu nome Blitab, que comercializa estes aparelhos pelo preço de 2500 euros cada unidade¹³⁶. O Museu poderá dispor de dois aparelhos destes que deverão estar ao serviço do público invisual que visite o Museu. Porém, e a pensar neste tipo de público, poder-se-á ainda aplicar um recurso de comunicação mais completo, porém também muito dispendioso. Trata-se de um projecto inovador apresentado em 2015 pelo Museo Nacional del Prado para algumas telas do seu acervo. A ideia consiste em criar réplicas em formato de miniatura dos painéis de azulejos (no caso do presente trabalho) tridimensionais, contendo para tal uma camada de alto-relevo adquirida através de um método de impressão denominado de Didu¹³⁷. Já Clara Mineiro em 2004 fazia alusão a esta nova estratégia de comunicação expositiva (Mineiro 2004, 66).

¹³⁶http://www.sabado.pt/ciencia_saude/tecnologia/detalhe/20150728_1638_tablet_para_cegos_exibe_braille.html consultado a 15 de Setembro de 2016.

¹³⁷ <http://exame.abril.com.br/tecnologia/nova-tecnica-de-impressao-permite-a-deficientes-visuais-sentir-quadros-de-museu/> consultado a 15 de Setembro de 2016.

Estas propostas são de momento bastante dispendiosas, porém de enorme potencial, e como tal devem ser abordadas e alvo de estudo para futura implementação.

Deve-se ainda mencionar que todos os funcionários do Museu, mas especialmente os da bilheteira, guardaria e serviço educativo, devem receber formação com o objectivo de auxiliarem os visitantes na utilização dos recursos de comunicação expositiva, caso os mesmos apresentem dúvidas.

Quanto ao público com necessidades cognitivas especiais, não se encontraram soluções específicas passíveis de aplicação prática no M.A.D.P. a curto prazo. Esta situação leva a que se peça ao serviço educativo a criação de um modelo de visita guiada próprio para este público com vista a uma aplicação imediata do mesmo.

4.5.9. Reformulação museográfica da colecção de azulejos

Como se verificou no ponto 3.1, a colecção de azulejos, tanto no contexto museográfico, como no discurso expositivo, não apresenta coerência temporal ou estilística ao longo da visita. Como esta característica é comum ao discurso expositivo geral do Museu, e não apenas da colecção de azulejos, e como os painéis de azulejos se encontram montados à medida, opta-se por não retirar nenhum painel para aplicação noutra local. Desta forma, o que de seguida se apresenta é antes uma proposta de reformulação museográfica de alguns compartimentos onde se encontram expostos os painéis de azulejos da colecção de azulejos do M.A.D.P.

Tal como se tem verificado ao longo do trabalho, a maioria das salas expositivas do M.A.D.P. contém conjuntos azulejares. Em muitos dos casos, os conjuntos azulejares apresentam-se parcialmente obstruídos. Neste contexto existem três conjuntos azulejares que merecem estar expostos na sua plenitude. Em primeiro lugar, surge a silharia da Escadaria Nobre que deve apenas ser obstruída (ao nível dos objectos museológicos e sem contar com o vestíbulo) pelo par de tocheiros que se encontra no segundo patamar da escadaria. Ainda assim este par de tocheiros deve ficar exposto em lugares distintos da Escadaria Nobre. O ideal era manter um tocheiro no terceiro patamar e colocar outro no

primeiro patamar. Se se imaginar o edifício no século XVIII, época em que os tocheiros foram feitos e onde a iluminação eléctrica ou a gás ainda não existia, este sistema de localização dos tocheiros é o mais racional. Porém, no primeiro patamar da Escadaria Nobre é onde se encontram as figuras de convite. Tal situação faz com que pareça mais sensato colocar um dos tocheiros no segundo patamar da Escadaria Nobre, no lugar onde actualmente se encontra a arca do século XVII.

Quanto a alguns dos restantes objectos museológicos expostos na Escadaria Nobre (atril, arca e canapé), devem ser retirados da mesma e serem expostos num outro compartimento.

O par de potes que se encontra junto do pórtico de entrada para o Salão Nobre deve ser mantido no mesmo local, tentando, contudo, que obstruam o mínimo possível os silhares presentes no vestíbulo.

A zona de descanso no vestíbulo deve ser reformulada, retirando o banco que se encontra à frente de um dos silhares e colocando-o noutra sala que não tenha zona de descanso, mas deixando o banco maior no mesmo local, uma vez que este banco não constitui nenhum entrave expositivo à colecção de azulejos e torna-se necessário para o descanso dos visitantes.

O segundo conjunto azulejar que merece estar à vista dos visitantes na sua totalidade é o conjunto de painéis historiados que se encontra à entrada do Salão Nobre, onde se destacam três painéis com alusões ao continente americano, ao Verão e ao continente africano. Neste caso, o painel alusivo ao continente americano encontra-se ocultado por um banco com espaldar. Este objecto deve ser retirado deste local e ser colocado noutra sala, ou até nas reservas. Este conjunto azulejar é bastante significativo e como tal merece algum destaque, na medida em que representa uma temática azulejar historiada muito comum no século XVIII. Além do mais, dois destes painéis historiados retratam a descoberta do novo e do exótico durante processo de Expansão Portuguesa, temática que de resto está muito bem representada e descrita no Salão Nobre através dos objectos da colecção de mobiliário e de têxteis.

Na Sala D. Maria I existem dois conjuntos azulejares distintos. Um deles é

constituído por cinco painéis com medalhões tendo ao centro representações de paisagens copiadas de pinturas de Jean Pillement. Estes painéis constituem exemplares únicos da colecção, do ponto de vista figurativo, e como tal merecem estar à vista do público, situação que não ocorre, uma vez que se encontram ocultadas por objectos da colecção de mobiliário. Por este motivo, esta sala deve carecer de uma reformulação museográfica.

Desde o início do trabalho que se tornou claro que uma das premissas a realizar era a reformulação museográfica de alguns compartimentos de forma a tornar a exposição da colecção de azulejos, o mais eficiente possível, não adulterando, contudo, a base do projecto museográfico idealizado por Ricardo do Espírito Santo Silva. As salas do Andar Nobre apresentam uma concepção expositiva muito própria optando-se por esvaziar quase por completo o centro dos compartimentos colocando os objectos o mais junto das paredes possível. Esta forma de expor o acervo cria um espaço de circulação mais amplo, facilitando a circulação dos visitantes e a concentração por compartimento de um número maior de visitantes. Seguindo esta lógica não se quis de início alterar esta concepção na Sala D. Maria I. Porém, as soluções restantes eram bastante arrojadas e inconcretizáveis. Chegou-se a pensar em tirar os objectos de mobiliário da frente dos painéis. Esta situação acarretava duas medidas: a da colocação desses móveis no lugar das cadeiras que seguiriam para outro compartimento ou para as reservas, ou a retirada dos móveis da Sala D. Maria I passando estes a estar expostos em outro compartimento, não se sabe bem qual ou quais, uma vez que os outros compartimentos alusivos a este período histórico e estilo artístico (Quarto D. Maria I e Salinha D. Maria I) estão já bem preenchidos de objectos museológicos.

Chegou-se também a pensar em soluções mais arrojadas, que incluíam formas mecânicas de movimentar os objectos que ocultavam os painéis, sempre que os visitantes quisessem ver estes silhares. Mas tal era praticamente impossível e muito dispendioso.

Acabou-se por se optar por uma solução muito mais prática e simples: a reorganização museográfica e espacial do compartimento em si.

Os objectos de mobiliário ao invés de estarem expostos junto da parede, devem passar a estar expostos ao centro das alas esquerda e direita do compartimento, rodeados

por um cabo que os isole e que impeça os visitantes de tocar nos objectos, tal como sucede com a mesa giratória que se encontra presentemente ao centro da sala. O tremó que oculta um dos painéis do conjunto azulejar em causa deve, por sua vez, ser exposto numa das paredes ao fundo da Sala onde se encontram expostos os silhares com *chinoiseries*. Esta situação vai dificultar em parte a correcta e frequente circulação no compartimento e vai descaracterizar a museografia, em parte, face aos restantes compartimentos. Porém, vai permitir a contemplação total dos painéis de azulejos provenientes do palácio do antigo Almoxarifado das Lezírias.

Para além dos casos acima mencionados, existe ainda uma silharia que merece melhor destaque do que tem actualmente. Trata-se dos dois painéis historiados expostos no Átrio. Como já por diversas vezes se mencionou, este conjunto azulejar encontra-se obstruído em grande parte por uma berlinda e tem ainda o agravamento de se encontrar encadeado ao longe, pela intensa luz natural que entra pela porta de vidro da frente do Átrio.

Poderiam existir algumas soluções para este caso, contudo demasiado difíceis de concretizar. A primeira opção era retirar a berlinda do Átrio, o que é de todo impossível, uma vez que não existe outro local no Museu onde expor a berlinda e seria de todo um erro obliterá-la da vista dos visitantes colocando-a em reserva. Por outro lado, o facto de se tirar a berlinda não resolvia de todo a comunicação expositiva destes painéis, pois antes agravava a situação de encadeamento visual, uma vez que mais expostos à luz vinda de fora, ficavam.

Uma segunda solução podia passar por desmontar e desaplicar os painéis e voltar a remontá-los em outro local. Esse local deveria ser a antiga capela. A ideia é bastante interessante, contudo de difícil concretização, uma vez que não se sabe actualmente qual era a localização da capela, nem tão pouco se encontram vestígios duma capela no interior do edifício, muito embora seja certo a existência de tal compartimento em tempos recuados (Silva 2001, 20). Perante tantas adversidades, parece plausível manter a situação actual ainda que se pareça incompleta.

Quanto à realidade museográfica e expositiva dos restantes conjuntos azulejares

actualmente expostos, ainda que obstruídos por outros objectos do acervo museológico, parece correcto manter a situação actual, até porque muitos destes conjuntos azulejares são silhares seriados ou lambrins com padrões. Ao longo da elaboração do trabalho chegou-se a equacionar a retirada de algumas cadeiras em algumas salas expositivas, uma vez que as cadeiras são os objectos museológicos mais expostos em todo o Museu, e na medida em que existe uma sala do Museu já exclusivamente dedicada a essa colecção (Núcleo da Cadeira Portuguesa). Apesar de tudo isto, esta solução também não se apresentou como uma das mais viáveis, uma vez que as cadeiras também são objectos museológicos e como tal também merecem a sua exposição, além de que nos compartimentos onde estão expostas, não se encontram desvirtuadas ou desconectadas daquilo que era a realidade de um palácio nos séculos XVIII ou XIX, em Portugal. Os painéis obstruídos pelas portas de acesso aos compartimentos quando abertas, assim se manterão ocultados, pois outra solução prática não existe de momento.

Ainda no contexto da obstrução dos painéis, refira-se que nos compartimentos com painéis seriados e de padrão, há a possibilidade de os mesmos poderem ser obstruídos pelas mesas interactivas. O ideal era que os objectos não fossem obstruídos pelos recursos de comunicação expositiva, mas perante tal exigência corria-se o risco de não explicar nem dar hipótese de interpretação dos objectos museológicos aos visitantes. Tendo em conta que o percurso histórico-artístico irá facultar as fotografias de todos os painéis de azulejos completos, acredita-se que a solução encontrada, embora não seja perfeita, seja a mais razoável.

Já o conjunto de azulejos proveniente da quinta dos Chavões constitui um desafio à comunicação expositiva da colecção. Por um lado, estes painéis de azulejos encontram-se há muitos anos em reserva. Por outro lado, o Museu não encontra actualmente um espaço condigno onde possa expor estes exemplares da azulejaria portuguesa seiscentista porque o espaço onde durante vários anos se encontraram aplicados, encontra-se agora utilizado para sala de eventos.

Contudo, o Museu tem expressado nos últimos planos de actividades anuais a vontade de expor este conjunto azulejar em definitivo na sala dos Chavões, inserindo este

compartimento definitivamente no percurso expositivo da exposição permanente¹³⁸. A ideia é que este compartimento sirva unicamente para exposição do conjunto azulejar proveniente da quinta dos Chavões e se passe a denominar de Núcleo de Azulejaria do Século XVII¹³⁹.

Neste sentido, parece constituir um desafio a comunicação expositiva do conjunto azulejar em causa.

Em primeiro lugar, deve-se assumir que este conjunto azulejar, tal como a directora e equipa técnica do Museu o fazem, deve fazer parte do percurso expositivo da exposição permanente devido à sua riqueza iconográfica e importância no contexto da colecção de azulejos em causa.

Em segundo lugar, é real a constatação de que a Sala dos Chavões tal como se encontra actualmente, só constitui um entrave ao desenvolvimento do Museu. O Museu necessita de mais um compartimento expositivo para expor os objectos que tem em reserva. Desta feita, a sala dos Chavões deve no futuro passar a constituir um espaço expositivo. De qualquer modo e embora possa servir de mais valia para a colecção de azulejos não parece sensato que o Museu disponha de uma sala que sirva apenas para expor um conjunto azulejar. Tal situação, embora não única no Museu, desvirtua o princípio de museu-casa em que o Museu se insere. Deste modo, defende-se que a sala dos Chavões passe a denominar-se Sala Século XVII, contendo objectos deste período histórico e colocando em exposição mais um conjunto de objectos presentemente em reserva. Ainda assim, estes objectos devem encontrar-se expostos de forma a não obstruir os painéis de azulejos que devem manter-se aplicados no suporte em que se encontram, contudo, estando junto da parede. Bem certo é que muitos dos painéis deste conjunto se encontram incompletos. Porém e devidos às razões já apontadas tal facto não impossibilita a aplicação dos mesmos nas paredes, servindo as estratégias de comunicação expositiva, sobretudo a textual, para alertar o visitante para os verdadeiros motivos e razões de os painéis se encontrarem incompletos. Com a criação deste novo

¹³⁸ Esta intenção foi mencionada nos planos de actividades de 2014, 2015 e 2016.

¹³⁹ *Plano de Actividades de 2016*, 8.

compartimento expositivo, deve-se alterar o percurso expositivo, passando este compartimento a constituir o terceiro espaço expositivo a visitar, sendo que os visitantes devem depois sair para continuar a subir pela Escadaria Nobre até chegarem ao Andar Nobre.

4.6. Soluções de financiamento e método de implementação do projecto

O projecto proposto é bastante ambicioso, revela alguma complexidade e a sua execução só é possível recorrendo a uma equipa multidisciplinar. Como já foi mencionado, o M.A.D.P atravessa actualmente um momento crítico. O seu principal mecenas financeiro, o Banco Espírito Santo, entrou em falência em 2014 e desde então a F.R.E.S.S., que é a instituição que tutela o Museu, tenta encontrar novos mecenas¹⁴⁰.

Para que um projecto da dimensão a que o presente caso se apresenta, seja implementado é necessário aplicar elevados valores financeiros, realidade que de momento, a F.R.E.S.S. não constata. Parece, portanto, que o projecto em causa corre sérios riscos de se encontrar condenado ao fracasso. Porém, como já anteriormente foi sublinhado, de nada serviria criar um projecto com ideias básicas, sem grandes alterações, sob pena de se estar apenas a executar uma tarefa sem grandes consequências para o futuro da colecção estudada e do Museu.

No sentido de se conseguir aplicar o projecto apresentado, parece essencial que se opte primeiramente por tentar aproveitar o máximo de recursos já existentes, e que deste modo se tente poupar alguns valores financeiros. Tendo a Fundação um conjunto de oficinas onde os artesãos, entre outras valências, produzem réplicas de objectos de artes decorativas portuguesas dos séculos XVII, XVIII e XIX, e tendo em conta que essas réplicas até já se encontram tabeladas e catalogadas para posterior venda na loja da Fundação, seria rentável a Fundação aproveitar este facto para encomendar junto das diversas oficinas que trabalham com a madeira e com o metal e seus respectivos artesãos

¹⁴⁰ <http://observador.pt/2016/05/08/fundacao-ricardo-espírito-santo-recebe-apoio-da-santa-casa/>
consultado a 8 de Outubro de 2016.

um conjunto de móveis que constituísse um novo modelo de recurso de comunicação expositiva a aplicar de imediato. Tratando-se de uma encomenda interna, entende-se que a mesma não deve implicar gastos adicionais. Os móveis podem variar de tipologia conforme o compartimento a que se destinam, e com excepção do tampo, tudo pode ser executado internamente. A construção do tampo ou da parte superior dos móveis terá que ser feita tendo em conta as necessidades informáticas estabelecidas, por uma equipa e uma empresa contratada para o efeito.

Quanto à parte interactiva e digital, a situação revela-se mais complexa. Para a concretização do projecto apresentado terá que se recorrer às novas tecnologias, e neste âmbito a Fundação não possui qualquer forma de utilizar as suas diversas componentes institucionais para a concretização do projecto.

Contudo, este obstáculo pode tornar-se numa oportunidade do Museu se aproximar da sociedade. Actualmente, o Museu tem assinada uma parceria com a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. Esta instituição não tem parceria directa com nenhuma empresa ou *start up* ligada às novas tecnologias ou ainda a alguma instituição escolar. Deste modo, parece que o presente projecto se apresenta como uma excelente oportunidade para procurar mais parceiros e novas formas de financiamento. Assim, a Fundação deve no futuro tentar estabelecer novas parcerias, talvez com instituições escolares que detenham cursos de formação em gestão de equipamentos informáticos, como é o caso da Casa Pia, o mesmo com estabelecimentos de ensino superior como o I.S.C.T.E. – I.U.L. ou o I.S.T – U.L. que possuem licenciaturas em engenharia informática.

Por outro lado, é importante que a Fundação tente arranjar novos mecenas, parceiros institucionais e financeiros e até patrocinadores, como a directora do Museu e antiga presidente da Fundação bem tem referido¹⁴¹. Neste sentido, é necessário que a Fundação capte alguns apoios financeiros junto de agentes económicos, como sejam empresas de pequena, média, ou grande dimensão (cuja a acção de mercado não viole os princípios éticos da Fundação), pois são estas instituições de finalidade lucrativa que mais dinheiro geram devido à sua natureza empresarial e que mais facilmente podem apoiar instituições

¹⁴¹ *Plano de Actividades de 2016*, 5.

sem fins lucrativos como a Fundação. Contudo, para cativar a atenção destes agentes económicos, é necessário mostrar aos mesmos motivos para que possam investir ou apoiar uma instituição não lucrativa, como é o caso da Fundação e do Museu. Neste sentido, pretende-se cativar o maior tipo de públicos e criar uma fidelização desses mesmos públicos fazendo com que os visitantes regressem ao Museu. O número e diversidade de museus tem vindo a aumentar grandemente nos últimos anos e nas últimas décadas. Só na cidade de Lisboa, o número de museus e centros interpretativos já é superior a cinquenta¹⁴². Esta situação leva a que os Museus, para atrair visitantes, mecenas e financiamento, tenham que entrar no circuito da competitividade, pois só assim poderão garantir a sua sustentabilidade. Desta feita, parece ser compreensível que o M.A.D.P. e a F.R.E.S.S. tenham que aderir a esta nova realidade. Contudo, é preciso mencionar que se deve sempre manter o respeito e o cumprimento dos princípios museológicos e da sua identidade museal.

Dentro desta lógica, parece que projecto como o que se apresentou, ainda que dispendioso, configura-se como uma boa oportunidade. A concretizar-se, tornará o Museu mais interactivo, mais actual e mais comunicativo, sem desvirtuar o conceito de museu-casa, que tanto o favorece. Se a este projecto se aliar outro de comunicação e divulgação que promova o Museu junto do público português e talvez internacional, mais visitas poderá angariar. Ao conseguir atrair mais visitantes, o Museu vai conseguir aumentar as suas receitas, mas pode também ser um polo gerador de futuros clientes para os estabelecimentos de restauração e hotelaria que se encontram à sua volta (no caso de visitantes vindos de Lisboa). Deste modo, estes agentes económicos poderão ver no Museu um novo parceiro económico e assinar com o Museu e a Fundação contratos de patrocínio e mecenato.

Para além do que já foi mencionado, existem ideias no projecto que podem também contribuir para uma maior sustentabilidade do mesmo no futuro, ou até de financiamento de projectos futuros. Tome-se como exemplo a portabilidade dos conteúdos dos percursos interpretativos para suportes tecnológicos pessoais. O visitante que queira guardar os

¹⁴² Ver a lista destas instituições culturais em <http://www.cm-lisboa.pt/visitar/museus-patrimonio/museus> consultado a 5 de Novembro de 2016.

conteúdos no seu smartphone ou tablet para posterior consulta em local exterior ao Museu ou às oficinas, terá que pagar uma determinada quantia para ter acesso aos mesmos, que por sua vez poderá e deverá reverter a favor da Fundação e posteriormente do Museu. A Fundação e o Museu devem ainda tentar concorrer a programas de apoio a iniciativas culturais como o programa 2014-2020 – Europa Criativa, ou a programas de apoio à implementação de projectos de acessibilidade¹⁴³.

Assim, o projecto apresentado, apesar de dispendioso, revela-se exequível e pode inclusivamente constituir um elemento importante para a reformulação de um plano de sustentabilidade financeira.

Porém, para que o projecto seja implementado, é preciso que o mesmo seja aceite pela directora do Museu e conseqüentemente pela direcção da Fundação que o tutela. De seguida deve tomar-se em consideração qual o impacto que a implementação do projecto pode causar nas diversas funções da Fundação e do Museu (Black 2005, 213). A gestão do projecto deve ser da responsabilidade da Fundação, e mais concretamente do Museu. Por fim, deve-se estabelecer a equipa de profissionais que colaborará na implementação do projecto. Estes profissionais devem por sua vez elaborar um plano de trabalho específico da sua área, com o respectivo orçamento, de forma a que se possa elaborar e apresentar um orçamento geral para o projecto e fixar um calendário das diversas fases da sua implementação (Lord e Lord 2000, 3). O orçamento é de extrema importância, na medida em que pode constituir um elo de angariação de patrocinadores e mecenas, que desta forma terão acesso a um documento que lhes permitirá estudar a viabilidade do projecto face às suas intenções de apoio.

Como mencionado, para a realização do projecto é preciso recorrer a uma equipa multidisciplinar. Assim, e no sentido de poupar gastos adicionais, dever-se-á primeiramente recorrer às pessoas que melhor conhecem o Museu, ou seja, a directora e as duas conservadoras. Porém, é necessário que se escolha um coordenador que possa gerir todo o projecto. Para além destes elementos, é necessário o auxílio de um museólogo, de um historiador de arte especialista em azulejaria para a elaboração dos

¹⁴³ Recorde-se que o projecto apresentado tem também algumas componentes relacionadas com a acessibilidade do Museu e da Exposição ao público.

conteúdos, um designer com formação em design expositivo para coordenar a elaboração dos recursos de comunicação expositiva e dos recursos de acessibilidade espacial e expositiva, um editor de texto, um editor de conteúdos digitais e multimédia, e ainda um informático (possivelmente programador) para a implementação dos conteúdos em formato digital e informático

Por último, e antes da apresentação e disponibilização do projecto ao público, será necessário realizar a avaliação formativa que serve de teste a todas as estruturas, recursos e organização espacial do Museu (Lord e Lord 2001, 49-50). O ideal é que sejam feitas avaliações: a primeira pela equipa que implementou o projecto e que melhor conhece todo o processo, e a segunda por uma equipa externa¹⁴⁴ contratada ou convidada para o efeito.

¹⁴⁴ Esta equipa externa deve ser composta por um misto de técnicos (externos) das diversas áreas envolvidas no projecto e por alguns cidadãos anónimos que farão o papel de possível visitante. A avaliação pode ser feita em conjunto pelos dois grupos de avaliadores, ou em separado.

5. Notas finais

Tendo-se optado pela realização de um trabalho de projecto para avaliação da componente não-lectiva do mestrado em museologia, tentou-se desde o início escolher um tema que fosse passível de realização prática num futuro próximo. Deste modo, e indo ao encontro do disposto no *Regulamento interno da componente não-lectiva da F.C.S.H.* para o trabalho de projecto, optou-se por criar um trabalho que pudesse contribuir para uma correcta comunicação expositiva de uma colecção musealizada. A opção de escolha recaiu sobre a colecção de azulejos do Museu de Artes Decorativas Portuguesas (M.A.D.P.). As razões par tal escolha são já conhecidas. O objectivo era tornar uma colecção mal estudada e comunicada do ponto de vista expositivo, numa colecção mais acessível ao público através de uma mais eficaz interpretação da mesma. Deste modo, concebeu-se um trabalho que cumpre os objectivos que o Regulamento interno impõe e torna a museologia passível de estruturar um diálogo entre os objectos e os visitantes, mais rico e constante. Afinal, os museus foram feitos para estas duas realidades: expor os objectos museológicos e possibilitar a sua visualização e interpretação por parte do público que os visita (Desvallées e Mairesse 2013, 64).

O projecto surge para colmatar uma falha presente no M.A.D.P. Desde a primeira hora que toda a equipa do museu transmitiu a ideia da necessidade urgente de um estudo da colecção de azulejos (de longe a mais desconhecida e descredibilizada de todo o acervo museológico), e conseqüente renovação da museografia e dos recursos de comunicação expositiva. Na verdade, este projecto teve desde o seu começo uma premissa: a da sua concretização efectiva. É certo que o que aqui foi apresentado é um mero esboço teórico, sem experimentação prática. Apesar de se tentar elaborar um projecto o mais concretizável possível do ponto de vista prático, não se tentou, contudo, apresentar uma proposta simplista. Embora seja do conhecimento público que a situação financeira do Museu é muito complexa, não se pode deixar de apostar em novas ideias ao alcance de algumas instituições museológicas.

No entanto, a realização de um trabalho como o que aqui se apresenta acarreta alguns esforços e dificuldades que foram surgindo ao longo de mais de um ano. O facto

de a colecção nunca ter sido estudada em profundidade, levou a que o trabalho de elaboração do projecto de comunicação expositiva tivesse que ser constantemente atrasado em detrimento da investigação documental alusiva à história e origem da colecção, pois não se pode comunicar sem ter conhecimento sobre o que se está a comunicar. Neste sentido, a situação agravou-se quando se constatou que a informação sobre a história e origem da colecção era de difícil recolha por existirem muito poucas fontes documentais e bibliografia que abordassem a temática. Para além do mais, as poucas fontes documentais que podiam auxiliar a investigação encontravam-se dispersas por diversos fundos em dois arquivos distintos, o Arquivo Nacional da Torre da Tombo e Arquivo Municipal de Lisboa – Secção Histórica¹⁴⁵.

Existem situações que parecem de realização prioritária. De facto, de que serve ao M.A.D.P. ter uma colecção de azulejos se a mesma se encontra em risco de degradação constante e se a mesma não ensina nada aos seus visitantes sobre a história da azulejaria portuguesa? A verdade é que na actualidade a colecção de azulejos em causa não constitui mais do que um conjunto de peças decorativas, como sempre aconteceu desde a data de inauguração do Museu. De lá para cá, apesar dos painéis passarem a estar inventariados e classificados como objectos museológicos, pouco se fez em prol da sua conservação e comunicação, restando apenas algumas intenções sempre salutares, mas não mais do que isso. Se é verdade que o Museu é composto por objectos que serviram durante séculos para decorar o interior dos edifícios, também não é menos verdade que as colecções museológicas devem ser expostas e comunicadas de forma pedagógica e contextualizada. Neste âmbito, parece claro e prioritário o restauro dos conjuntos azulejares em causa e a criação de estratégias e recursos de comunicação expositiva interactivas relativas à colecção. Mesmo que as propostas apresentadas referentes aos recursos de comunicação expositiva e aos recursos de acessibilidade espacial e expositiva não sejam de momento as mais fáceis de realizar, parece essencial a modernização do Museu face às novas exigências nestes campos.

Num trabalho de tamanha abrangência, são muitas as ideias que se tentam

¹⁴⁵ Convém mencionar que foram ainda consultados outros arquivos como constatado na bibliografia, porém não se encontrou nestes, por agora, documentação relativo ao objecto de estudo.

concretizar a início, mas que por motivos diversos têm que ser deixadas para trás. Como é óbvio, devido à falta de documentação encontrada foi de todo impossível realizar a história do palácio Azurara, bem como apurar de forma mais substantiva a autoria dos conjuntos azulejares para ele encomendados e nele expostos actualmente. Assim, ficou inviabilizada a ideia de criar um percurso interpretativo a partir do qual fosse possível, através da colecção de azulejos, reconstituir a divisão espacial do palácio na primeira metade do século XVIII. Outra das ideias que teve de ficar para trás foi o levantamento fotográfico dos painéis de azulejos completos, ou seja sem objectos a obstruí-los. Foram várias as vezes que o assunto foi abordado com as técnicas do Museu. Porém, devido ao difícil manuseamento e transporte de alguns objectos que ocultam os painéis (devido à sua grande dimensão) e à falta de tempo do corpo de funcionárias não foi possível a realização desta tarefa que parece ser de urgente concretização.

Contudo, creio que o trabalho final abre uma nova proposta e uma nova realidade para a colecção de azulejos. Através deste trabalho ficamos a saber um pouco mais sobre a origem e história dos conjuntos azulejares que constituem a colecção. As informações apresentadas no trabalho sobre esta perspectiva são limitadas devido à falta de espaço e aos limites impostos pelo Regulamento Interno para a realização desta tarefa, tendo mesmo que editar o capítulo referente a esta temática em apêndice. Porém, com este trabalho surgem novas perspectivas e novas hipóteses de trabalho e de investigação que devem ser exploradas.

No imediato, o Museu passa a ganhar obtendo uma nova informação sobre uma colecção e criando um novo modelo de comunicação expositiva que poderá seguir e aplicar no futuro.

Não é objectivo deste trabalho constituir uma reforma ou renovação geral do M.A.D.P., até porque o trabalho se centra apenas na comunicação expositiva de uma colecção do acervo museológico, tratando-se apenas de um contributo e não de um projecto finito. Ainda assim, se for implementado, pode constituir uma nova forma de entender o espaço e a colecção, na medida em que constitui uma ruptura com um passado longínquo da museologia portuguesa, situação pela qual o Museu e a sua identidade museal clamam.

Como várias vezes foi mencionado, o Museu encontra-se actualmente estagnado, apresentando-se praticamente como um museu-museu. Os estudos de público são algo que não tem existido nesta instituição. O público que o visita, entra surpreende-se com o que vê, sobretudo se à visita ao Museu incluir a visita às oficinas. Ainda assim, sai do Museu sem saber o que são as artes decorativas e, mais grave, sem perceber muitas vezes que estiveram num museu de artes decorativas.

Perante este cenário, parece-nos que é estrategicamente importante a fidelização de públicos nacionais, mas também internacionais, pois estes últimos são essenciais para a divulgação do Museu nos seus países. Neste sentido, é necessário estabelecer prioridades e ir ao encontro do que o público quer. Um museu sem visitantes é um museu incompleto, e um museu que comunica mal as suas colecções não está a cumprir uma das suas funções primordiais. Neste momento o M.A.D.P. corre o risco de se tornar um Museu não totalmente acessível do ponto de vista cultural/intelectual¹⁴⁶.

Assim, este projecto vem abrir uma porta para a modernização do Museu e para a consequente divulgação e abertura social que permita cumprir a missão dos museus que é a de preservar, comunicar através da exposição¹⁴⁷ e fazer os seus visitantes pensar sobre o futuro do mundo e das sociedades que o integram (Desvallées e Mairesse 2013, 65-66).

O caminho que agora se abre pode ser sinuoso devido aos poucos recursos existentes para a concretização do projecto em si, mas é possível.

Por agora, a ideia proposta centra-se numa das colecções que o Museu possui, mas espera-se que no futuro possa vir a incluir as restantes colecções do acervo museológico.

Ninguém pode adivinhar o futuro, mas também não se pode ignorar os sinais que surgem no presente. Vive-se num mundo em que a informação é cada vez mais rápida e mais volátil. Por outro lado, a evolução tecnológica é cada vez mais veloz e constante. Todas estas características fazem com que as instituições e os projectos virados para as comunidades e para sociedades (como é o caso dos Museus) tenham presentemente a

¹⁴⁶ Entenda-se a acessibilidade intelectual como ser acessível para todos os tipos de público independentemente das sua literacia e habilitações literárias (Mineiro 2004, 29).

¹⁴⁷ http://icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx consultado em 18 de Fevereiro de 2016.

necessidade de melhorar e de se adaptarem às novas realidades num ritmo quase diário. Logo, é necessário que o Museu adira às novas realidades comunicacionais criando modelos de comunicação interactivos. As ideias que surgem no presente trabalho parecem ser inovadoras, contudo correm o risco de se tornarem inadequadas ou obsoletas no prazo de 15 anos. Esta afirmação pode correr o risco de desvalorizar as ideias apresentadas, quando o que se pretende é tão só alertar para a rapidez da evolução tecnológica a uma escala global. Não parece ser difícil de imaginar que daqui a duas décadas (no máximo) todas as pessoas dos países desenvolvidos passem a ter aparelhos tecnológicos com aplicações que permitam descarregar grandes quantidades de conteúdos informativos. Logo, pode-se concluir que a tendência é para que os recursos de comunicação expositiva com textos, imagens ou vídeos, enquanto suportes físicos, deixem de existir e se passe antes a dar mais atenção à museografia e à forma como a mesma pode contextualizar os objectos e a exposição em si. Se esta museografia que tende a aproximar-se em alguns casos para o conceito de exposição espectáculo, não desvirtuar, nem retirar importância ao objecto, talvez não seja uma má opção. Aliás, provavelmente no futuro os museus terão mesmo que mudar alguns dos seus paradigmas expositivos, passando os objectos a ter que ficar cada vez mais perto dos visitantes, porque como lembrou Ricardo Rubiales em 2013¹⁴⁸, cada vez mais o visitante vai querer ser um utilizador do Museu, passando a interagir com o espaço expositivo e com os próprios objectos.

A directora e a equipa técnica do M.A.D.P. estão conscientes destes cenários e da necessidade de adaptação do Museu aos novos tempos. Por essa mesma razão, têm sido estabelecidos nos planos de actividades anuais desta década um conjunto de ideias e propostas ao nível das diversas áreas da programação museológica. Porém, as mesmas ideias têm esbarrado muitas vezes na insuficiência financeira crónica da Fundação que tutela o Museu. Parece, portanto, que projectos como o que aqui se apresentam precisam de planos complementares de financiamento. No presente trabalho foram deixadas algumas ideias neste âmbito. Deste modo, este trabalho vem complementar e auxiliar o processo de renovação do M.A.D.P. que se encontra já em marcha e que se espera que

¹⁴⁸ Assim proferiu Ricardo Rubiales numa comunicação intitulada de «*Experiencias, lenguajes y espacios*» proferida no Segundo Encuentro Regional de Museografía Espacios Alterados, realizado no Centro Estatal de las Artes de Mexicali, a 4 de Setembro de 2013.

concretize num futuro próximo.

Fontes

Fontes Manuscritas

Arquivo Municipal de Lisboa – Secção Histórica

- Obra nº 6129.
- Obra nº 37822.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

- Feitos Findos, *Fundo Geral*, Letra F, mç. 1277, nº 6.
- Feitos Findos, *Inventários post mortem*, letra B, mç. 24, nº 9.
- Feitos Findos, *Inventários post mortem*, letra B, mç. 24, nº 10.
- Feitos Findos, *Juízo da Inspeção de Bairros*, liv. 1.
- Feitos Findos, *Juízo da Inspeção de Bairros*, liv. 17.
- Feitos Findos, *Juízo da Inspeção de Bairros*, liv. 19.
- Feitos Findos, *Juízo da Inspeção de Bairros*, liv. 29.
- Feitos Findos, *Juízo da Inspeção de Bairros*, liv. 30.
- *Ordem de Cristo, Convento de Tomar*, 242.
- *Ordem de Cristo, Convento de Tomar*, 285.
- *Real Fábrica das Sedas*, liv. 1038.
- *Real Fábrica das Sedas*, liv. 1072.
- Registo Geral de Mercês, *Mercês (Chancelaria) de D. Afonso VI*, liv.7, f.90v.
- Registo Geral de Mercês, *Mercês (Chancelaria) de D. Afonso VI*, liv.21, f.65.
- Registo Geral de Mercês, *Mercês de D. João V*, liv. 7, f.11.
- Registo Geral de Mercês, *Mercês de D. João V*, liv. 7, f. 229.
- Registo Geral de Mercês, *Mercês de D. João V*, liv. 9, f.374.

- Registo Geral de Mercês, *Mercês de D. João V*, liv. 9, f.472v.
- Registo Geral de Mercês, *Mercês de D. João V*, liv. 10, f.488.
- Registo Geral de Mercês, *Mercês de D. João V*, liv. 31, f.400.
- Registo Geral de Mercês, *Mercês de D. José I*, liv. 28, f. 249.
- Registo Geral de Mercês, *Mercês de D. Maria I*, liv. 4, f. 180.
- Registo Geral de Mercês, *Mercês de D. Pedro II*, liv. 3, f.117v.
- Registo Geral de Mercês, *Mercês de D. Pedro II*, liv. 7, f.339.
- Registo Geral de Mercês, *Mercês de D. Pedro II*, liv. 12, f.347.
- Registo Geral de Mercês, *Mercês de D. Pedro II*, liv. 12, f.347v.
- *Tribunal do Santo Ofício*, mç. 59.

Fontes Internas

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

- *Regulamento interno da componente não lectiva – Trabalho de projecto.*

Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva

- *Plano de Actividades de 2014.*
- *Plano de Actividades de 2015.*
- *Plano de Actividades de 2016.*
- *Regulamento Interno do Museu de Artes Decorativas Portuguesas.*
- *Relatório de Actividades de 2011.*
- *Relatório de Actividades de 2012.*
- *Relatório de Actividades de 2013.*

Fontes Impressas

Legislação

- Alteração de Estatutos - 12 de Dezembro de 2013.
- Decreto-Lei n.º 39 190 de 27 de Abril de 1953.
- Despacho Normativo n.3/2006.
- Lei Quadro dos Museus Portugueses (Lei nº 47/2004 de 19 de agosto), 1ª série A do DR, nº 195, de 19 de agosto de 2004.

Fontes Iconográficas

Arquivo Histórico Militar

- Fundos Especiais, Fototeca, *Azulejos e Vitrais existentes em Unidades Militares*.

Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico

- *Fundação Ricardo Espírito Santo, Palácio Azurara, azulejos*, 1961, Armando Seródio.
- *Fundação Ricardo Espírito Santo, Palácio Azurara, azulejos*, 1961, Armando Seródio.
- *Fundação Ricardo Espírito Santo, Palácio Azurara, azulejos*, 1961, Armando Seródio.
- *Fundação Ricardo Espírito Santo, Palácio Azurara, azulejos*, 1961, Armando Seródio.
- *Fundação Ricardo Espírito Santo, Palácio Azurara, azulejos*, 1961, Armando Seródio.
- *Fundação Ricardo Espírito Santo, Palácio Azurara, azulejos*, 1961, Armando Seródio.

- *Fundação Ricardo Espírito Santo, Palácio Azurara, azulejos, 1961, Armando Seródio.*

- *Fundação Ricardo Espírito Santo, Palácio Azurara, com duas figuras de convite e silhares de azulejos, 1961, Armando Seródio*

- *Fundação Ricardo Espírito Santo, Palácio Azurara, painel de azulejos, 1961, Armando Seródio.*

- *Palácio do Visconde de Azurara, actualmente Fundação Ricardo Espírito Santo, porta, 1959, Armando Seródio.*

Espólio Raul Lino

Fontes Orais

Coelho, Filipa. 2016. Entrevista realizada a 8 de Junho, no M.A.D.P.

Lino, Cláudia. 2016. Entrevista realizada a 3 de Junho, no M.A.D.P.

Referências Bibliográficas

AA.VV. 2003. *Ricardo do Espírito Santo Silva: Coleccionador e Mecenas*. Lisboa: F.R.E.S.S.

A Arte do Azulejo em Portugal. 2002 1ª ed. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo.

Alarcão, Adília e Ana Alcoforado. 2013. «MNMC: o programa expositivo. Estrutura, imagem e comunicação». *Revista Património*. nº 1: 120-125.

Amaral, Conceição. 2011. *Museu de Artes Decorativas Portuguesas*. Vila do Conde: Quidnovi.

Ambrose, Timothy and Sue Runyard. 2005. *Forward Planning: A Handbook of Business, Corporate and Development Planning of Museums and Galleries*, s/e. New York:Routledge.

<https://books.google.pt/books?id=KfaJAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Forward+Planning:+A+Handbook+of+Business,+Corporate+and+Development+Planning+of+Museums+and+Galleries&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwiwtPD8IMDQAhUEVxQKHYGpCjgQ6AEIGjAA#v=onepage&q=Forward%20Planning%3A%20A%20Handbook%20of%20Business%2C%20Corporate%20and%20Development%20Planning%20of%20Museums%20and%20Galleries&f=false> consultado em 28 de Outubro de 2016.

Ancião, José Manuel. 2010. *O Mosteyro de Sancta Martha: Monografia do Antigo Convento –Hospital de Santa Marta de Lisboa*. Lisboa: Liga dos Amigos do Hospital de Santa Marta.

Araújo, Norberto. 1950. «Fascículo 7» in *Inventário de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal: 17-24.

Arruda, Luísa de Orey Capucho. 1993. *Azulejaria Barroca Portuguesa: Figuras de Convite*, 1ª ed. Lisboa: Edições Inapa.

Baptista, António Alçada. 1988. *Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva*:

Museu-Escola de Artes Decorativas. Lisboa: Quetzal.

Benaiteau, Carole et al. 2012. *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*. Paris: Eyrolles.

<http://multimedia.fnac.com/multimedia/editorial/pdf/9782212132021.pdf>

consultado em 7 de Maio de 2016.

Binney, Marcus. 1987. *Casas Nobres de Portugal*. Lisboa: Difel.

Black, Graham. 2005. *The Engaging Museum. Developing Museums for Visitor Involvement*. London: Routledge.

Borges, Augusto Moutinho. 2005. «A faiança de Delft, contributo para o seu estudo nas colecções portuguesas». *Revista de Portugal*. nº 2: 23-26.

Borges, Augusto Moutinho. 2011. «Azulejaria» in *O Esplendor da Austeridade: Mil anos de Empreendedorismo das Ordens e Congregações em Portugal: Arte, Cultura e Solidariedade*, coord. Susana Mourato Alves-Jesus, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 491-494.

Borges, Augusto Moutinho. 2013. *Azulejaria de São João de Deus em Portugal, Séculos XVII-XXI: Roteiro Cultural e Turístico*. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. http://www.lusosofia.net/textos/20130604-borges_augusto_moutinho_azulejaria_de_sao_joao_de_deus.pdf consultado em 15 de Novembro de 2015.

Borges, Augusto Moutinho. 2013. *Cores na Cidade: Azulejaria de Alcântara*. Lisboa: By the Book: Junta de Freguesia de Alcântara.

Borges, Augusto Moutinho. 2012. *Cores na Cidade: Azulejaria de Santa Maria de Belém*. Lisboa: By the Book: Junta de Freguesia de Santa Maria de Belém.

Borges, Augusto Moutinho. 2009. «Registos de exterior em Montemor-o-Novo». *Almanson: Revista de Cultura*. nº 8: 131-144.

Borges, Augusto Moutinho. 2005. «Revestimento azulejar na Ordem Hospitaleira de S. João de Deus, elementos para a história da arte em Portugal, séc. XVII-XVIII».

Revista Hospitalidade. nº 269: 33-35.

Boylan, Patrick J., ed. e coord. 2004. *Running a Museum: A Practical Handbook*. Paris: ICOM. http://icom.museum/uploads/tx_hpoindexbdd/practical_handbook.pdf consultado em 24 de Março de 2016.

Câmara, Maria Alexandra Trindade Gago da. 2007. *Azulejaria do Século XVIII: Espaço Lúdico e Decoração na Arquitectura Civil de Lisboa*. Lisboa: Civilização Editora.

Carita, Helder. 1999. *Oriente e Ocidente nos interiores em Portugal*, 2ª ed. Porto: Livraria Civilização.

Carvalho, Rosário Salema de et al. 2014. *Guia de Inventário de Azulejo in Situ*. Lisboa: A.R.T.I.S: I.H.A./F.L.U.L. http://redeazulejo.letras.ulisboa.pt/multimedia/File/guia_inventario_v1.pdf consultado em 3 de Novembro de 2016.

Catálogo da colecção Barros: Porto. 1947. Lisboa: Leiria e Nascimento.

Catálogo dos quadros, bronzes, móveis, relógios, faianças, porcelanas e tecidos que serão vendidos no leilão que terá início em 17 de Junho de 1950 na Casa Liquidadora. 1942. s/l., s/e.

Catálogo dos quadros, bronzes, móveis, relógios, faianças, porcelanas e tecidos que serão vendidos no leilão que terá início em 17 de Junho de 1950 na Casa Liquidadora. 1950. Lisboa: Casa Liquidadora.

Chaby, João Pedro. 2000. «Registos de santos em azulejos». *História*. nº 52: 147-154.

Chhabra, Deepak. 2010. *Sustainable Marketing of Cultural and Heritage Tourism*. Abingdon: Routledge.

<https://books.google.pt/books?id=ZZpaBwAAQBAJ&pg=PR10&dq=Sustainable+Marketing+of+Cultural+and+Heritage+Tourism&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwjOoObWk8DQAhUFshQKHxe2CfsQ6AEIGjAA#v=onepage&q=Sustainable%20Marketing%20of%20Cultural%20and%20Heritage%20Tourism&f=false> consultado em 11 de Outubro de 2016.

Colbert, François y Manuel Cuadrado, coords. 2009. *Marketing de las artes y la cultura*, 4ª ed. Barcelona: Ariel Património.

https://books.google.pt/books?id=q0iEKjvnOvUC&printsec=frontcover&dq=Marketing+de+las+artes+y+la+cultura&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwjL_PfcksDQAhULaxQKHyaSD44Q6AEILzAA#v=onepage&q=Marketing%20de%20las%20artes%20y%20la%20cultura&f=false consultado em 9 de Outubro de 2016.

Correia, Ana Paula. 2005. «Azulejos do Palácio de Belém» in *Azulejos, Estuques e Tectos do Palácio de Belém*, coord., Diogo Gaspar, Lisboa: Museu da Presidência da República.

Correia, Ana Paula. «Palácios, azulejos e metamorfoses». *Oceanos* nº 36-37: 179-208.

Cury, Marília. 2005. *Exposição: Conceção, Montagem e Avaliação*. São Paulo: Annablume.

<https://books.google.pt/books?id=35DHLIw7NVMC&pg=PA4&dq=Exposi%C3%A7%C3%A3o:+Concep%C3%A7%C3%A3o,+Montagem+e+Avalia%C3%A7%C3%A3o&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwiFjo6BksDQAhVEOxQKHS1YAGoQ6AEIKDAA#v=onepage&q=Exposi%C3%A7%C3%A3o%3A%20Concep%C3%A7%C3%A3o%2C%20Montagem%20e%20Avalia%C3%A7%C3%A3o&f=false> consultado em 22 de Setembro de 2016.

Cury, Marília Xavier, coord. 2012. *Museu Hering: Conquistas e Possibilidades Criativas*. Blumenau: Fundação Hermann Hering.

http://www.museuhering.com/pageflip/Museu_Hering-Conquistas_e_Possibilidades_Criativas.pdf consultado em 9 de Setembro de 2016.

D. Catarina de Bragança e o Paço da Rainha: 1705-2005. 2005. Lisboa: Academia Militar.

Davies, Stuart. 1996. *Producing a Forward Plan*. 1st ed. London: Museum and Galleries Commission.

http://www.swfed.org.uk/images/content-media/resources/forward-planning/documents/MGC_Forward_Planning.pdf consultado em 18 de Julho de 2016.

Dean, David. 1996. *Museum Exhibition: Theory and Practice*. London: Routledge.

Desvallés, André e François Mairesse, dir., 2013. *Conceitos-Chave de Museologia*. Trad. e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. I.C.O.M.: Armand Colin: São Paulo.

Dodd, Jocelyn e Richard Sandell. 2001. *Including Museums. Perspectives on museums, galleries and social inclusion*. Leicester: University of Leicester. <https://ira.le.ac.uk/bitstream/2381/34/1/Including%20museums.pdf> consultado em 23 de Setembro de 2016.

Domingues, Celestino de Matos. 2006. *Dicionário de Cerâmica: Porcelana, Meia Porcelana, Faiança, Majólica, Grés, Terracota, Cerâmica Elaborada e Rudimentar*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Fahy, Anne, coord. 1995. *Collections Management*, 1st ed. London: Routledge.

Faiança Portuguesa, 1600-1660. 1987. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, Secretaria de Estado da Cultura.

Falk, John H. e Lynn D. Dierking. 2000. *Learning from Museums. Visitor experiences and the making of meaning*. Plymouth: AltaMira Press. https://books.google.pt/books?id=ar1WgzGgi8YC&printsec=frontcover&dq=Learning+from+Museums.+Visitor+experiences+and+the+making+of+meaning&hl=pt-PT&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Learning%20from%20Museums.%20Visitor%20experiences%20and%20the%20making%20of%20meaning&f=false consultado em 17 de Setembro de 2016.

Fernández, Luis Alonso y Isabel García Fernández. 2010. *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*, 2^a ed. Madrid: Alianza.

Fernández, Luis Alonso. 1999. *Museología y Museografía*. Madrid: Editorial del Serbal.

Gallery text at the V&A. A Ten Point Guide. 2013. London: Victoria and Albert

Museum. http://www.vam.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0009/238077/Gallery-Text-at-the-V-and-A-Ten-Point-Guide-Aug-2013.pdf consultado em 25 de Setembro de 2016.

Gomes, Maria Manuela Malhoa e João Pedro Monteiro. 2004. *Azulejos*, 3ª ed. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva.

Gómez et al., eds. 2006. *Criterios para la elaboración del plan museológico*, Madrid: Ministerio de Cultura.

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/pm/pm/portada.html> consultado em 21 de Janeiro de 2016.

Guedes, Maria Carmina. 1996. *Informação Escrita para Crianças no Museu*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Henriques, Paulo, coord. 2005. *A Arte do Azulejo em Portugal do Século XVI ao Século XX: Tão Vasta Liberdade em Tão Estreita Regra*. Lisboa: I.M.C.

Henriques, Paulo et al. 2007. *Cerâmica: Artes Plásticas e Artes Decorativas*, 1ª ed. Lisboa: I.M.C.

Herdade, João. 2005. «Adaptação de edifícios históricos a museus» in *Actas do Colóquio Adaptação de edifícios históricos a museus*. Faro: Museu Municipal / Câmara Municipal de Faro.

Hernández, Francisca. 1998. *El museo como espacio de comunicación*, 1ª ed. Gijón: Tread,

Hooper-Greenhill, Eilean. 1995. *Museum, media, message*, 1ª ed. London: Routledge.

Kavanagh, Gaynor, coord. 1991. *Museum Languages: Objects and Texts*, 1ª ed. Leicester: Leicester University Press.

Kotler, Neil y Kotler, Philip. 2008. *Estrategias y marketing de museos*, 2ª ed. Barcelona, Ariel Patrimonio.

https://books.google.pt/books?id=MaM2_0jKwX4C&printsec=frontcover&dq=Estrategias+y+marketing+de+museos.&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwjK-

[#6iqkcDQAhVFPxQKHczYCuAQ6AEILzAA#v=onepage&q=Estrategias%20y%20marketing%20de%20museos.&f=false](https://books.google.pt/books?id=q6H3ywHepuoC&printsec=frontcover&dq=Manual+de+gesti%C3%B3n+de+museos&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwi0j_DVkJMDQAhUFOxQKHWwmD4oQ6AEIHDA) consultado em 5 de Novembro de 2016.

Levenson, Jay A., coord. 1993. *The Age of the Baroque in Portugal*. Washington: National Gallery of Art.

Lord, Barry y Gail Dexter Lord. 2008. *Manual de gestión de museos*, 3ª ed. Barcelona: Ariel.

[#https://books.google.pt/books?id=q6H3ywHepuoC&printsec=frontcover&dq=Manual+de+gesti%C3%B3n+de+museos&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwi0j_DVkJMDQAhUFOxQKHWwmD4oQ6AEIHDA#v=onepage&q=Manual%20de%20gesti%C3%B3n%20de%20museos&f=false](https://books.google.pt/books?id=q6H3ywHepuoC&printsec=frontcover&dq=Manual+de+gesti%C3%B3n+de+museos&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwi0j_DVkJMDQAhUFOxQKHWwmD4oQ6AEIHDA) consultado em 17 de Setembro de 2016.

Lord, Barry e Gail Dexter Lord, eds. 2001. *The Manual of Museum Exhibitions*, 1st ed. New York: AltaMira Press.

Lord, Barry and Maria Piacente. 2014. *The Manual of Museum Exhibitions*, 2nd ed. Plymouth: Rowman and Littlefield.

<https://books.google.pt/books?id=HohUAwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=The+Manual+of+Museum+Exhibitions&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwj3zuiHjsDQAhWBVxQKHRV8Ak4Q6AEIGjAA#v=onepage&q=The%20Manual%20of%20Museum%20Exhibitions&f=false> consultado em 16 de Abril de 2016.

Lord, Barry e Gail Dexter Lord, eds. 2000. *The Manual of Museum Management*, 3rd ed. New York: AltaMira Press.

Lord, Gail Dexter and Barry Lord. 1991. *The Manual of Museum Planning*, 1st ed. London: H.M.S.O.

Lourenço, Maria Paula Marçal. 2007. *D. Pedro II: o pacífico (1648-1706)*, 1ª ed. Lisboa: Círculo de Leitores.

Mangucci, António Celso. 1998. «A manufactura e a pintura de azulejos em Portugal: da produção das primeiras faianças à grande indústria oitocentista» in *O*

Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal, coord. Rafael Calado, Lisboa: Estar Editora: 19-64.

Mangucci, António Celso. 1998. *Quinta da Nossa Senhora da Piedade: História do seu Palácio, Jardins e Azulejos*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.

Marggraf, Rainer et al. 1994. *Os Azulejos de Willem van der Kloet*. Lisboa: Electa.

Marincola, Paula, coord. 2006. *What makes a great exhibition?* Philadelphia: Philadelphia Exhibition Initiative: The Pew Center for Arts & Heritage.

Martins, Henrique Manuel. 2014. *O Museu Nacional de Arte Antiga, o Edifício e a sua História: Contributos para um Projecto de Comunicação*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Matos, Maria Antónia Pinto de e João Pedro Monteiro. 1994. *A Influência Oriental na Cerâmica Portuguesa do Século XVII*. Lisboa: L. Capital Europeia da Cultura.

Meco, José. 1985. *Azulejaria Portuguesa*. Lisboa: Bertrand Editora.

Meco, José. 1989. *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publ. Alfa.

Mestre, Joan Santacana I y Núria Serrat Antolí, coords. 2007. *Museografia didáctica*, 4ª ed. Barcelona: Ariel Patrimonio.

<https://books.google.pt/books?id=bOJpftLRSiMC&pg=PA17&dq=Museografia+did%C3%A1ctica&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwiG1IysjMDQAhUFzRQKHQzPBWgQ6AEIGjAA#v=onepage&q=Museografia%20did%C3%A1ctica&f=false> consultado em 14 de Setembro de 2016.

Mineiro, Clara, coord. 2004. *Museus e Acessibilidade*. Lisboa: I.P.M.

Monteiro, Susana. 2005. *A Cor no Discurso Expositivo*. Lisboa: Universidade de Lisboa.

Monumentos e edifícios notáveis do Distrito de Lisboa. 1988. vol. 5: *Lisboa*, tomo III. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa.

Morgado, Raquel Martins. 2012. *Contributos para um Programa de Interpretação e Comunicação na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Nunes, Rui Pedro. 2012. *A Música em Exposição: uma Proposta de Programa Expositivo para o Museu da Música*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Oliveira, Alexandra de Béthencourt F. Jardim de, coord. 1994. *Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva*. Lisboa: F.R.E.S.S.

Pais, Alexandre Nobre. 2006. «O espólio azulejar nos palácios e conventos da Misericórdia de Lisboa» in *Património Arquitectónico*, s/coord., vol. I: *Museu de São Roque*. Lisboa. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa: 136-161.

Pais, Rita Teresa. 2016. *Exposição e Estratégias de Comunicação no Museu Nacional do Azulejo*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Pearce, Susan M., coord. 1994. *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge.

Pereira, João Castel-Branco, coord. 1998. *As Coleções do Museu Nacional do Azulejo*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

Porto, Ana. 1984. «Da montagem e apresentação museológica de azulejos» in *1ª Jornadas Luso-Brasileiras do Património: Património Edificado: Comunicações, Actas, Conclusões*, s/coord. Lisboa: Escola Superior de Belas Artes: Fundação Calouste Gulbenkian.

Projet d'exposition: guide des bonnes pratiques. s/a. s/l.: I.C.O.M. France: Ministère de la culture et de la communication.

http://www.icom-musees.fr/uploads/media/Actualit_s_mus_ologiques/Guide_des_bonnes_pratiques_version_finale_bdef_140128.pdf consultado em 8 de Outubro de 2016.

Rico, Juan Carlos. 1996. *Montaje de exposiciones: museos, arquitectura, arte*, 1ª ed. Madrid: Silex.

Rico, Juan Carlos. 1999. *Museos, arquitectura, arte: los espacios expositivos*. (s.l.): Silex.

Sampayo, Luiz Teixeira de. s/d. «Os Chavões». *Revista de História*. nº 8 e 9: 173-205 e 271-373.

Sandell, Richard and Robert Janes. 2007. *Museum Management and Marketing*. London: Routledge. <http://upir.ir/934/Museum-Management.pdf> consultado em 21 de Setembro de 2016.

Santos, Diana Gonçalves dos. 2007. *Azulejaria dos Séculos XVII e XVIII na Arquitectura dos Colégios das Ordens Religiosas em Coimbra*. Porto: Dissertação de mestrado em História da Arte: Universidade de Porto.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos, coord. 2005. *O Panorama Museológico em Portugal (2000-2003)*. Lisboa: O.A.C. / IPM.

Sequeira, Gustavo de Matos. 1949. *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Santarém*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes. 24-25.

Serra, Filipe Mascarenhas. 2007. *Prática de Gestão nos Museus Portugueses*. Lisboa: Universidade Católica.

Silva, A. Vieira. 1939. *A Cerca Moura de Lisboa: Estudo Histórico Descritivo*. 2ª ed. Lisboa: Câmara Municipal.

Silva, Armando Roque da; Maria Manuela Malhoa Gomes; Teresa Parra da Silva. 2002. *São Bento Renascido: Conservação e Restauro de Azulejos do Palácio de São Bento*. 1ª ed. Lisboa: Assembleia da República.

Silva, Maria João Espírito Santo Bustorff, coord. 2002. *Festa Barroca a Azul e Branco*. Lisboa: F.R.E.S.S.

Silva, Maria João Espírito Santo Bustorff, coord. 2001. *Guia-Museu: Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas*. Lisboa: F.R.E.S.S.

Silva, Raquel Henriques da, coord. 2000. *Inquérito aos Museus em Portugal*. Lisboa: IPM.

Simões, João Miguel dos Santos. 1997. *Azulejaria em Portugal no Século XVII – Tomo I (Tipologia) e II (Elenco)*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Simões, João Miguel dos Santos. 1979. *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*. 1ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Simões, João Miguel dos Santos. 1990. *Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI: Introdução Geral*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Simões, João Miguel dos Santos. 2001. *Estudos de Azulejaria*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design. s.d. s/l. Smithsonian Accessibility Program.

Teixeira, José de Monterroso. 2004. *Azulejos: Memória e Futuro: Continuidades Barrocas*. 2ª ed. Lisboa: F.R.E.S.S.

Veloso, António José Barros e Isabel Almasqué. 1991. *Azulejaria de Exterior em Portugal*. Lisboa: Edições Inapa.

Veloso, António José Barros e Isabel Almasqué. 1996. *Hospitais Civis de Lisboa: História e Azulejos*. Lisboa: Edições Inapa.

Watson, Sheila, ed. 2007. *Museums and their Communities*. London: Routledge. <https://books.google.pt/books?id=ZqFtFDkox9UC&pg=PA2&dq=Museums+and+their+Communities&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwiYjLigisDQAhXF5IMKHY7TC94Q6AEIHDAA#v=onepage&q=Museums%20and%20their%20Communities&f=false> consultado em 5 de Setembro de 2016.

World Legend – Leiria e Nascimento. 1951. *Catálogo do leilão do Palácio da Rua da Junqueira*. Lisboa: Tip. Americana.

Webgrafia Complementar

http://icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx consultado em 18 de Fevereiro de 2016.

<http://observador.pt/2016/05/08/fundacao-ricardo-espirito-santo-recebe-apoio-da-santa-casa/> consultado a 8 de Outubro de 2016.

<http://www.arqnet.pt/dicionario/azurara1v.html> consultado em 14 de Março de 2016.

<http://www.cm-lisboa.pt/visitar/museus-patrimonio/museus> consultado a 5 de Novembro de 2016.

<http://www.fress.pt/Default.aspx?Tag=CONTENT&ContentId=34> consultado em 10 de Julho de 2016.

<http://www.fress.pt/Default.aspx?Tag=CONTENT&ContentId=44> consultado em 15 de Fevereiro de 2016.

<http://www.fress.pt/Default.aspx?Tag=CONTENT&ContentId=63> consultado em 15 de Fevereiro de 2016.

<http://www.fress.pt/Default.aspx?Tag=CONTENT&ContentId=75> consultado em 21 de Outubro de 2016.

<http://www.fress.pt/Default.aspx?Tag=CONTENT&ContentId=76> consultado em 21 de Outubro de 2016.

http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3194 consultado em 14 de Janeiro de 2016.

<http://www.rtp.pt/programa/tv/p29019/e9> consultado em 21 de Abril de 2016.

http://www.sabado.pt/ciencia_saude/tecnologia/detalhe/20150728_1638_tablet_para_cegos_exibe_braille.html consultado a 15 de Setembro de 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=WeKw5ICtGGc> consultado a 28 de Julho de 2016.