



MESTRADO EM MUSEOLOGIA

**A coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Nacional Soares dos Reis:
Histórias de vida(s)**

Alberto Martín Chillón

M

2024



Alberto Martín Chillón

**A coleção de ourivesaria e joalharia do Museu Nacional Soares dos Reis:
Histórias de vida(s)**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Museologia, orientada pela Professora Doutora Alice Lucas Semedo e pela Doutora Sandra Senra da Universidade do Porto e pela Doutora Susana Medina do Museu Nacional Soares dos Reis.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2024

Sumário

Declaração de honra	iv
Agradecimentos	v
Resumo.....	vi
Abstract	vii
Índice de Gráficos.....	x
Lista de abreviaturas e siglas	xi
Introdução.....	1
1. Colecionar, investigar e comunicar	5
1.1. Colecionar	5
1.2. Investigar	11
1.3. Comunicar.....	19
2. Histórias de vida(s): para uma biografia dos objetos.....	23
2.1. O Museu Nacional Soares dos Reis	23
2.2. A coleção de joalheria e ourivesaria.....	32
2.3. As pessoas, os objetos, a(s) vida(s) e as histórias	46
2.3.1. As pessoas.....	48
2.3.2. Os objetos	62
2.3.3. O itinerário dos objetos artísticos e as suas possibilidades na museologia	77
2.3.4. Biografias não autorizadas e outras possibilidades dos itinerários de objetos.....	80
Referências Bibliográficas	101
Apêndices.....	108

Declaração de honra

Declaro que o presente relatório é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e autoplágio constitui um ilícito académico.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para a realização de parte(s) do presente relatório.

Porto, 30 de abril de 2024

Alberto Chillón

Agradecimentos

As investigações são feitas de pedaços. De pedaços de vida, de pedaços de experiências, de pedaços de outras pessoas, de pedaços de histórias, de pedaços de pensamentos e ações, também de omissões.

Agradeço a todos os que fizeram parte deste processo e contribuíram de muitas formas à sua consecução. Às minhas orientadoras académicas Profa. Doutora Alice Semedo e Doutora Sandra Senra, pelo apoio e motivação.

À minha orientadora no Museu Nacional Soares dos Reis, Doutora Susana Medina, que ampliou os meus horizontes e com quem tanto aprendi. Agradeço a Maria Reis, que tanto facilitou a minha chegada e adaptação ao museu, com sua amabilidade e profissionalismo.

Agradeço a todo o pessoal do museu: ao Professor Doutor António Ponte, por facilitar as experiências de estágio no museu; a Maria Lobato Guimarães, que me deu a oportunidade de realizar uma investigação inesperada e fascinante; a Teresa Pinheiro Torres, Isabel Rodrigues e Fátima Machado, que tantos livros e documentos me facilitaram; a Ana Paula Machado, Ana Nascimento, Ana Mântua, Adelaide Carvalho, Hugo Barreira, Rui Pinheiro, Ana Magalhães e Paula Lobo.

Agradeço à Fátima Pimenta, pela sua generosidade na entrevista.

Agradeço à Mila, pelo acompanhamento no conhecimento pessoal.

Agradeço aos meus colegas estagiários e do mestrado, especialmente a Ana Pérez e Beatriz Figueirinha, pelo caminho que percorremos juntos, nem sempre tranquilo, mas que conseguimos concluir.

Resumo

A biografia dos objetos constitui-se como uma ferramenta essencial para os estudos museológicos desde a cultura material. Este trabalho pretende realizar um itinerário da coleção de joalharia e ourivesaria do Museu Nacional Soares dos Reis, notadamente das aquisições realizadas pelo próprio museu entre 1939 e 2000, e especialmente de uma peça, uma joia de suspensão com esmaltes e pingentes de pérolas aljofradas do século XVI.

Através de uma peça, exploram-se as possibilidades e limitações destes itinerários, especialmente aplicados a objetos artísticos, pensando como a museologia pode contribuir como área disciplinar, propondo a criação de “biografias não autorizadas” como metodologia, como exercício de criatividade e investigação que procura lidar com a falta de documentação e fontes, abrindo novas possibilidades e oferecendo novas vozes. Da mesma forma, os itinerários devem percorrer todos os níveis do trabalho museológico, estando presentes desde a incorporação, inventário, documentação, exposição, educação e comunicação, propondo um encontro científico para conseguir uma aplicação destes itinerários e fomentar um museu fórum aberto e plural.

Palavras-chave: [museologia, biografia dos objetos, itinerário dos objetos, estudo de coleções, criatividade]

Abstract

The biography of objects constitutes an essential tool for museum studies based on cultural material. This work aims to create an itinerary of the jewelry and goldsmith collection of the Soares dos Reis National Museum, namely the acquisitions made by the museum itself between 1939 and 2000, and especially of one piece, a suspension jewelry with enamels and pendants made of pearls encased in the 19th century. XVI.

Through a piece, the possibilities and limitations of these options are explored, especially applied to artistic objects, thinking about how museology can contribute as a disciplinary area, proposing the creation of “unauthorized biographies” as a methodology, as an exercise in creativity and research that seeks dealing with the lack of documentation and sources, opening up new possibilities and offering new voices. Likewise, the itineraries must cover all levels of museum work, being present from incorporation, inventory, documentation, exhibition, education and communication, proposing a scientific meeting to achieve an application of these itineraries and foster an open and plural museum forum.

Keywords: [museology, biography of objects, itinerary of objects, study of collections, creativity]

Índice de Figuras

FIGURA 1. VISTA DA SALA DE OURIVESARIA E JOALHARIA. MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	42
FIGURA 2. VISTA ATUAL DA ANTIGA SALA DE OURIVESARIA E JOALHARIA. MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	42
FIGURA 3. VISTA DE UMA SALA DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	43
FIGURA 4. PLANTA DO 1º PAVIMENTO DO MUSEU SOARES DOS REIS.....	43
FIGURA 5. PLANTA DO 3º ANDAR DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	44
FIGURA 6. SALA DE OURIVESARIA E JOALHARIA. MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	44
FIGURA 7. SALA DE OURIVESARIA E JOALHARIA. MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	45
FIGURA 8. SALA DE OURIVESARIA E JOALHARIA. MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	45
FIGURA 9. SALA DE OURIVESARIA E JOALHARIA. MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	45
FIGURA 10. PENDENTE LANTERNA. MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	62
FIGURAS 11, 12, 13 E 14. PENDENTE LANTERNA. MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	63
FIGURA 15. PENDENTE LANTERNA, VISTA SUPERIOR. MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	64
FIGURA 16. PENDENTE LANTERNA, VISTA INFERIOR. MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	64
FIGURAS 17 E 18. FICHA CARTONADA, FRENTE E VERSO, MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	68
FIGURA 19. PENDENTE. METROPOLITAN MUSEUM.....	73
FIGURA 20. PENDENTE. WALTERS MUSEUM.....	74
FIGURA 21. MOMENTO DE DESMONTAGEM DA EXPOSIÇÃO PORTRAITO DE LA ANIMO.....	115
FIGURA 22. TRANSPORTE DAS PEÇAS RETIRADAS DA VITRINE DE PEÇAS ARQUEOLÓGICAS.....	116
FIGURA 23. VITRINE DAS PEÇAS ARQUEOLÓGICAS VAZIA.....	116

FIGURA 24. CLASSIFICAÇÃO DOS MATERIAIS EXPOSITIVOS.....	117
FIGURA 25. PUBLICAÇÃO DE OLHARES CRUZADOS. UMA JOIA NO MUSEU: HISTÓRIAS DE VIDA. SITE DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	122
FIGURA 26. PUBLICAÇÃO DA SEMANA DA MUSEOLOGIA DA FLUP. SITE DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	122

Índice de Gráficos

GRÁFICO 1- COMPRAS REALIZADAS POR DÉCADA, ENTRE 1930 E 2020 NA COLEÇÃO DE OURIVESARIA E JOALHARIA DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....58

GRÁFICO 2- SÉCULOS DE FABRICO DAS PEÇAS ADQUIRIDAS ENTRE 1930 E 2020 NA COLEÇÃO DE OURIVESARIA E JOALHARIA DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS 61

Lista de abreviaturas e siglas

FLUP

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

MNSR

MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS

Introdução

O presente trabalho, partindo da ideia de que a ciência é historicamente orientada (Kuhn, 1962) e de que “a atividade científica não é conduzida por uma lógica pura e absoluta, sendo antes modelada pela situação económica, social e política do contexto cultural em que está inserida” (Duarte, 1998, pp. 129-130), pretende abordar a coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Nacional Soares dos Reis, notadamente as aquisições realizadas pelo próprio museu entre 1939 e 2000, não apenas através da sua materialidade, mas recorrendo, desde a cultura material, à biografia dos objetos, para explorar as suas possibilidades e limitações, especialmente aplicadas a objetos artísticos.

Para isso, abandona-se a conceção de mero objeto de exposição com um pretendido valor intrínseco, universal e atemporal, para passar a um entendimento dos objetos como lugares de experiência, criando a conexão com os valores culturais. Da mesma forma entendem-se os objetos como agentes culturais com uma vida e sentidos continuamente ressignificados e cambiantes e o museu como lugar de memória e de construção plural, que valoriza tanto a fisicalidade quanto as memórias e histórias contadas nele, colocando as pessoas e as suas relações com os objetos num lugar prioritário.

Nesta tarefa, algumas questões revelam-se importantes: “Qual foi a génese e percurso da coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Nacional Soares dos Reis e especialmente das aquisições realizadas pelo mesmo?” “Como se pode estudar esta coleção? Quais os conceitos e o aparelho teórico para esta investigação?” “Quais são os protagonistas relacionados com esta coleção?” “Quais são as possibilidades e limitações da biografia dos objetos para objetos artísticos?” “Que disciplinas concorrem para este estudo? Como a museologia pode contribuir a esta biografia?”.

Para responder a estas perguntas, recorre-se a um levantamento bibliográfico geral sobre os estudos de museus e coleções, sobre cultura material e biografia dos objetos. Mais particularmente sobre o Museu Nacional Soares dos Reis, recorre-se a um

levantamento e análise documental, principalmente nos fundos do museu, assim como a entrevistas e ao estudo das peças. Na construção da biografia da coleção, diante dos desafios encontrados, notadamente da falta de documentação e informação, propõe-se uma metodologia baseada na criatividade como ferramenta para dar resposta, desde a museologia, à biografia dos objetos. Para este exercício, levando em consideração os limites deste trabalho, escolheu-se uma peça, uma joia de suspensão com esmaltes e pingentes de pérolas aljofradas do século XVI (Inv. Our 158 MNSR). Assim, pretende-se contribuir para os estudos relacionados com o Museu Nacional Soares dos Reis e com a museologia de forma geral.

O presente relatório organiza-se conforme as diretrizes do próprio programa de Mestrado em Museologia da Universidade do Porto, com duas partes diferenciadas: o relatório das atividades desenvolvidas, com a devida fundamentação teórica e visão crítica; e uma outra, que nasce de um projeto preexistente ao início do estágio. Este projeto inicial foi pensado como um guia ou um marcador de direção na realização do estágio, um ponto de partida que norteia a redação deste trabalho, e que o antecede.

Deste modo, opta-se por começar o trabalho com o projeto, focado na investigação sobre um assunto determinado, neste caso a biografia dos objetos. Este projeto devia consistir num primeiro capítulo teórico, um segundo capítulo de aplicação dessa teoria e um produto final como resultado da investigação e contributo ao museu.

Ainda que este projeto inicial tenha sido reformulado e até alterado nos seus objetivos, o que supôs uma das principais dificuldades, manteve-se sempre focado no estudo da coleção. No entanto, a mudança reside na finalidade desta investigação, passando de uma aplicação como ferramenta de mediação na proposta inicial, a um material de apoio à visita num segundo momento, para acabar na proposta da criatividade e a experiência como ferramentas e as suas possibilidades na museologia, propondo uma biografia não autorizada como produto final, aliado de uma forma mais prática com a idealização de um evento intitulado *Uma joia no museu: histórias de vida*, um ciclo de conversas que pretende mostrar as diferentes fases da vida dos

objetos através de diálogos entre convidados de diferentes áreas de formação, origem e atuação, valorizando os saberes e experiências, além do exclusivamente acadêmico.

Este trabalho organiza-se em três capítulos. No primeiro capítulo, apresentam-se três secções baseadas nas três preocupações principais: *coleccionar, investigar e comunicar*. Nele apresentam-se alguns conceitos necessários para o entendimento da coleção e dos quais parte a proposta de programa de estágio. Assim, em primeiro lugar, na secção *coleccionar*, realiza-se uma pequena introdução ao ato de coleccionar, especialmente no âmbito museal, e a algumas tentativas de definição da coleção, para chegar depois à nova museologia e à sua preocupação com a pessoa como centro do museu.

No ponto 1.2, *investigar*, reflete-se sobre a coleção e seus objetos, tomando-os como signos que representam ideias, entendendo a cultura como uma prática significativa ligada a julgamentos de valor. Assim, através da cultura material, justifica-se a necessidade de ver além da materialidade dos objetos, tomando a biografia dos objetos como ferramenta para este estudo, privilegiando os processos de construção de significado, e apresentando os métodos de análise de Edward McClung, Richard Prown e Susan Pearce, pois alguns aspetos destes métodos serão o ponto de partida para o estudo das peças de joalharia do Museu Nacional Soares dos Reis, dando especial atenção à interpretação e à análise cultural, ou dedução e especulação, em definitiva da consciente interpretação dada às obras, entendidas como agentes e não como simples objetos.

Além disso, combinar-se-á com a análise iconográfica e formal a análise de processos técnicos, de execução e idealização, circulação, coleção, exposição e institucionalização, para já como semióforos, pensar as suas potências, abrangendo a vida do objeto e a sua relação com as pessoas, recorrendo então à cultura material e visual, à história da arte, à história social e cultural e à antropologia, através da investigação documental e bibliográfica de carácter histórico, e da construção de discursos sobre problemas contemporâneos.

Já no ponto 1.3, *comunicar*, reflete-se sobre o ato de expor, e consequentemente de comunicar, apresentando este ato como um ato de poder e de materialização de ideias e formas de ver e entender o mundo, como forma de inclusão ou exclusão, destacando a necessidade de problematizar estes discursos e evidenciá-los, sendo manifesta a artificialidade da exposição para os públicos, e tentando conseguir uma ênfase sobre a importância da pessoa, do museu como lugar de experiência e das relações objeto pessoa, desta forma almejando uma democracia tanto do poder do lugar de enunciação de discurso, como das experiências ou do conhecimento produzido.

O capítulo 2, *Histórias de vida(s): para uma biografia dos objetos*, ocupa-se, em primeiro lugar, na secção 2.1, da instituição, do Museu Nacional Soares dos Reis, realizando uma breve introdução à sua história, missão e valores como marco da coleção de ourivesaria, tratada na secção 2.2, focando nas aquisições realizadas entre 1939 e 2024, para analisar cada caso e entender as características destas compras em conjunto, com base em conceitos como origem, data de compra, forma de aquisição ou preço. Na secção 2.3, *Os objetos, as vidas e as histórias*, analisam-se, em primeiro lugar, na secção 2.3.1, as personalidades mais destacadas na biografia da coleção, notadamente José Rosas Júnior, Vasco Valente, Salvador Barata Feyo, Fátima Pimenta e Susana Medina. Já na secção 2.3.2, apresenta-se um estudo de caso, o pendente-lanterna, como exemplo de biografia de um objeto. Seguidamente, apresenta-se uma reflexão sobre as possibilidades da criatividade como ferramenta museológica, assumindo explicitamente a posição do investigador. Diante das limitações de outras disciplinas, a museologia como disciplina multidisciplinar é considerada como possível caminho para novas leituras dos objetos.

As atividades desenvolvidas no estágio curricular incluem-se nos apêndices, apresentando uma descrição das atividades, relacionando-as com princípios teórico-práticos da museologia, sob uma visão crítica. Da mesma forma, a proposta do evento de Conversas no museu inclui-se também nos apêndices.

1. Coleccionar, investigar e comunicar

1.1. Coleccionar

Uma coleção pode ser entendida a partir de diferentes pontos de vista e disciplinas, principalmente desde as ciências sociais e as humanidades, como a museologia, a história, a história da arte, a sociologia, a literatura, a psicologia, a filosofia, a antropologia, entre outras muitas. No entanto, o gesto criador é aquele de possuir, reunir e conservar, um gesto profundamente humano, que outorga algum valor, individual ou social, a esses objetos selecionados, separados dos outros, que adquirem uma categoria específica e diferente. Desde os tesouros gregos, passando pelos enterramentos egípcios, os tesouros medievais, as câmaras das maravilhas, o *Grand Tour*, a institucionalização do mercado da arte, até chegar aos museus na sua concepção ocidental contemporânea, a humanidade colecionou incansavelmente, ao longo da geografia e da história, de múltiplas formas e com diversos intuitos.

No entanto, o colecionismo do qual se trata aqui é o colecionismo ocidental, derivado em grande parte de uma necessidade e de uma forma concreta de entender o mundo, e conseqüentemente dominá-lo, perpassada fundamentalmente a partir do século XVI, pelo conceito de civilização, ligada, por uma parte, ao imperialismo e, por outro, ao próprio entendimento da humanidade e dos seus produtos. Este aspeto ocidental, entremeado de civilização, aparece no próprio pensamento de Pomian (1984, p. 54) sobre o ato de colecionar, pois o supõe como “um instinto de propriedade ou uma propensão para acumular, que seriam próprias senão de todos os homens, pelo menos de todos os homens civilizados ou, ainda, de certos indivíduos”. Ainda que se considere o impulso colecionador como inerente ao ser humano como um todo, não é suficiente para dar conta da complexidade do ato consciente de colecionar, pois não abrange a natureza e os motivos das coleções, e naturaliza a ideia do museu como expressão inevitável do ato de colecionar, sem aprofundar na compreensão das suas diversas manifestações e dos seus diferentes contextos históricos e culturais (Macdonald, 2006, p. 81).

Especialmente a partir do século XVI, o colecionismo toma formas próximas às contemporâneas no Ocidente, pois neste momento desenvolve-se um auge do colecionismo entre as camadas mais intelectualizadas da população, a modo de uma elite colecionadora, ampliando os lugares tradicionais da coleção, como os tesouros reais e religiosos, ao mesmo tempo que criando espaços específicos dedicados à coleção e à exibição, além de surgir novas tecnologias de recoleção dos objetos, como o inventário e o catálogo (Macdonald, 2006, p. 83). Este novo colecionismo viu-se impulsionado pelo maior conhecimento de textos antigos, o aumento da circulação de pessoas, as viagens ocidentais de exploração e as formas mais sistemáticas de comunicação (Findlen 1994, p. 3). Deste modo, colecionar era uma forma de reunir e usufruir as novas descobertas, ao mesmo tempo que se mostrava como uma tentativa de encontrar algum sentido nessa nova realidade. Ainda que, como aponta Macdonald (2006, p. 84), os princípios de reunião e organização destas coleções podiam ser variados, giravam em torno da ideia de que os objetos possuíam significados intrínsecos outorgados no momento da Criação e que a coleção constituía um microcosmo ou um espelho da natureza.

A própria génese e desenvolvimento do museu tentava dar conta do mundo através dos seus objetos, sob um olhar universalista e ocidental. Disciplinas que conformavam um novo conjunto de conhecimentos, como a geologia, a biologia, a arqueologia, a antropologia, a história ou a história da arte dispuseram os seus objetos como testemunhas de sequências evolutivas que davam conta da história da terra, da vida, do homem ou da civilização, que nas suas inter-relações formaram uma ordem totalizadora de objetos e povos que foi historicizado pelo museu (Bennett, 1995, p. 96), elemento essencial para reunir e organizar objetos com o intuito de conhecer e descrever os padrões do mundo (Macdonald, 2006, p. 84). Como aponta Lévi-Strauss (1975, p. 21), os objetos viam-se como documentos, como provas científicas, através das quais os especialistas podiam entender a humanidade e o mundo.

Especialmente no século XIX, a atividade colecionadora dos museus, e a sua vertente civilizadora e educadora, como ferramenta da identidade nacional, impulsionou ainda

mais o desejo por colecionar das elites letradas. O colecionismo como ato individual resulta dificilmente definível e mensurável, e não resulta produtivo aqui refletir sobre as muitas motivações e objetivos que podem levar à criação de uma coleção, sendo mais proveitoso pensar a escala concreta e inclusive objeto por objeto dentro de uma mesma coleção para melhor entender o microcosmos e o seu demiurgo, neste caso a coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Nacional Soares dos Reis, do Porto.

Ainda assim, é importante notar algumas tentativas na hora de teorizar e definir o ato de colecionar e o seu produto, a coleção, entendida por Desvallées e Mairesse (2013, p. 32) como um conjunto relativamente coerente e significativo:

de objetos materiais (obras, artefactos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, seleccionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicado a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada.

No entanto, a historiografia tem tentado apreender as características específicas que diferenciam o seu domínio de estudo, coleção museológica, dos outros tipos de coleções, mas partindo de um amplo consenso da sua importância, por ser “tanto a fonte como a finalidade das atividades do museu percebido como instituição” (Desvallées, 2013, p. 33). Pensando a coleção através dos objetos, define-a como aqueles “objetos coletados do museu, adquiridos e preservados em razão de seu valor de exemplaridade, de referência, ou como objetos de importância estética ou educativa” (Desvallées, p. 33). Pomian, numa das definições mais recorrentemente citadas na área, define a coleção museológica como todo “conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito de atividades económicas, submetido a uma proteção especial em um lugar fechado, mantido com este propósito, e exposto ao olhar” (Pomian, 1984, p. 55).

A mudança introduzida pela nova museologia situou a pessoa como centro, priorizando as relações entre pessoa e objeto, e não apenas os objetos como princípio

e fim, mostrando as transformações acontecidas na área, desde a afirmação de Réau (1908), quando afirmava que compreendemos que os museus são feitos para as coleções e que é preciso construí-los, por assim dizer, de dentro para fora, modelando aquilo que contém a partir do conteúdo” (Réau, 1908 *apud* Desvallées, 2013, p. 33).

Da mesma forma, novos tipos de criações colecionáveis, que introduziram a imaterialidade e a efemeridade, flexibilizaram o próprio conceito de coleção, entendendo-a como “uma reunião de objetos que conservam sua individualidade e reunidos de maneira intencional, segundo uma lógica específica” (Desvallées, 2013, p. 35). Talvez se possa introduzir aqui a possibilidade de pensar não só numa lógica, senão várias lógicas, como pode ser o caso da coleção de ourivesaria, na qual se procurou o equilíbrio entre os objetivos e a missão do museu como instituição, e as inquietações e políticas dos seus diretores, conservadores, doadores ou aqueles protagonistas envolvidos na sua formação.

Sem dúvida, neste caso será o caráter institucional do museu o que definirá o termo coleção (Desvallées, 2013, p. 34), prevalecendo o caráter público da mesma, e que ao mesmo tempo institucionaliza as coleções privadas, em muitos casos origem das coleções dos próprios museus. Como instituição, o museu define-se como uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM, 2022). Coleciona e ao mesmo tempo investiga, comunica e expõe aquelas coleções que conserva, constituídas ou não por ele próprio, sendo em muitas ocasiões coleções formadas por outras muitas coleções de diferentes origens e períodos, colecionadas por diferentes motivações e de diversas maneiras, assim como por múltiplos objetos individuais derivados de doações. Será o museu então quem contextualiza os objetos, inserindo-os numa nova realidade, a da coleção que, segundo Macdonald (2006, p. 82):

deve ser vista como uma prática em que a intenção é criar uma coleção; e uma coleção, por sua vez, é um conjunto de objetos que forma algum tipo

de “todo” significativo, embora não necessariamente (ainda) completo. Embora delimitar “coleccionar” a atividades destinadas a formar “uma coleção” possa, à primeira vista, parecer tautológico, isso serve para identificar um tipo distinto de atividade orientada a objetos, na qual os itens são selecionados para se tornarem parte do que é visto, como uma série específica de coisas, e não por seus valores de uso particulares ou propósitos simbólicos individualizados.¹

Uma coleção, então, não se constitui por coisas acumuladas aleatoriamente (Hooper-Greenhill, 1992), mas por objetos retirados do seu uso, e colocados num conjunto, de forma ordenada, seletiva e coerente, pensando a contribuição dos objetos para a totalidade do conjunto. Nem sempre é fácil fixar os limites entre o ato voluntário de coleccionar e a circunstância temporária casual de acumular por motivações várias, sejam religiosas, ou rituais, mágicas (Casado, 2020, p. 13). Ainda que o colecionismo não se constitua como uma prática homogênea, é a vontade de coleccionar que o define (Macdonald, 2006, p. 83), pois embora a questão grupal seja importante, não resulta definidora, pois coleccionar é tanto criar uma lógica quanto preenchê-la (Macdonald, 2006, p. 82). A coleção, fora dos usos primários dos objetos contados, inclui o uso de tecnologias particulares para armazenar, catalogar e exhibir, com um intuito de conservação no prazo mais longo possível (Macdonald, 2006, p. 82).

Se, como afirma Pomian (1984, p. 54), é possível uma aproximação ao gosto individual do colecionador, pois as obras “testemunham o gosto de quem as adquiriu, ou as suas profundas curiosidades intelectuais, ou ainda a sua riqueza ou generosidade, ou todas estas qualidades conjuntamente”, resulta necessário o conhecimento da figura do colecionador. Tanto Bourdieu (1984) como Baudrillard (1994), entre outros autores, insistem no ato de coleccionar como uma forma de manifestar a individualidade e

¹ Do original, em inglês: It should be seen as a practice in which the intention is to create a collection; and a collection, in turn, is a set of objects that forms some kind of meaningful, although not necessarily (yet) complete, “whole”. Although delimiting “collecting” to activities designed to form “a collection” may, at first glance, seem tautological, it serves to identify a distinct type of object-oriented activity in which items are selected to become part of what is seen, as a specific series of things, and not for their particular use-values or individualized symbolic purposes.

converte-se em materialização de uma personalidade, e ainda que, como nota Macdonald (2006, p. 83), produziram-se distinções na análise do colecionismo entre o taxonómico e o estético, o clínico e o apaixonado, o sistemático e o eclético, o autêntico e o inautêntico, o planejado e o impulsivo, o institucional e o individual, o conhecedor e o fetichista, o erudito cultural e o popular, o cultural e o popular, o negociante e o verdadeiro colecionador, todas elas se podem misturar e aparecer na mesma coleção. Para Pearce (1994, p. 27), as coleções são conjuntos de objetos e, em consequência, “um ato da imaginação, parte corporativa e parte individual, uma metáfora destinada a criar significados que ajudam a construir a identidade individual e a visão de mundo de cada indivíduo”.

De qualquer forma, o colecionador atua como uma espécie de demiurgo, pois cria relações entre si e os objetos, e entre os próprios objetos, que passam a ganhar uma ou mais camadas de significado, fazendo parte de uma nova categoria maior, que os engloba e os unifica, num microcosmos particular.

Mas, quem é o colecionador numa coleção institucional criada ao longo de diversos momentos? A coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Soares dos Reis responde a esta lógica, não podendo entendê-la como uma única coleção somente e com um único propósito. Ainda que institucionalmente se conforme como coleção, entende-se como uma coleção de coleções, recolhidas e/ou acumuladas, particulares e institucionais, delimitando as suas diversas origens, os diversos tempos e os diversos colecionadores, sob a abrangência do museu.

Neste sentido, escolheu-se centrar a investigação nas aquisições realizadas pelo museu desde a década de 1930, destacando algumas figuras principais, como o conservador José Rosas Júnior, que outorgaram a esta coleção, no recorte proposto, uma lógica interna, mais próxima às definições de coleção propostas, com um colecionador ou uns colecionadores mais definidos, com um gosto específico e finalidades mais facilmente delimitáveis.

Ao mesmo tempo, e como também afirma Pomian (1984, p. 75), “é exactamente o facto de o gosto se dirigir para certos objetos e não para outros, de se interessar por isto e não por aquilo, de determinadas obras serem fonte de prazer, que deve ser explicado”, desde uma esfera particular, com o gosto do colecionador ou, neste caso, comprador, ou as limitações e circunstâncias tanto do comprador quanto da instituição. Mas também pode-se entender através dos objetos o que é significativo para uma dada sociedade, não num sentido essencialista e reducionista, mas sim como semióforos, portadores de valores culturais, tentando ampliar para conflitos mais amplos e para um pensamento global. Semedo (2015, p. 19) acrescenta que os processos de colecionar podem ser entendidos como atos performativos que implicam uma relação particular entre sujeito e objeto: uma abordagem específica em relação ao mundo material e social.

1.2. Investigar

Embora o objeto de estudo seja a coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Nacional Soares dos Reis, o escopo deste trabalho é mais amplo, atingindo o próprio paradigma do museu e a reflexão centrada “no estudo crítico do museu e suas práticas representacionais” (Duarte, 2013, p. 106); a natureza das suas coleções e o modo de apresentá-las e interpretá-las; e a relação de poder do museu e a autoridade epistemológica.

Para isto, parte-se da consciência de que o ato de expor não é um ato inocente, aleatório e desprovido de significado, pois, como aponta Vergo (1989), este ato configura-se como uma narrativa ou como um texto que implica um posicionamento, e como transposição material de certos esquemas mentais. Expor, então, traduz não só uma forma de ver o mundo (Webb, 2009), mas que se configura como uma prática significativa, imbuída de um certo carácter cultural, que atua através de signos e de símbolos para representar ideias, conceitos ou valores (Hall, 1997). Ainda que a pertença a grupos ou comunidades concretas seja um assunto complexo, dividimos mapas culturais, pois “habitamos a cultura no sentido em que compartilhamos uma

certa quantidade de conhecimento e compreensão sobre nossos ambientes com outras pessoas" (Hall, 1997, p. 18). Desta forma, entende-se a cultura como uma prática significante ligada a juízos de valor (Mason, 2005, p. 17).

Os objetos fazem parte, então, da dimensão material da cultura, e, através deles e de como eles são usados, fazem-se visíveis aspectos simbólicos, como as normas, os valores e as atitudes da sociedade (Roth, 1989). Para Tilley (2006, p. 1), a materialidade é uma dimensão integral da cultura e certas dimensões da existência social não podem ser totalmente compreendidas sem ela. Ao mesmo tempo, entender-se-á aqui esta dimensão também de forma contemporânea, num quadro de subjetividade pós-moderno, que produz diferentes interpretações a partir de diferentes experiências, mas também se entenderá a agência do objeto, não estando, portanto, a construção do seu significado restrita apenas ao ser humano (Dudley, 2012, p. XXVII).

Desta forma, questiona-se a ideia da autonomia do valor do artefacto (Kirschenblatt, 1991) e do objeto como testemunho (Roth, 1989), pois o objeto pode ser entendido como a objetificação da cultura com significações específicas. Por isso, o estudo dos objetos deve ir além da sua materialidade, pois, como mostra Alizivatou (2006, p. 50), "estão imbuídos de significados e valores simbólicos que não estão necessariamente relacionados com as suas propriedades materiais ou características técnicas", sendo necessário pensar ao mesmo tempo no próprio valor cultural do objeto e sua parte imaterial, entendido este património cultural imaterial como:

As práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu património cultural. Este património cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e

continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2006).

Partindo, então, da consciência do estudo dos objetos desde este ponto de vista cultural, recorre-se aos estudos de cultura material, uma das áreas mais dinâmicas e abrangentes do conhecimento contemporâneo nas ciências humanas (Tilley, 2006, p. 1). Os museus conferem importância aos objetos porque são vistos como representantes de alguma forma de valor cultural (Lidchi, 1997, p. 168), no caso ocidental validados por razões como o seu valor material, histórico, simbólico, artístico ou pela sua escassez, entre outros, e já no caso de outras culturas, pela associação com o incomum, o longínquo ou o distinto (Lidchi, 1997, p. 168).

Svetlana Alpers (1991, p. 25) trata também esta entrada do objeto ao museu, sendo retirado do seu contexto e ganhando uma nova natureza, perdendo a sua função original, o que se pode enlaçar com o conceito de *semióforo* de Pomian (1984), que também incide na relação utilidade e significado, reciprocamente excludentes: aqueles objetos que, entrando no museu, alteram o seu *status*, perdendo a sua utilidade, deixando, assim, de ser coisas e passando a representar valores invisíveis, culturalmente construídos, que os dotam de significado. A partir destas premissas, pretende-se, como apontado por Gurian (1999, p. 164), criar as conexões dos objetos com os valores culturais, com a alma da vida cívica, destacando que os objetos não são o coração do museu, pois, como aponta Prown (1982, p. 1), a cultura material oferece a possibilidade de um “estudo através de artefactos das crenças - valores, ideias, atitudes e suposições - de uma determinada comunidade ou sociedade em um tempo dado”.

Os estudos de cultura material, que têm origem na arqueologia e na antropologia, de natureza interdisciplinar, pretendem então “estabelecer através das fontes materiais, das manifestações materiais da cultura, as relações entre elas e os aspectos socioculturais” através do estudo das “interações entre artefatos, sua criação, circulação e variadas leituras, usando as metodologias da história, da história da arte, da arqueologia, da sociologia ou da antropologia” (Hicks, 2010). Tilley (2006, p. 2) dá

conta da necessidade do estudo tanto da dimensão material como da dimensão cultural atendendo, por exemplo, à linguagem, às relações sociais, ao tempo, ao espaço, às representações e à troca e o consumo. Isto inevitavelmente mobiliza a linguística e a antropologia linguística, sociologia e antropologia social, arqueologia e história, geografia, estudos literários e de história da arte.

Neste ponto, este trabalho terá de recorrer, em consequência, a aspetos ligados com estas diversas áreas, pois os estudos de cultura material, ainda que passíveis de serem realizados desde diferentes áreas, devem servir para simultaneamente cruzar e transcender as preocupações especiais destas e de outras disciplinas (2006, p. 2). Em consequência, resulta um campo eclético, relativamente ilimitado e irrestrito, fluido, disperso, anárquico e indisciplinado, que pode, segundo Tilley (2006, p. 2), ser um ponto forte, uma alternativa às inevitáveis restrições disciplinares, mas que ao mesmo tempo se pode perder numa indefinição. No entanto, como nota Hicks (2010), ainda que os estudos de cultura material pretendam ser interdisciplinares ou pós-disciplinares, resulta fundamental tomar consciência do viés disciplinar ou da base disciplinar que orienta a investigação.

A partir da cultura material, recorreu-se aos estudos de coleções e museus para pensar um estudo de caso baseado na biografia dos objetos. O que caracteriza, assim, a peça de museu é a atribuição de valor, que provoca a sua conservação e o seu significado, que adquire especialmente através da sua exposição e celebração, retirando, assim, a sua utilidade para virar signo (Kopytoff, 1991; Appadurai, 1991). Este significado não só é adquirido pela sua trajetória material, mas também através da interação com produtores, proprietários, comerciantes, públicos, etc., que devem ser contemplados na exposição como elemento fundamental para não cair numa arrogância contemporânea (Smith, 1989), não reduzindo os objetos e o seu significado à categoria de objetos museais congelados no tempo.

Desta forma, o estudo de caso de uma vida metafórica, como enunciado por Kopytoff, dos objetos, corresponderia a este *life history*, tendo que estabelecer estratégias para a “comunicação com o objeto”. Antropólogos como Mauss e

Malinowski flexibilizaram os atributos de pessoas e objetos, como construções culturalmente variáveis, afirmando que “as coisas têm “biografias” à medida que passam por uma série de transformações de dádiva a mercadoria, e, por fim, a bens inalienáveis, e também pode-se dizer que as pessoas investem aspectos de suas próprias biografias nas coisas” (Hoskins, 2006, p. 74).

Fazem-se necessárias algumas perguntas, que evidenciam uma complexa rede de julgamentos estéticos, históricos e políticos e de crenças e valores que moldam a nossa atitude para com os objetos (Kopytoff, 1991, p. 93), como: “Quais são as possibilidades biográficas inerentes ao seu status, período e cultura?”; “Como se realizam essas possibilidades?”; “De onde provém a coisa e quem a fez?”; “Qual foi a sua trajetória até a atualidade e qual é, de acordo com as pessoas, a sua trajetória ideal?”; “Quais são as idades ou períodos reconhecidos na vida da coisa, e quais os indicadores culturais destes?”; e, por fim, “Como mudou o seu uso devido à sua idade, e o que acontecerá quando chegue ao final da sua vida útil?”.

Alberti (2005) afirma que a biografia cultural das coisas é a história do objeto e das suas relações com o homem, olhando do ponto de vista do objeto, mas olhando, também, para as pessoas. Ao fim e ao cabo, é uma história de relações “entre pessoas e pessoas, entre objetos e objetos e entre objetos e pessoas”, tornando-se o museu “um receptáculo para o feixe de relações encenado por meio de cada um dos milhares de espécimes expostos e armazenados” (Alberti, 2005, p. 561). Assim, o autor considera “a mecânica do movimento dos objetos desde sua fabricação ou crescimento até a coleta e troca para o museu, junto com as mudanças de significado e status que os acompanham” para depois preocupar-se pelo uso do objeto integrado na coleção, para finalmente considerar a experiência dos visitantes do museu, a relação entre objeto e observador. Como afirma Alberti (2005, p. 570):

podemos estudar não apenas o que significa para um objeto estar no museu – as mudanças qualitativas incorridas por estar em uma coleção e pelas práticas realizadas sobre ela – mas também o que é particular sobre

as instituições que os abrigam. Podemos escrever sobre o museu não apenas em termos de seu espaço e política, mas também como um canal para as relações que envolviam os objetos que ele abrigava.

Assim, considerando que os objetos ganham significados através das interações sociais das quais fazem parte, e que estes significados mudam e se negociam ao longo da vida do objeto, o propósito da biografia deve ser iluminar esse processo de construção de significado pela ação social (Gosden, 1999, p. 170). Para tanto, partiu-se de alguns métodos originados a partir do viés da cultura material, nomeadamente os de McLung (1974), Prown (1982) e Pearce (2005).

McLung propõe um modelo para o estudo dos artefactos, que pretende “identificar muitas das abordagens possíveis para o assunto, fornecer uma estrutura relacionando-os a cada outro, e assim sugerir os contornos de um programa de investigação colaborativa para todos os que estão envolvidos em estudo do artefato.” (McLung, 1974, p. 154). Desenvolvido para as tradicionalmente chamadas artes decorativas pretende, no entanto, por estar orientado à história cultural, ser aplicável a outras disciplinas. Este método baseia-se em cinco categorias das propriedades básicas de um artefacto e num conjunto de quatro operações a serem executadas nessas propriedades.

As cinco propriedades básicas permitem-nos incluir e interrelacionar todos os factos relevantes sobre o artefacto, sendo história, material, construção, desenho e função. Por outra parte, as quatro operações a serem realizadas sobre as cinco propriedades respondem às principais questões sobre o artefacto, sendo: identificação, incluindo classificação, autenticação e descrição, que resulta num grupo de factos sobre o artefacto; avaliação, que resulta numa série de julgamentos, baseados em comparação com outros artefactos; análise cultural, que analisa as relações do objeto com a sua cultura; e interpretação, que sugere o significado do artefacto em relação com a sua cultura.

Esta proposta de análise de objetos dialoga com outras originadas mais ou menos nos mesmos anos, como o método iconográfico-iconológico de Erwin Panofsky. Contudo, pode, talvez, reduzir em excesso a complexidade do objeto na procura de um significado, num sentido muito unívoco e quantitativo, podendo flexibilizar estes julgamentos ao levar em consideração múltiplas realidades, observadores, usos e significados.

Prown considera também a cultura material como base necessária para o seu método de estudo, definindo-a como o “estudo através de artefactos das crenças - valores, ideias, atitudes e suposições - de uma determinada comunidade ou sociedade em um tempo dado” (Prown, 1982, p. 1). Assim, propõe uma investigação em três fases, sendo descrição, dedução e especulação. Prown (1982), na linha de Pearce (2005), pensa na aparência do objeto na atualidade da investigação, consciente da sua aparência necessariamente diferente, e também considera, mais do que Pearce (2005), o papel e a interferência na investigação do próprio investigador, fruto de um tempo e um espaço, ponto no qual o trabalho se aproximará mais deste pensamento. Já a última fase, a especulação, desenvolve-se não tanto no âmbito do objeto, como no âmbito do investigador, partindo já do carácter anacrónico da tentativa.

Muito relacionado com este método, Susan Pearce (2005) oferece um método baseado na perspetiva arqueológica, com importância da cultura material, partindo de que a posse de coleções, de objetos reais e espécimes é o que distingue o museu de outras instituições. Define os artefactos como “objetos feitos pelo homem através da aplicação de processos tecnológicos” (Pearce, 2005, p. 13), e pretende recuperar informações sobre a natureza do homem na sociedade presente nesses objetos, para uma compreensão do homem através das coleções.

Retrotraindo-se às iniciativas norte-americanas de métodos para lograr este objetivo, destaca os 14 passos de Montgomery (1961) e a proposta de McClung (1974). A respeito deste último, apresenta algumas reservas na definição das propriedades, como a separação entre construção e design, e a inter-relação entre elas. Assim, propõe quatro operações - identificação, avaliação, análise cultural e interpretação ou

significado - e três informações complementares - comparação com outros objetos, que nos leva à avaliação e à próxima informação complementar; aspetos selecionados da cultura da qual o artefacto é proveniente, que nos leva à análise cultural; e a última informação complementar, valores da cultura atual, que nos leva à interpretação.

Partindo da proposta de McClung (1974), Pearce (2005) começa também com o corpo físico do objeto, a sua descrição e documentação. A partir destas observações, pode ser comparado na sua conformação com outros artefactos para a sua classificação num grupo tipológico, que para a autora deriva da relação entre objetos de forma objetiva, por compartilhamento de características similares, aplicando técnicas para minimizar a subjetividade. De qualquer forma, ainda que existam semelhanças, não se deixa de destacar a subjetividade da ação, que poderia simplificar o objeto, num carácter essencialista, dependendo do uso destas categorias. Após isso, atende à história do objeto, também na própria coleção e nas publicações, e às relações com outros artefactos para chegar ao significado, ou melhor, grupos de significados, do objeto, levando em consideração os valores atuais, e considerando a experiência de cada observador.

Assim, a autora, partindo da arqueologia, tenta encontrar nos objetos leis gerais, pois “a vida social forma padrões no contexto que são repetitivos e que refletem, em seu carácter, o carácter da sociedade a que se relacionam” (Pearce, 2005, p. 19), talvez esquecendo que não existe uma sociedade, nem um único pensamento de época, e sim múltiplas, não podendo chegar a um significado tão abrangente, e tendo que lidar na tarefa de inventário e catalogação com uma multiplicidade enorme de possibilidades, sendo conscientes da sua artificialidade e do nosso papel como definidores e classificadores da realidade e dos seus objetos.

Como ferramenta e adição a estes métodos, partir-se-á também do conceito de agência proposto por Alfred Gell (1998), vindo da antropologia da arte, que retira os objetos de um papel de passividade, para os colocar no centro da discussão como agentes que influenciam as relações sociais, como materialização de pensamentos e desejos complexos, ao mesmo tempo que como elemento influenciador sobre as

condutas humanas. Como afirma Merleau-Ponty (2004, p. 24), o homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele.

Assim sendo, o foco do trabalho não incidirá nas características materiais dos objetos, dando menos importância às tarefas de descrição das peças e identificação de materiais, seguindo, para isso as fichas existentes no museu. Também não se recorrerá à identificação de grupos de objetos semelhantes para extrair leis gerais ou criar conjuntos, mas, sim, através de uma análise formal e iconográfica, pensar-se-ão os objetos no seu contexto para identificar procedência, cronologia, uso e comércio.

No entanto, o enfoque situar-se-á na esfera da documentação e nas fases especulativa (Prown, 1982) e interpretativa (Pearce, 2005), dando especial importância à história do objeto e aos contextos das obras dentro e fora da coleção. Neste enfoque, não se incide tanto na procura dos significados da peça nem em enunciar leis gerais por comparação, senão que se irá privilegiar a subjetividade e o lugar do investigador como base para uma interpretação possível, dentre muitas outras. Assim, parece produtivo unir as fases enunciadas por Prown (1982), como a dedução e a especulação, e por Pearce (2005), como análise cultural com a interpretação, entendendo que tudo faz parte de uma inevitável interpretação, evitando, assim, criar fases pretendidamente mais objetivas.

1.3. Comunicar

Uma grande parte do estudo da coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Nacional Soares dos Reis responde à necessidade de entender a narrativa histórica desta coleção e as formas como foi adquirida, estudada e comunicada ao público. Isto porque, por um lado, faz parte do estudo da biografia do conjunto e, por outro, porque resulta fundamental para pensar novas abordagens, novas possibilidades de interpretação e novas narrativas contemporâneas.

Como foi argumentado, consideram-se os objetos como expressões de relações de poder (Ames, 1992, p. 13) e o ato de comunicar e expor uma visualização explicativa

de factos ausentes, bem como de meios de encenação utilizados como signos (Desvallées, 2013, p. 10). Então, aceitando que o valor do objeto é construído culturalmente em torno de valores comuns, isso implica o fim da noção de universalidade, do objeto documento e de uma visão única fornecida pelo museu como autoridade epistemológica. Implica também a entrada do valor da experiência pessoal que outorga mais poder e autonomia ao visitante, estabelecendo novas relações e valores na biografia dos objetos.

Partindo, desta forma, da construção cultural do valor dos objetos e dos julgamentos de valor assumidamente culturais, e, neste caso, ocidentais, formulados a partir de uma série de crenças e formas de ver o mundo, não se pode deixar de entender que o ato de selecionar, expor e narrar é um ato de poder (Foucault, 1999). Seria, portanto, um ato de dominação, seja epistemológico ou institucional, como forma de produzir conhecimento e moldar públicos. Logo, o conhecimento não é apenas um reflexo inocente da realidade, do que naturalmente é, mas uma construção, ainda mais no caso de objetos de culturas não ocidentais, sendo necessário questionar o episteme clássico, o discurso do universalmente válido e verdadeiro. Cameron (1971, p. 17), bebendo de Georges-Henri Rivière, insiste na eleição excludente de objetos do museu, que apenas refletem a realidade das elites, e defende que o museu deve alcançar o maior número de pessoas, criando um discurso museográfico que coloque os objetos em diálogo com a população.

Tradicionalmente, o museu tem sido apresentado como uma instituição depositária do património material e imaterial da humanidade, um lugar de neutralidade e verdade objetiva, derivada dos pressupostos da ciência positivista do século XIX e dos seus sistemas classificatórios, quase como uma tautologia que reforça e valida os valores que implicitamente ele mesmo cria, e que como ente cultural, situado e posicionado, necessariamente partilha. No entanto, o ato de exhibir, mostrar e curar não deixa de ser um elemento de poder, de autoridade e de dominação, longe de uma pretendida neutralidade do mesmo, pois expor não deixa de ser um ato político (Ames, 1992, p. 13).

Os museus têm-se assumido, tradicionalmente, “como reflexões não problematizadas dos interesses ideológicos dominantes”, Macdonald (1998, p. 4), e, por isso, “os museus contemporâneos são compelidos a abordar questões de identidade, objetividade e privilégio que foram tradicionalmente obscurecidos” (Hein, 2000, p. 6), abandonando uma comunicação hierárquica e unidirecional (Anderson, 2006), sem a menor preocupação pela reinvenção (Ames, 1992; Weil, 1990). Baxandall (1991) mostra a exposição como uma relação dinâmica e cambiante de intenções e poder, desde as intenções do produtor do objeto, a forma de distribuir e expor os objetos e as suposições que o visitante leva à exposição, que no fundo não trata apenas do representado, mas de quem controlará os meios de representação.

O museu não pode ser, por mais tempo, um depósito, um lugar de exibição de objetos com valor intrínseco e universal que obvie as pessoas e as suas relações com os objetos, como parte integrante de uma cultura, pois, como nota Gurian (1999), nem todos os museus e outras instituições depositárias de memória coletiva criam esta conexão com os valores culturais, com a alma da vida cívica (Gurian, 1999, p. 164), destacando que os objetos não são o coração do museu. Os objetos precisam sair de um lugar estático de objetos de exposição, com um valor intrínseco, pois, como aponta Hein (2000), o ato de mostrar objetos tem sido historicamente a função do museu, já que tradicionalmente as exposições davam a ver os objetos, convidando os públicos a observar os mesmos, guiados pelo privilégio da autoridade epistemológica. Por isso, seguindo os pressupostos da nova museologia e da cultura material, é urgente olhar para os objetos como agentes da cultura material que trazem valores e memórias, procurando uma democracia do património.

A democracia nos museus e nos saberes produzidos por eles vem sendo colocada como necessidade há mais de cinquenta anos, quando Cameron (1971, p. 14) aponta a própria natureza do museu como elemento democratizador não restrito apenas a uma elite cultural, mas que atenda a todos e do qual todos façam parte. A essência da sua proposta é a de rever e explicitar as funções do museu e os públicos ao qual estão destinados, deixando lugar à experimentação e novos valores que seriam

incorporados, conformando assim uma instituição dinâmica e alinhada com o seu tempo. No entanto, passado meio século, como aponta Duarte (2013, p. 99), as linhas orientadoras da nova museologia (Vergo, 1989), enunciadas também por Cameron (1971), encontram-se operantes, e resultam importantes para “a ainda faltante e ambicionada renovação do museu do século XXI” (Duarte, 2013, p. 99). Os museus precisam dialogar com as esferas da realidade da população, alheia em grande parte às discussões e sistemas classificatórios académicos e os que não se reconhecem nos espelhos da elite cultural.

Por isso, resulta necessário abordar a coleção de joalheria e ourivesaria de uma forma crítica, questionadora, teoricamente e historicamente embasada, conscientemente situada, contemporânea, polifónica, inclusiva, sustentável e democrática.

No fundo, trata-se da democracia efetiva da cultura, partindo da viragem que supôs o conceito de museu fórum. O ato de colecionar e expor estaria, segundo o autor, dentro da própria natureza do ser humano, como afirmou também Pomian (1984, p. 54), e seriam as coleções privadas as que dariam lugar aos museus, quando reunidas e expostas ao público sistematicamente. No passo da esfera do privado ao público, gerar-se-ia o problema da representação, pois a coleção não é simplesmente um acúmulo de objetos, mas conforma um modelo de realidade. Enquanto a coleção privada reflete o mundo do próprio colecionador, a coleção pública reflete as convenções sociais, e exatamente aí estaria o problema, pois o museu, em muitas ocasiões, continua operando no âmbito de colecionadores e especialistas, uma vez que os colecionadores e curadores faziam parte de uma elite académica, atuando dentro das suas áreas, e dialogando com os seus iguais, e, por isso, o visitante devia possuir um certo grau de “instrução” para aceder às coleções. Por outro lado, a escolha dos objetos musealizados respondia a valores também condizentes com uma classe média ou média alta, ainda mais evidente nos museus de arte. Assim, os museus de ciência eram “livros didáticos tridimensionais” e os museus de arte “refletiam a herança da cultura burguesa e aristocrática com exclusão da cultura popular ou folclórica” (Cameron, 1971, p. 14).

Para isso, resulta necessário introduzir outras vozes e outros enunciadores de discursos. Neste ponto, são pertinentes as perguntas formuladas por Hein, “pode-se garantir uma única maneira certa de ver um objeto? De facto, os objetos são vistos totalmente? O objeto em vista é um ou vários? Como certas experiências (de objetos) podem ser designadas como mais legítimas do que outras? E quais são as condições que validam o julgamento objetivo ou justificam qualquer interpretação dada?” (Hein, 2000, p. 5). Questionar o estatuto do objeto e a(s) sua(s) interpretação(ões) é desafiar a hierarquia de valores que sanciona os museus e que se presume que o visitante partilhe.

2. Histórias de vida(s): para uma biografia dos objetos

2.1. O Museu Nacional Soares dos Reis

O Museu Nacional Soares dos Reis toma o seu nome atual em 1911, como homenagem ao escultor gaiense, António Soares dos Reis, reconhecido de forma geral pela crítica como um dos principais escultores do século XIX em Portugal. Esta mudança de nome insere-se de forma mais ampla na política museológica da 1.ª República, que entende o museu como instrumento de intervenção social e que impulsionou a “noção de museu como uma instituição útil, destinada a educar o sentido estético de todas as classes e a exercer em larga escala uma propaganda moral e profissional sobre grupos operários” (Dias, 2007, p. 16).

No entanto, a sua história é muito mais longa. Oficialmente, o Museu Portuense ou Ateneu D. Pedro IV foi instituído por decreto emitido pela rainha D. Maria II em 12 de setembro de 1836², no qual se definia a regulamentação do museu e se associava à Academia Portuense de Belas Artes³ (Almeida, 2006-2007, p. 38)⁴, dentro da reforma

² Decreto de 12 de setembro de 1836. Aprovação de medidas relativas ao funcionamento do Museu Portuense, de Pinturas, Estampas e outros objectos de Belas-Artes. O cargo de diretor do museu ligava-se ao cargo de lente de desenhos da Academia.

³ Fundada por Decreto de 22 de novembro de 1836. Criação da Academia de Belas-Artes e aprovação dos respectivos Estatutos.

da instrução pública promovida pelo ministro Passos Manuel (Dias, 2007, p. 13). No entanto, segundo Ribeiro (1836), a 9 de abril de 1833⁵, o Ministério do Reino e das Justiças emitiu um ofício⁶ para formar um Museu de Pinturas e Estampas e outros objetos de Belas Artes⁷, no Porto, e no dia 10 de abril outro ofício da ordem à Comissão Administrativa dos bens abandonados e sequestrados para a avaliação de algumas obras por João Baptista Ribeiro (Santos, 1995, p. 52), que será o primeiro diretor⁸, cargo que ostentará até 1839.

O próprio Ribeiro (1836) outorga especial importância à publicação da transcrição e todos os documentos oficiais ligados à fundação do Museu. Assim, o primeiro documento no qual se manifesta a intenção do regente D. Pedro, duque de Bragança, de fundar um museu, seria o ofício de 11 de abril de 1833:

Ministério do Reino. Sendo da intenção de Sua Magestade Imperial O DUQUE DE BRAGANÇA, Regente em nome da RAINHA, Mandar estabelecer n'esta cidade, um Museu de pinturas e estampas, e tendo-se expedido pelo Ministério competente as necessarias ordens para que v. m. possa. Examinar tudo quanto existe n'este genero, assim nos Conventos abandonados, como nas casas sequestradas, Manda o Mesmo augusto Senhor participar a v. m. o referido, para que, procedendo àquelle exame, faça subir á Sua Presença, uma informação circunstanciada a este respeito, a fim de que á vista d'ella Sua Magestade Imperial possa resolver o que a este respeito julgar conveniente. Deos guarde a v. m. Paço no Porto 11 d'abril de 1833. Candido José Xavier. Sr. João Baptista Ribeiro (Ribeiro, 1836, p. 13).

⁴ No site do museu, afirma-se que foi em 1839 quando passou para a direção da Academia Portuense de Belas Artes. <https://museusoaresdosreis.gov.pt/museu/historia/> [Acedido a 28 fevereiro 2024].

⁵ CGDP/Mç. 557: Cópia do Ofício expedido pelo Ministério do Reino e das Justiças, em 9 de abril de 1833.

⁶ Também denominado portaria (Santos, 1995, p. 27).

⁷ O nome da instituição varia na bibliografia entre Museu Portuense, Museu Portuense de Pinturas e Estampas, Museu de Pinturas e Estampas e outros objetos de Belas Artes, Museu de Pinturas e Estampas e outros objetos de Artes e Ateneu D. Pedro IV. Na ausência dos ofícios originais de 1833, segue-se aqui a nomeação dada no decreto de 12 de setembro de 1836.

⁸ Em 31 de julho de 1834, João Baptista Ribeiro solicita a nomeação no cargo de diretor. (AGCP/Mç. 557; Doc. nº 2971, de 31.07.1834. Citado por Santos, 1995, p. 48).

Como recolhe Vitorino (1930), o primeiro regulamento seria apresentado por Ribeiro em 11 de junho de 1833 (Ribeiro, 1836, p. 6). O próprio João Baptista Ribeiro, lente de desenho da Academia Real de Marinha e Comércio desde 1811, oferece a primeira notícia sobre a fundação do museu no seu *Discurso sobre a utilidade que resultará aos portugueses por terem Galerias Públicas de produções das Bellas Artes, acompanhado d’hum notícia histórica da criação do Atheneo D. Pedro*⁹. Segundo Ribeiro:

Decorrerão muitos séculos sem haver Museus, ou Galerias públicas de painéis e outros objectos de Boas-Artes. Os Artistas só tinham occasião de ver em suas casas as obras que tinham sido produzidas ali não podiam comunicar com franqueza os seus pensamentos sem reciprocamente se desgostarem, e por isso era quase impossível haver obra que merecesse com razão ser aprovada pelo bom senso. Se por ventura os Artistas procuravam analysar objectos d’arte nos lugares para onde tinham sido destinados, lá lhes faltava a concorrência do literato, do homem do mundo, do velho, do menino, e do povo, que costumam hir às galerias e exposições públicas, e não podiam então recolher cuidadosamente a opinião pública. Eis – aqui do que estiverão privados os povos antigos, e a ventura que se prepara aos Portugueses no Atheneo D. Pedro (...).

Porém, o felicíssimo Reinado da Senhora D. Maria II principia dando-nos elementos que Portugal nunca teve e razão há p^a esperar hum novo movimento nas Bellas Artes aviventadas com o celeste poder da liberdade legal (Ribeiro, 1832 *apud* Santos, 1995).

Esta fundação em 1833 resultou revolucionária, sendo realizada durante o Cerco do Porto, e destinada a “conservar os bens confiscados à Igreja¹⁰ e aos absolutistas, até

⁹ *Discurso sobre a utilidade que resultará aos portugueses por terem Galerias Públicas de produções das Bellas Artes, acompanhado d’hum notícia histórica da criação do Atheneo D. Pedro*. Espólio de Vitorino Ribeiro *apud* Santos (1995).

¹⁰ Decreto de 19 de dezembro de 1832. *Instauração de um Depósito Público na Cidade do Porto para os objectos sequestrados por ordem do Decreto de 5 de Dezembro de 1832*. Decreto de 12 de dezembro de 1832. *Criação de uma Comissão para a Administração dos bens pertencentes aos conventos e mosteiros da cidade do Porto abandonados*. Decreto de 15 de maio de 1833. *Supressão dos Conventos, Hospícios e*

então mantidos em depósito público, e a promover a sua utilização cultural, com fins pedagógicos, bem como o usufruto do grande acervo artístico da Academia Real de Marinha e Comércio” (Dias, 2007, p. 13). Neste primeiro momento, segundo palavras do próprio Ribeiro, o museu pretendia fomentar o ensino artístico e melhorar a instrução pública (Ribeiro 1836, p. 16), e oferecer aos cidadãos “os agrados e encantos que as Boas-Artes são capazes de lhes dar, quer lhes ensinem couzas novas ou lhes recordem ideias antigas, quer finalmente lhes excitem a atenção para a beleza e singularidade dos objetos” (Santos, 1995, p. 29). No entanto, “a ausência de um programa governamental coerente com os pressupostos enunciados resultou no adiamento sucessivo da abertura ao público do Museu Portuense até ao dia 29 de Junho de 1840” (Almeida, 2008, p. 69).

O museu foi sediado originalmente no Convento de Santo Antônio¹¹, atual Biblioteca Municipal do Porto, após a solicitação da escolha de um lugar por Portaria a Baptista Ribeiro de 10 de setembro de 1833 (Ribeiro, 1836, pp. 7-8). A galeria de pintura situava-se na fachada sul do imóvel, no rés-do-chão, a sala de estudo e exposições situava-se no primeiro piso, e as oficinas na igreja do mosteiro. Em 1940, passou a ocupar a sua atual localização, o Palácio dos Carrancas do Porto. Este edifício foi construído no final do século XVIII pelo arquiteto Joaquim da Costa Lima Sampaio para residência dos irmãos Mendes de Moraes e Castro, que possuíam a Fábrica Tirados de Ouro e Prata na Rua das Carrancas, o que lhes deu uma posição socioeconómica eminente, chegando a ser um dos irmãos, Manuel, nomeado barão de Nevogilde pela rainha D. Maria II, a 10 de maio de 1836. Este projeto inicial contemplava três áreas diferenciadas, a residência, o jardim e a área destinada a cultivos.

O edifício foi comprado em 1861 pelo rei D. Pedro V para servir de residência à família real, sofrendo uma importante reforma. No entanto, em 1915 foi doado à Santa Casa da Misericórdia pelo rei D. Manuel II para construir um hospital que nunca chegou a

Mosteiros abandonados tanto de religiosos como de religiosas, da cidade do Porto, e seus bens declarados Bens Nacionais.

¹¹ Recomendado pelo arquiteto Joaquim da Costa Lima Sampaio. Extrato de Representação dirigida ao Ministro do Reino sobre o aproveitamento do edifício do Convento de Santo António da Cidade, para nele se instalarem a Biblioteca Pública e o Museu. (Biblioteca..., 1933).

materializar-se. Após isso, através do Decreto-lei N.º 27.878 de 21 de julho de 1937, o palácio voltaria a ser propriedade do estado, iniciando as obras de remodelação a cargo da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e dirigidas pelo engenheiro Fernandes de Sá.

Já no Estado Novo, durante a década de 1930, o museu reabre as suas portas em 11 de abril de 1933, e como instituição de uma forma geral representava o anseio político de lugar de memória da nação, instalando-se “o nacionalismo cultural e com ele os esforços de propaganda do poder, patente nas exposições” (Dias, 2006, p. 17), especialmente nas iniciativas ligadas à Comissão dos Centenários em 1940. As reformas de 1932 permitiram que o museu aumentasse o seu acervo e favoreceram a independência efetiva da tutela académica (Dias, 2007, p. 17). Dentre estas reformas, destaca-se a designação do museu como museu nacional¹², pois, se no período republicano se dividiu o território português em três circunscrições, dirigidos por respetivos Conselhos de Arte e Arqueologia, neste período os museus dividem-se em três classes, nacionais, regionais e municipais, dependentes do Ministério da Instrução Pública. Esta nova categoria possibilitou-o de receber novas coleções provenientes de outros museus ou instituições.

Pouco depois, em 1942, o museu inaugura a sua nova localização, reunindo as coleções do Museu Portuense, as coleções do Museu Municipal do Porto por Decreto-lei N.º 27.878 de 21 de julho de 1937, que foram compradas pela Câmara do Porto da família do colecionador João Allen¹³ em 1850, peças de ourivesaria da Mitra do Porto e peças do Museu Comercial e Industrial do Porto. Também em 1942 nasceu a revista *Museu*, edição do Círculo Dr. José de Figueiredo, sob direção do diretor Vasco Valente, constituindo-se como uma ferramenta essencial para o estudo e difusão do acervo.

Será justamente neste período, entre 1932 e 1950, quando Vasco Valente atuará como diretor da instituição, nomeado em 1 de agosto de 1932, sendo responsável pela

¹² Decreto 21.504 de 24 de julho de 1932.

¹³ Para mais informações sobre o Museu Allen, Museu Municipal e Museu Portuense, ver Almeida (2008).

instalação do museu na sua localização atual. Inaugurou em 1940 um espaço dedicado a Soares dos Reis, e abre a exposição permanente em 1942, promovendo também o estudo das coleções do museu, principalmente com a realização de exposições temporárias e a criação de catálogos.¹⁴ Neste momento, confiará a coleção de ourivesaria e joalharia a José Rosas Júnior, membro de uma destacada família de ourives portuenses que continuam com a sua atividade até hoje.

Já na década de 1950, por impulso do diretor e escultor Salvador Barata Feyo, aumentaram-se as coleções, com a compra de obras de jovens artistas, iniciativa que culmina na década de 1970 com o Centro de Arte Contemporânea. Além disso, a preocupação a partir da década de 1960, com um acervo rico e diverso e um local adequado, foi a de aproximar o museu aos públicos e a de conservar adequadamente o seu património (Dias, 2007, p. 29). O museu continua a publicar catálogos e estudos, realizar exposições, conferências e ações educativas inovadoras, criando, por exemplo, em 1961, o Serviço de Extensão Escolar.

Como apontado, o acervo do museu é variado e muito relevante, mas centrado especialmente em objetos artísticos, e ainda que o foco principal fosse tradicionalmente a pintura e escultura portuguesas, principalmente dos séculos XIX e XX, conta com notáveis coleções das denominadas artes decorativas, datadas entre os séculos XVI e XIX, como ourivesaria, vidro, cerâmica, especialmente do Porto e Vila Nova de Gaia, originárias em parte do Museu Industrial e Comercial do Porto, mobiliário, têxteis e também lapidária ou gravura. Algumas coleções, como as de cerâmica arqueológica e malacologia, acabaram sendo cedidas a outras instituições, como o Museu de Etnografia ou à Faculdade de Ciências da Universidade do Porto.

Identificadas algumas lacunas no acervo, tentou-se impulsionar um programa de aquisições, mas, diante da impossibilidade de execução, o museu recorreu a “permutas com outros museus e depósitos de particulares como a forma dominante

¹⁴ Organização. Missão, visão e valores. Museu Nacional Soares dos Reis. Disponível em: <https://museusoaresdosreis.gov.pt/museu/organizacao/#:~:text=Visão%20e%20Valores-,Missão,significados%20a%20partir%20das%20coleções>. [Acedido a 27 fevereiro 2024].

de expansão das coleções” (Santos, 2015, p. 32). Como notado também pela autora, a maior parte das incorporações depois de 1970, incluindo a produção de jovens artistas, por ser o período do Museu Nacional Soares dos Reis definido até 1960, foram ao Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Os legados, mais frequentes em outros momentos, começaram a ser escassos, sendo o mais relevante o legado de Berta Pinto dos Santos Vilares, na década de 1960.

Mais recentemente, o espaço, tantas vezes reformado, adaptou-se às necessidades museológicas mais contemporâneas, com uma reforma realizada entre 1992 e 2001, a cargo dos arquitetos Fernando e José Bernardo Távora, que criaram espaços para exposição, para os serviços educativos e para auditório, remodelando a loja, instalando uma cafetaria e recuperando os jardins (Público, p. 32). Recentemente, o museu reformou-se de novo, com uma reorganização expositiva de todas as suas coleções, que ainda não foi finalizada, respondendo às necessidades que já apontava Santos (2015, p. 17), devido à ausência de manutenção, que provocou a necessidade de uma intervenção urgente pelas infiltrações ou a qualidade do ar no interior do museu, entre outros aspetos. Assim, foi reaberto em abril de 2023, pouco antes de começar o período de estágio.

O espaço público do Museu distribui-se nos três pisos do edifício. A bilheteria, a loja, a cafetaria e uma sala de exposição temporária encontram-se situadas no piso térreo. Já no primeiro piso encontram-se as salas de exposição de longa duração, com coleções de pintura e escultura, duas salas para exposições temporárias e o auditório, com capacidade para 176 lugares. O segundo piso guarda as coleções de artes decorativas. Por último, os espaços exteriores do museu contam com um antigo picadeiro, um jardim de camélias e, no espaço da antiga cerca do palácio, um jardim e a coleção de lapidária. Neste ponto é importante destacar que a Casa-Museu Fernando de Castro, residência deste destacado colecionador que alberga a coleção criada por ele, depende administrativamente do Museu Nacional Soares dos Reis.

Institucionalmente, o Museu Nacional Soares dos Reis, até ao fim de 2023, dependia diretamente da Direção Geral do Património Arquitetónico e Arqueológico, de

administração direta do Estado, e dependente do Gabinete do Secretário de Estado dos Museus e da Conservação, que tutelava 14 museus, quatro palácios e cinco monumentos, definidos no Decreto-Lei 115/2012 de 25 de maio. Esta Direção Geral foi formada a partir da fusão em 2011 do Instituto de Museus e da Conservação e do Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico. Por outra parte, as funções do museu encontram-se definidas pela Lei-Quadro dos Museus, Lei 47/2004 de 19 de agosto. Como aponta Santos (2015, p. 21):

O novo quadro legal, apesar de manter o estatuto de serviço dependente dos museus nacionais, retira toda a autonomia às suas direções, passando as principais competências na área da museologia, da conservação, da gestão, incluindo a conservação dos edifícios, a captação de receitas e a comunicação, para os diferentes departamentos da DGPC.

Hoje, no entanto, a Direção Geral de Património Cultural foi substituída por duas novas entidades públicas, Museus e Monumentos de Portugal e Património Cultural, por Decreto-Lei n.º 78/2023 de 4 de setembro. Este novo modelo de gestão pretende “promover a produção de conhecimento, a conservação e valorização das coleções nacionais, a requalificação dos museus, monumentos e palácios, a par de uma oferta de programação cultural de excelência, capaz de fomentar o envolvimento de públicos e mecenas e a participação alargada do tecido social e empresarial, contribuindo, assim, para a qualidade de vida das cidades, a conservação das paisagens culturais e a projeção internacional do património cultural português” (Decreto 78/2023, s/p.).¹⁵

Desde 2021, o museu é dirigido pelo Professor Doutor António Ponte, que entende “o Museu como uma unidade cultural e patrimonial que pretende ser um lugar de pertença, identidade e construção de significados a partir das coleções, como ponto de partida para um pensamento contemporâneo e global, agindo a partir do local, envolvendo a sua comunidade de vizinhos e a partir daí caminhar no sentido de

¹⁵ Portugal. (2023). Decreto-Lei n.º 79/2023, de 4 de setembro. Diário da República nº 171/2023. Série I, 1º Suplemento. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/79-2023-221225700> [Acedido a 28 fevereiro 2024].

empreender uma ação de nível internacional”.¹⁶ Desta forma, o museu é entendido como de pessoas, por pessoas e para pessoas, e tem como missão ser um lugar de pertença, identidade e construção de significados a partir das coleções, um espaço plural, de partilha de identidade e pertença através da arte e cultura, promovendo a reflexão, a criatividade e o pensamento crítico contemporâneo, partindo das coleções que guarda, conserva, investiga e comunica¹⁷.

Por sua vez, a visão do museu é o de uma estrutura cultural que pensa o global e age a partir do local; procura integrar o pensamento contemporâneo na abordagem das suas atividades e programação, não meramente pelo cruzamento com obras de artistas contemporâneos, mas pela discussão ideológica e utilização dos seus acervos com novas leituras; constitui-se como um centro de referência no conhecimento, em Portugal e no estrangeiro, no domínio da arte moderna e contemporânea; afirma-se como um ponto nodal na cidade e no país na abordagem e posicionamento no setor da educação, do desenvolvimento e promoção da igualdade, no debate de temas políticos, sociais e culturais, procurando, com isto, atrair novos públicos, tornando-se um polo de democracia cultural; promove a divulgação da sua coleção com uma abordagem inovadora, capaz de se modernizar e utilizar as ferramentas digitais – e que consiga atrair mais visitantes e acolher a diversidade social; e caminha no sentido de afirmar a sua sustentabilidade patrimonial e financeira.¹⁸

Por último, o museu identifica os seus valores como a excelência do serviço, a cooperação e trabalho em rede, a valorização do papel das comunidades patrimoniais e comunidades de vizinhos, a contemporaneidade na abordagem temática, o respeito pelo local, o pensamento global, a qualidade da programação, o rigor, a transparência

¹⁶ Visão, missão e valores. Museu Nacional Soares dos Reis. Disponível em: <https://museusoaresdosreis.gov.pt/museu/organizacao/#::~:~:text=Mensagem%20do%20Diretor%20Ant%C3%B3nio%20Ponte&text=A%20direção%20de%20museus%20assume,Geral%20do%20ICOM%20de%202022>. [Acedido a 28 fevereiro 2024].

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Missão, visão e valores. Museu Nacional Soares dos Reis. Disponível em: <https://museusoaresdosreis.gov.pt/museu/organizacao/#::~:~:text=Mensagem%20do%20Diretor%20Ant%C3%B3nio%20Ponte&text=A%20direção%20de%20museus%20assume,Geral%20do%20ICOM%20de%202022> [Acedido a 28 fevereiro 2024].

e a eficiência na gestão dos recursos, o rigor científico, a criatividade, a fruição, a integração e inclusão, a educação e justiça social e a inovação.¹⁹

2.2. A coleção de joalheria e ourivesaria

A coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Nacional Soares dos Reis, seguindo a definição mais abrangente de Desvallées (2013, p. 32), pode ser identificada como um conjunto coerente e significativo que um estabelecimento se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar, conservar e comunicar, composta por objetos significativos “em razão de seu valor de exemplaridade, de referência, ou como objetos de importância estética ou educativa” (Desvallées, 2013, p. 33). No entanto, pensando na afirmação do mesmo autor de que uma coleção é “uma reunião de objetos que conservam sua individualidade e reunidos de maneira intencional, segundo uma lógica específica” (Desvallées, 2013, p. 35), a coleção do Museu Soares dos Reis não foi exatamente conformada seguindo uma lógica específica, senão várias ao longo do tempo, sendo uma coleção de coleções.

Dentro do variado e importante acervo do museu, a coleção de ourivesaria e joalheria não constitui nem a maior nem a mais estudada das suas coleções, tendo claramente lugar de relevância as coleções de pintura, especialmente o naturalismo português, e a coleção de escultura. No entanto, esta coleção conta com alguns importantes estudos gerais e sobre peças específicas. Serão as publicações do próprio museu as que melhor e de forma mais ampla contemplarão a coleção, destacando o texto escrito pela conservadora Maria de Fátima Macedo no Roteiro da Coleção (Dias, 2007).

A coleção divide-se entre a exposição de longa duração e a reserva técnica específica, ocupando três salas do Museu. Como aponta Macedo (Dias, 2007), a maior parte da coleção é de fabrico nacional entre o século VII a.C. e inícios do século XX, e, de forma geral, é quase exclusivamente limitada ao âmbito europeu. A origem dos núcleos de ourivesaria e joalheria encontra-se na incorporação em 1932 “de um conjunto de objetos do espólio do Paço Episcopal do Porto que reunia diversos espécimes em

¹⁹ Ibidem.

prata, de cunho sacro e civil, e um pequeno grupo de cruzes peitorais e anéis prelatícios” (Dias, 2007, p. 156). Assim, depois da Mitra do Porto, destaca-se o conjunto proveniente do depósito em 1936 da Câmara Municipal do Porto, proveniente do antigo Museu Municipal (Dias, 2007, p. 156). O terceiro grande grupo de obras chegou através da Direção Geral de Fazenda Pública, que distribuiu peças por diversos museus nacionais provenientes de conventos extintos e espólios dos palácios reais, especialmente o Palácio das Necessidades e as coleções de D. Fernando I e de D. Luís I. Completam o conjunto “algumas ofertas, pequenos legados e pontuais aquisições aliada a uma permuta em regime de depósitos entre museus nacionais” (Dias, 2007, p. 156).

Desta forma, o Museu conta com uma coleção de ourivesaria e joalheria de aproximadamente 750 peças. Delas, 294 peças são próprias do Museu, 150 peças provêm do Museu Municipal, e 300 da coleção Loureiro. Esta última coleção consiste em 300 fivelas, alfinetes e passadores de fita, que foram depositados em 2017 pelo arquiteto José Carlos Loureiro (1925-2022), reconhecido arquiteto e docente na Escola Superior de Belas Artes do Porto, com destacadas obras como o Pavilhão dos Desportos dos Jardins do Palácio de Cristal do Porto. Assim, as aquisições apenas supõem um total de 6,73% das peças da Coleção própria do Museu (Coleção MNSR e Coleção Loureiro), e 5,38% do total de peças, considerando o depósito da Câmara Municipal.

Como mencionado, o foco deste trabalho são as aquisições feitas pelo próprio museu, e não aqueles conjuntos recebidos e provenientes de outras instituições ou fruto de permutas, depósitos, legados ou doações. Este grupo de 40 obras forma uma coleção nos moldes propostos por Desvallées e Mairesse (2013, p. 32), entendendo a coleção como um conjunto relativamente coerente e significativo, reunido por um indivíduo ou estabelecimento. Assim, dentro da própria coleção, pode-se identificar este grupo de obras, também entendido como uma coleção específica, com um caráter e uma coerência própria, ainda que inseparável do resto da coleção de ourivesaria e joalheria. Como primeiro passo para o entendimento da coleção de Aquisições, é necessária uma

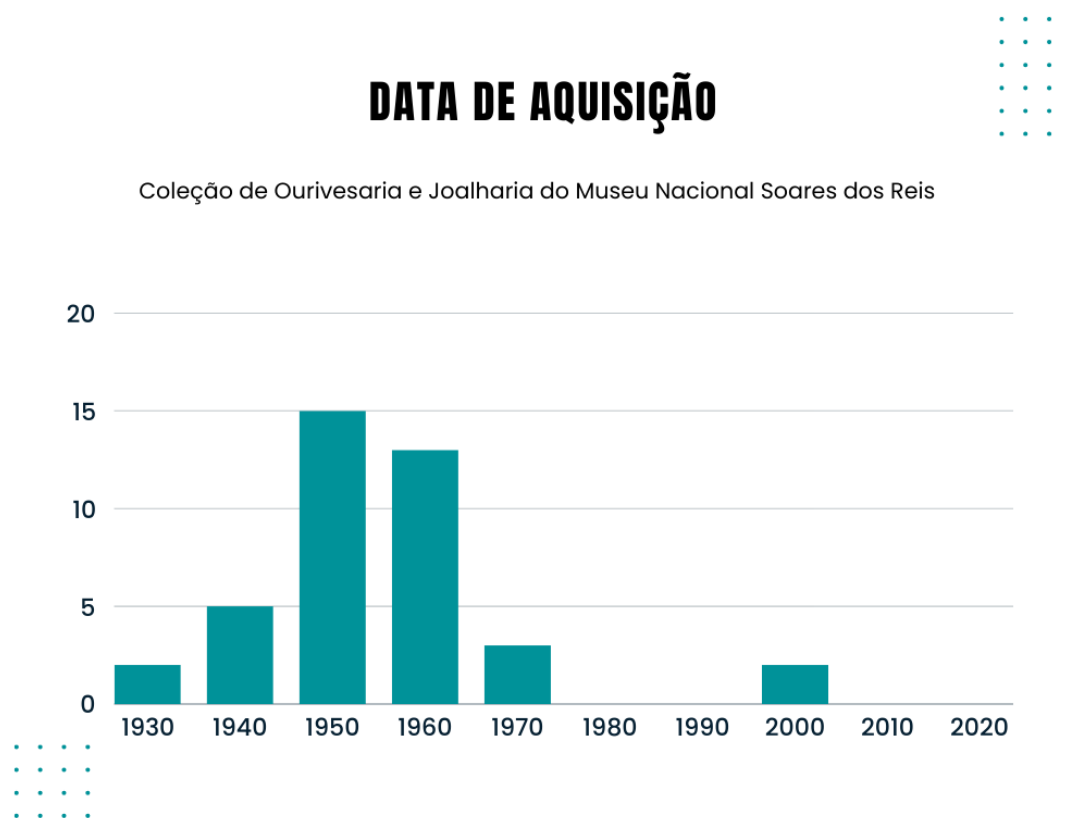
breve apresentação, feita a seguir em forma de tabela simples, destacando a data de aquisição, o nome da peça e o seu número de inventário, a data de fabrico e o autor, a procedência, a forma de compra e o preço²⁰.

Ainda que os dados disponíveis sejam fragmentários, incompletos ou até desconhecidos em alguns casos, resulta interessante realizar uma aproximação à coleção a partir de alguns critérios, como data de aquisição, data de fabrico, natureza religiosa ou laica, material, procedência, modo de compra, tipo de vendedor, autoria e origem dos fundos.

Apesar da provisoriedade das conclusões, destacam-se especialmente dois critérios pela maior disponibilidade de dados, sendo estes a data de aquisição e a data de produção, apresentados em dois gráficos. Outros como preço, material e forma de compra, ainda que tenham uma quantidade relativamente alta de dados, não justificam um gráfico específico. Por último, as categorias com menos dados são vendedor, pois em muitas ocasiões apenas figura como compra a um particular, e, especialmente, procedência.

²⁰ Por ser este grupo o foco central do trabalho, considera-se importante a sua inclusão neste ponto do texto, e não nos apêndices, por uma questão prática.

Gráfico 1. Tabela das compras realizadas por década, entre 1930 e 2020 na Coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Nacional Soares dos Reis



Na biografia desta coleção, distingue-se um momento fundamental que propiciou o aumento das aquisições para o museu, e em consequência para a coleção: o fundo João Chagas. Maria Teresa Chagas, a viúva de João Pinheiro Chagas, político, primeiro-ministro de Portugal além de jornalista e literato, doou ao Estado os rendimentos líquidos de um prédio em Estoril em 1941, destinados à compra de obras e melhorias do Museu Nacional de Soares dos Reis²¹. Através deste fundo, foi comprada a grande maioria das peças da coleção e também de outras coleções, coincidindo possivelmente com o grande aumento do volume de compra da década de 1940, 5 peças, para a década de 1950, 15 peças. Outro fator que pode explicar a distribuição das compras é a presença de três personalidades: José Rosas Júnior (1885-1958), conservador da

²¹ Atualmente, o Museu não conta mais com este fundo.

coleção de ourivesaria e joalheria até, pelo menos, 1957; Salvador Barata Feyo, diretor entre 1950 e 1961; e Manuel de Figueiredo, diretor entre 1961 e 1966.

À falta de um estudo mais aprofundado, a modo de primeira aproximação, pode-se notar que a presença de um conservador especializado, em momentos em que o museu apenas tinha um ou dois conservadores no seu corpo técnico, marca fortemente esta coleção, aliada à política de aquisições impulsionada por Salvador Barata Feyo. Por isso, resulta significativo observar como no período de Barata Feyo (1950-1961) foram adquiridas 21 obras, 52,5% das aquisições totais. Pensando em José Rosas (1939-1957) como parâmetro, durante a sua presença no museu, foram adquiridas 18 obras, 45% das aquisições totais. De qualquer forma, o período mais prolífico foi o compreendido entre 1950 e 1963, com 27 obras, 67,5% do total de aquisições, marcado pela gestão de Barata Feyo e a maior disposição de recursos proveniente do fundo João Chagas, além da presença de José Rosas como grande especialista na área. No entanto, até à diminuição das compras, já em 1964, só em dois anos, 1962 e 1963, foram compradas seis peças, 15% do total das aquisições, já sob a direção de Manuel de Figueiredo. Assim, a grande parte da coleção de aquisições, 34 obras, 85% do total, foi comprada num período de 24 anos, entre 1939 e 1963, sendo adquiridas nos seguintes 60 anos apenas seis obras.

Salvador Carvão da Silva d'Eça Barata Feyo²² (1899-1990) destaca-se na história do Museu Nacional Soares dos Reis como um grande impulsor das coleções, desenvolvendo uma importante política de compras²³, entre elas obras de artistas contemporâneos, origem do Centro de Arte Contemporânea (1976-1980)²⁴, “fruto da rede de relações pessoais e profissionais que mantinha com artistas e outras instituições” (Silva *et al.*, 2022, p. 225). Para a divulgação das suas políticas, publicou o

²² Temudo (*apud* Silva *et al.*, 2022, pp. 225-227).

²³ Lima, A. T. G. (2015). Continuidade e/ou Rutura? Estudo das políticas de representação do MNSR entre 1950-1960 durante a direção do escultor Salvador Barata Feyo. Relatório de estágio. Mestrado em Museologia. Universidade do Porto.

²⁴ Silvestre, I. (2023). O Centro de Arte Contemporânea e o Museu Nacional Soares dos Reis. Análise de uma parceria institucional. *Midas* 16, 1-18. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/4018> [Acedido a 03 março 2024].

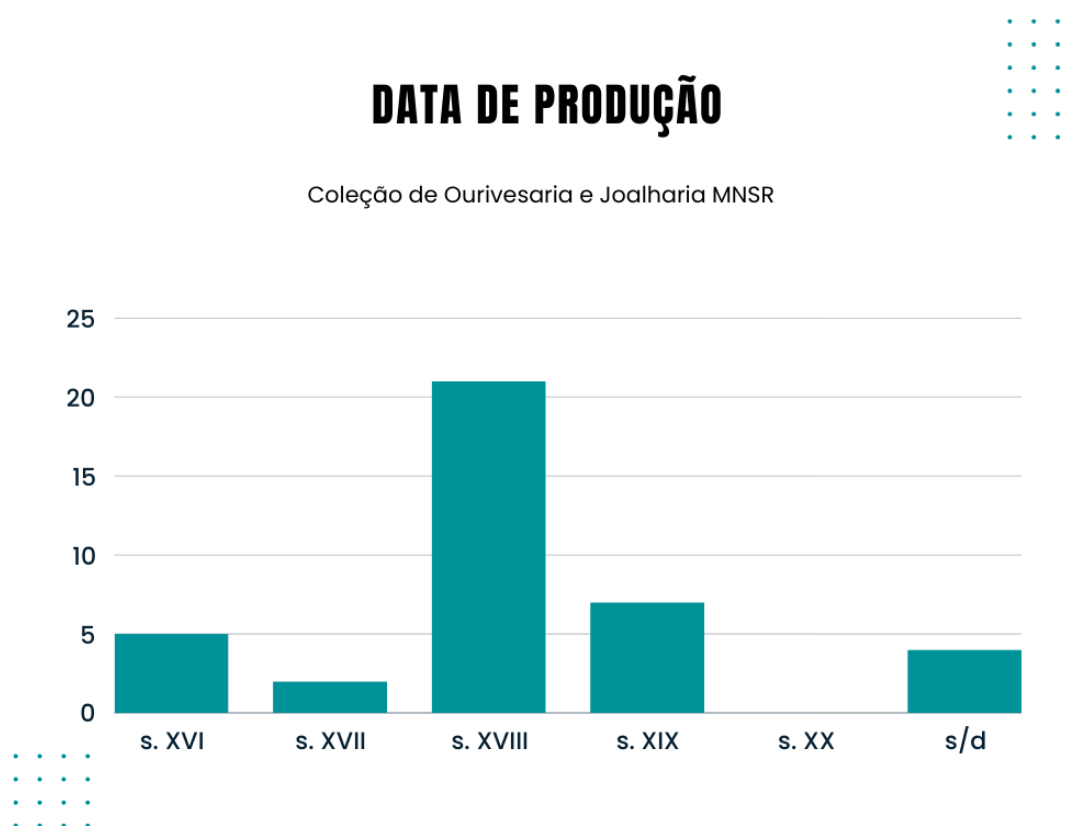
Catálogo de Obras Diversas²⁵ em 1956, recolhendo as aquisições feitas sob a sua direção em diversas coleções, entre elas ourivesaria e joalharia.

Além de escultor, Barata Feyo realizou o curso de conservador de Museus em 1948, e lecionou no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa. Em 1949, é nomeado Conservador Adjunto dos Museus e Palácios Nacionais (Silva *et al.* 2022, p. 225), para suceder a Vasco Valente como diretor do Museu Nacional Soares dos Reis em 1950, iniciando uma renovação museográfica e implementando “um discurso de comparação, de contraste, entre os diferentes períodos da História da Arte” (Silva *et al.* 2022, p. 226).

Segundo Silva *et al.* (2022, p. 225), Barata Feyo adquiriu “mais de uma centena de obras de arte, modificando a política de aquisições instituída por Vasco Valente, que privilegiava as artes decorativas”, opinião que recolhe Lima (2015, p. 58), quando afirma que realizou “um menor investimento financeiro nas coleções de artes decorativas, numismática, medalhística que foram a marca distintiva do gosto particular do seu antecessor”. No entanto, à luz dos dados recolhidos, resulta interessante constatar que o período no qual foram compradas mais obras para a coleção de ourivesaria e joalharia foi precisamente o da gestão de Barata Feyo.

²⁵ Feyo, S. B. (1956). Catálogo Obras Diversas. In *Catálogos-Guia*. Museu Nacional Soares dos Reis.

Gráfico 2. Séculos de fabrico das peças adquiridas entre 1930 e 2020 na Coleção de ourivesaria e joalharia do Museu Nacional Soares dos Reis



Como no caso das aquisições, especialmente relevantes entre 1950 e 1963, a preferência pelo período de fabrico das peças aponta inequivocamente para o século XVIII²⁶, seguido com menos expressão pelo século XIX e pelo século XVI, e com uma presença muito discreta de peças do século XVII, adquiridas pontualmente em 1939 e 1946.

Pensando no carácter religioso ou laico das peças, observa-se que só dez peças possuem um carácter sacro e/ou religioso, 25% do total, enquanto a grande maioria, 30 peças, 75% do total, têm um carácter marcadamente laico. Este facto pode-se associar à própria conformação da coleção, cujo núcleo inicial, e bastante numeroso, foi a

²⁶ Para da tabela, nos anexos, quando a data inicialmente atribuída à peça foi modificada por investigações posteriores, manteve-se a data atribuída no momento da compra, com intuito de uma maior aproximação às motivações de compra e ao carácter da coleção.

coleção da Mitra do Porto, composta principalmente por peças de uso litúrgico. Atendendo ao material, predominam as peças de prata, ouro e diferentes tipos de pedras, contado com uma peça em cobre e outra em bronze, além de materiais biogénicos como pérolas.

A procedência das peças é maioritariamente europeia, ainda que não apareçam maiores especificações em muitas delas, nem no momento de compra, nem em investigações posteriores. No momento da compra só duas peças foram adquiridas aludindo à sua procedência não europeia, sendo estas uma caixa em prata indo-europeia do século XVIII (101 Our MNSR), adquirida em 1939, e uma salva em prata do século XVI (179 Our MNSR), adquirida em 1953. No entanto, hoje coloca-se em questão a origem indo-europeia da salva, sendo aceite a sua origem portuguesa.²⁷ Mais duas peças podem ser atribuídas a âmbitos de produção não-ocidentais, como a joia de suspensão (158 Our MNSR), provavelmente realizada no México com materiais de diferentes procedências, adquirida em 1946, e uma cruz (102 Our MNSR), adquirida no mesmo ano, e cujo fabrico se atribui ao âmbito japonês.

As peças foram compradas principalmente a particulares, cuja identidade não é sempre fornecida, assim como em leilões e casas comerciais. Após a análise da documentação das peças, constata-se que duas peças provinham de coleções prévias conhecidas. A salva fruteiro (173 Our MNSR), adquirida em 1947, provém da coleção Batista e a cruz de Santiago (150 Our MNSR), adquirida em 1960, proveniente da coleção Pedro A. Barros²⁸.

Em muitos casos, a peça foi comprada por oferta direta do vendedor. Em outros, a peça foi comprada depois de ser depositada pelos donos, como recolhido no livro de

²⁷ No tempo das feitorias. A arte portuguesa na época dos descobrimentos (1992). Vol II. Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Português de Museus, p. 279.

²⁸ Catálogo dos Objectos de Arte, Pintura, Pratas, Vidros, faianças, porcelanas, Tecidos e Bordados, que constituem a notável e valiosa Colecção Barros. Para vender em leilão que terá início em 3 de Maio de 1947 no Palacete da Rua da Cedofeita, 379, Porto. Leiria & Nascimento, Casa Liquidadora. Catálogo do Mobiliário Artístico, que faz parte da notável e valiosa Colecção Barros. Para vender leilão que terá início em 3 de Maio de 1947 no Palacete da Rua da Cedofeita, 379, Porto. Leiria & Nascimento, Casa Liquidadora.

correspondência expedida de 1957, quando o Diretor solicita, por indicação de José Rosas Júnior, a aquisição das obras, de elevado valor artístico, depositadas no museu pelos herdeiros de Hellena van Zeller Guedes, que iriam ser leiloadas para efeito de partilha²⁹. O Diretor, neste caso, solicita a aquisição pela Fazenda Pública, recurso usado em contadas ocasiões, pois a grande parte das obras, após 1950, foram adquiridas pelo Fundo João Chagas. Pouco se sabe da origem dos fundos das obras adquiridas antes de 1950. No entanto, em documento avulso sem identificação, datado de 30 de junho 1939, presente nas pastas da coleção, encontra-se um pedido do diretor Vasco Valente de reembolso de 930 escudos pela compra de um bule e açucareiro da Companhia das Índias, 120 escudos; duas chávenas Companhia de Índias, 60 escudos; um gomil e bacia Rocha Soares, 150 escudos; e um cofre em filigrana de prata, 600 escudos. Pode-se inferir, então, que, pelo menos neste caso, foi o próprio diretor a adiantar o dinheiro da compra, sendo um dos poucos dados do processo de compra até 1950, quando, de facto, começa a ser usado o dinheiro do Fundo João Chagas na coleção.

Neste tipo de peças, a autoria raramente é considerada no momento da compra, excetuando exemplos como o faqueiro atribuído a Nicolau Nasoni, atribuição hoje refutada. As marcas de ourives constituem-se neste tipo de peças como uma ferramenta de identificação, sendo cada vez mais estudadas e conhecidas.

A própria curadora (Dias, 2007, p. 156) identificou alguns pontos frágeis na coleção de ourivesaria e joalharia, notadamente a “falta de consistência cronológica e insuficiente homogeneidade na formação dos seus vários conjuntos. Reflexo inevitável do processo circunstancial da origem e decurso irregular do seu crescimento ao longo dos anos, a que não foi alheia também uma política de aquisições do Museu, que maioritariamente têm vindo a privilegiar outras coleções do seu acervo”, podendo oferecer no futuro “uma perspetiva mais ampla na diversificação dos materiais, as técnicas construtivas e decorativas” (Dias, 2007, p. 156).

²⁹ Livro de correspondência expedida, 16 set. 1951.

Desde um ponto de vista da localização desta coleção, pode-se constatar que na sua maior parte esteve alojada no 3.º pavimento do museu, sabendo que em 1951 encontravam-se, na 3ª sala e saleta adjacente, joias, pratas miniaturas e esmaltes (Fig. 5), à direita subindo pelas escadas, e, após a reforma de 2023, as peças passaram à 7.ª sala, seguindo de novo a planta de 1942, e três saletas adjacentes. Pela afirmação de Vasco Valente, parece provável que esta distribuição de 1942³⁰ seguisse a conceção original de 1934, pois o diretor afirma que existiam “quatro salas dedicadas às artes menores: sala de porcelanas e vidros, sala de faiança estrangeira, sala de faiança portuguesa e sala de ourivesaria” (Valente, 1934).

Contadas peças poderiam figurar em outras salas, em relação à museografia ou temática proposta, como constatado na fotografia sem data (Fig. 1), na qual aparece a sala de arte religiosa, sala à esquerda entrando no 1.º pavimento, com algumas peças de ourivesaria. No entanto, pouco se sabe das orientações museológicas até à reforma de 2023 para a organização desta coleção, tendo apenas algumas pequenas obras notadas nos livros de correspondência, como, por exemplo, a instalação de luz indireta (fluorescente) pela firma David da Silva Lima em 1957.³¹

³⁰ Manuel de Figueiredo aponta em 1961 que a ourivesaria era exposta na Sala do Café. Figueiredo, M. (1961). O Museu Soares dos Reis. *Colóquio: Revista de Artes e Letras* 15.

³¹ Livro de correspondência expedida, 9 nov. 1957.

Figura 1. Vista da sala de ourivesaria e joalharia, s/d



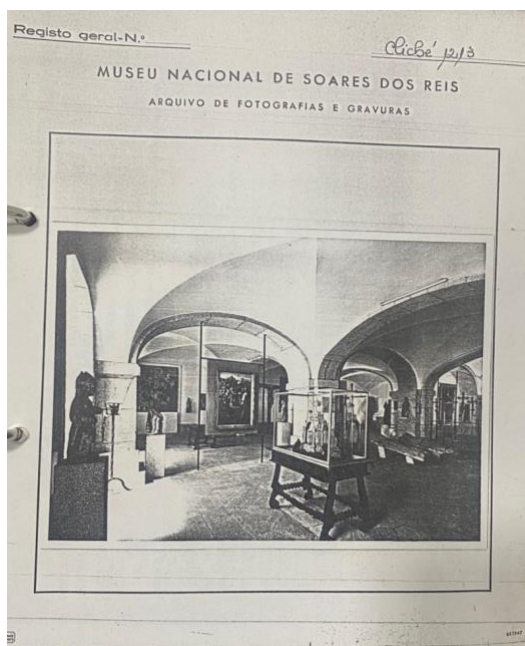
Fonte: Arquivo fotográfico do Museu Nacional Soares dos Reis. © Museu Nacional Soares dos Reis

Figura 2. Vista atual da antiga sala de ourivesaria e joalharia. Museu Nacional Soares dos Reis



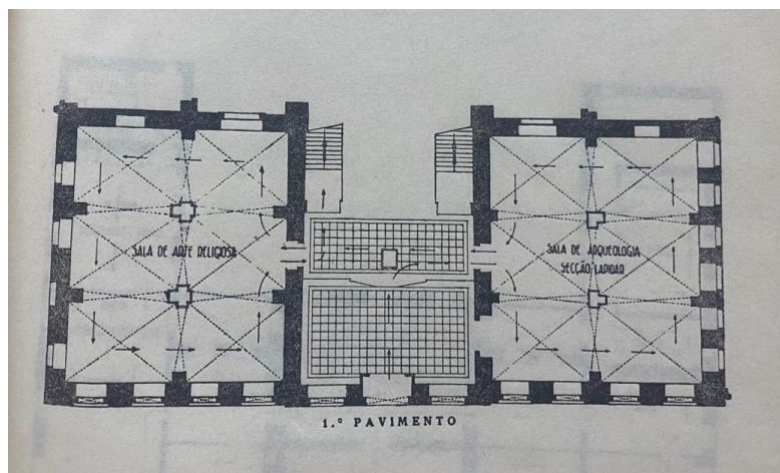
Fonte: © Museu Nacional Soares dos Reis. Chillón, A. 23/10/2023.

Figura 3. Vista de uma sala do museu. S/d. Possivelmente Sala Religiosa do 1.º pavimento da planta publicada no Roteiro Sumário de 1942



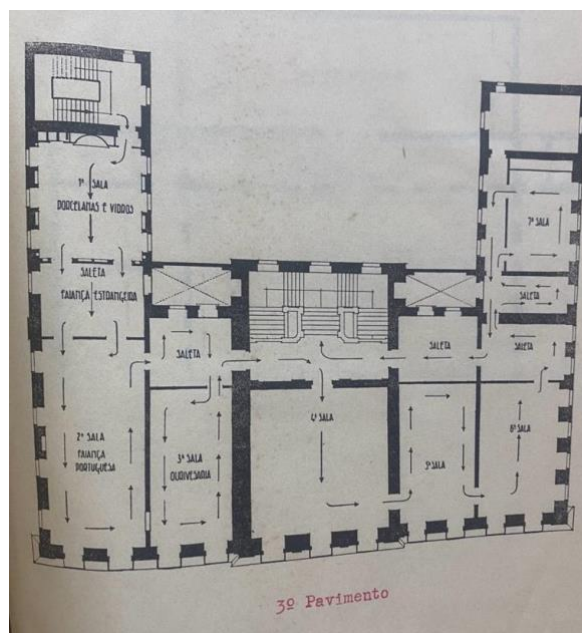
Fonte: Arquivo fotográfico do Museu Nacional Soares dos Reis. © Museu Nacional Soares dos Reis

Figura 4. Planta do 1.º pavimento do Museu Soares dos Reis. Planta publicada no Roteiro Sumário de 1942



Fonte: Roteiro Sumário (1942).

Figura 5. Planta do 3.º andar do Museu Nacional Soares dos Reis



Fonte: Roteiro Sumário (1942)

Figura 6. Sala de ourivesaria e joalharia. Museu Nacional Soares dos Reis



Fonte: © Museu Nacional Soares dos Reis. Chillón, A. 23/10/2023

Figuras 7 e 8. Salas de ourivesaria e joalharia. Museu Nacional Soares dos Reis



Fonte: © Museu Nacional Soares dos Reis. Chillón, A. 23/10/2023

Figura 9. Sala de ourivesaria e joalharia. Museu Nacional Soares dos Reis.



Fonte: © Museu Nacional Soares dos Reis. Chillón, A. 23/10/2023

2.3. As pessoas, os objetos, a(s) vida(s) e as histórias

Uma das principais preocupações nos estudos culturais e especificamente da biografia dos objetos tem girado em torno do conceito de agência enunciado por Gell (1998), colocando o papel ativo do objeto em uma posição destacada, tanto por ele próprio, como pelas relações estabelecidas com as pessoas e com outros objetos. O estudo destas interconexões, a sua complexidade, mutabilidade e fluidez, podem dar aos objetos e à própria cultura material uma ampliação dos seus horizontes. Diversos autores, desde várias disciplinas, têm dado resposta a este desafio, enunciando teorias e construindo metodologias de trabalho. Assim, por exemplo, Latour (2005) enuncia a teoria ator-rede, a partir da história da ciência, a teoria do emaranhamento, desde a arqueologia (Hodder, 2014; Ingold, 2007; Knappett, 2007), ou a teoria da *assemblage*, desde as ciências sociais (Law, 2004), entre muitas outras.

Dentro da diversidade destas teorias, pode-se considerar que a ênfase se traslada do ser humano e/ou do objeto, ou da dicotomia humano-objeto, para a sua inserção em sistemas ou redes mais complexas de dependências e interligações. Assim, o conceito de itinerário dos objetos oferece novas possibilidades para o estudo da materialidade. Como aponta Trimmis (2024), o conceito de “object itineraries”, ou itinerários dos objetos, desenvolve-se a partir das contribuições de Hahn e Weiss (2013) e Joyce e Gillespie (2015), para questionar a metáfora biográfica, evitando a ideia de um nascimento e fim únicos, e especialmente destacando a ideia de movimento, não linear nem unidirecional, evitando analogias com o humano.

Da mesma forma, e com semelhante intenção, Latour (2005) propõe por exemplo que o conceito de agente ou ator pode-se reformular através de actante, para incluir elementos não humanos, levando em consideração também tecnologias ou discursos, tudo aquilo que gera um ato. Já desde âmbitos mais próximos da museologia, e ainda com uma divisão entre ator humano e ator não humano, Hoskins (2006) opta pela ideia da porosidade entre coisas e pessoas como chave na biografia dos objetos, especialmente em áreas como a antropologia, a arqueologia ou a própria museologia,

pois os objetos podem atuar como pessoas, e, em consequência, como agente em determinadas condições, motivo pelo qual podem ser biografados.

Por sua vez, Nathalie Heinich (1993), desde a sociologia da arte, recorre ao conceito de objeto-pessoa, para teorizar sobre a agência. Neste sentido, o objeto-pessoa adquire a sua categoria pela sua natureza de fetiche, relíquia ou arte. Em primeiro lugar, ao objeto fetiche são outorgadas algumas características ou poderes próprios do ser humano, atuando, então, sobre o ambiente. O fetiche pode compartilhar materialidade com outros objetos semelhantes, mas é insubstituível e único, e a sua agência depende diretamente do seu possuidor, podendo perdê-la para voltar à categoria de objeto. Em segundo lugar, a relíquia, não exclusivamente ligada ao religioso, constitui-se como objeto-pessoa pela sua origem, pois pertenceu ao corpo de uma pessoa ou fez parte dos objetos próximos a ela, com possíveis matizes de fetiche no seu caráter miraculoso, e nesse caso único pela sua própria materialidade. Por último, tem-se a obra de arte, tratada como uma pessoa, também por seu caráter insubstituível, fruto dos processos de particularização do objeto. Assim, um objeto pode-se tornar particular pela sua rareza, valor simbólico ou qualidade, precisando de ser catalogado. Assim, estas categorias podem entrelaçar-se e substituir-se, pois a arte pode, de alguma forma, atuar como relíquia ao ser um objeto produzido por uma pessoa relevante, e como fetiche na sua agência no entorno, ao mesmo tempo em que a relíquia pode ser catalogada, outorgando-lhe um valor, exteriorizado nos relicários, nitidamente artísticos.

Sem reduzir aqui o sujeito à categoria de actante, mas assumindo o papel dos elementos não humanos como agentes, ou actantes, no caso de entender o termo agente como próprio do humano, pretende-se realizar aqui uma aproximação aos agentes humanos, aos agentes objetos, ao próprio investigador como agente, assumindo o seu papel na representação, e a diversos agentes que conformam uma história situada no tempo e no espaço.

2.3.1. As pessoas

Muitas são as pessoas que tiveram um papel destacado na biografia desta coleção e dos seus objetos. No entanto, abordam-se, nesta epígrafe, apenas as personalidades mais relevantes no âmbito do museu, quando nasce realmente o conjunto como coleção. Os protagonistas anteriores ao museu aparecem junto à biografia de cada uma das cinco obras, assim como outras personalidades relevantes de diversos âmbitos.

No período contemplado, entre a década de 1930, momento de início e conformação das coleções do museu, e o ano 2000, atuaram no museu seis diretores: Vasco Valente (1932-1950); Salvador Barata Feyo (1950-1961); Manuel de Figueiredo (1961-1966); Maria Emília Amaral Teixeira (1966-1986); Mónica Baldaque (1986-1999); e Lúcia Matos (1999-2001). Na direção de Mónica Baldaque, no entanto, não houve aquisição de peças de ourivesaria. Para a coleção de joalharia, destacam-se especialmente Vasco Valente e Barata Feyo, e resulta importante notar que o corpo técnico do museu durante as primeiras décadas foi muito reduzido, contando com poucos conservadores que cuidavam de diversas coleções ao mesmo tempo, como destaca o próprio diretor, Vasco Valente, em 1940.³² Neste mesmo ano, o museu contava, além do diretor, só com dois conservadores ajudantes, Armando Aurélio Ferreira Couto e José Rosas Júnior.³³

Sendo assim, é notório que José Rosas seja mencionado como conservador de ourivesaria e joalharia. Desde final da década de 1950 até à década de 1980, a coleção não voltará a ter um conservador específico, assumindo estas funções até 2022 Maria de Fátima Macedo Pimenta, sendo sucedida por Susana Medina, que gere a coleção atualmente.

Sem dúvida, a génese e conformação da coleção responde aos esforços de José Rosas Júnior, com o apoio de Vasco Valente e Barata Feyo. Já a curadoria e a expografia atual

³² Livro de correspondência expedida, 15 jan. 1940.

³³ Livro de correspondência expedida, 15 fev. 1940.

da coleção, fruto da reforma finalizada em 2023, respondem ao pensamento de Maria de Fátima Pimenta, realizando os dois conservadores também uma importante tarefa de investigação e divulgação. Por último, Susana Medina assume esta coleção trazendo uma visão muito pessoal e abordando grandes desafios da contemporaneidade.

No entanto, não se podem esquecer outros profissionais, cujas trajetórias estiveram muito ligadas à vida desta coleção e que aparecem de forma mais ou menos fortuita e com diferentes graus de informação, mas cuja menção é inevitável. Assim, as fichas catalográficas trazem nomes daquelas pessoas que as preencheram, como no caso de Iva João da Silva Teles Botelho e Maria Cristina Oswald, em 1991 e 1992, respetivamente. Antes destas, as fichas não recolhiam o nome de quem as preenchia, e a identificação resultava numa tarefa muito complexa pelo grande lapso de tempo no qual foi usado o mesmo formato de ficha e pela ausência de data na mesma. No entanto, pode-se afirmar, graças ao testemunho da Doutora Ana Paula Machado, que algumas destas primeiras fichas sem data foram preenchidas por Teresa Viana, aproximadamente no começo da década de 1980. A entrevista com Fátima Pimenta permitiu saber que as fichas foram preenchidas na sua gestão, pois, anteriormente, antes de 1986, as fichas permaneciam em branco.

José Rosas Júnior (1885-1958) ³⁴

Nos inícios do Museu Nacional Soares dos Reis, sem dúvida, a figura que marcou tanto a génese quanto a conformação da coleção foi José Rosas Júnior. Num momento no qual o corpo técnico era muito reduzido, e em muitas ocasiões sem remuneração, não era possível, como é hoje, a presença de um conservador ou gestor para cada tipo de coleção. No entanto, pela própria formação e trajetória, pode-se pressupor o especial interesse de José Rosas pela coleção de Joalharia, sendo ele mesmo joalheiro e investigador. De facto, em diferentes correspondências, enviadas por ele mesmo ou

³⁴ Para a biografia de José Rosas, destaca-se como praticamente a única fonte SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – José Rosas Júnior (1885-1958) e a criação da joalharia portuguesa da primeira metade do século XX. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos (coord.). "Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria". Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2012, pp. 37-58. Alguns novos dados são fornecidos aqui através da investigação na documentação do próprio museu, sendo devidamente referenciados no texto. Caso contrário, as informações são retiradas de Sousa (2012).

pelo próprio diretor, é tratado como “conservador da secção de ourivesaria”³⁵ ou “conservador-ajudante a quem está confiada a Secção de Ourivesaria”³⁶. Em 1957, o diretor emitiu um atestado para José Rosas como conservador da ourivesaria.³⁷

A vida de José Rosas foi abordada por Gonçalo de Vasconcelos (2012), que o apresenta como parte de uma destacada família dedicada à ourivesaria e joalharia. Vicente Manuel de Moura (1815-1908), seu avô paterno, casado com Maria da Glória Moura, foi ourives, ensaiador e contraste de ouro no Porto. O genro de Vicente e pai de José Rosas, José Aires da Silva Rosas, continuou o trabalho do seu sogro na Casa José Rosas & Cia, na Rua das Flores, executando peças de prata e joias e editando diversos catálogos de peças. José Rosas Júnior aliará a longa experiência familiar com uma requintada formação, estudando em Inglaterra, o que fará da Casa Rosas uma das mais destacadas do país.

O círculo de amigos da família contava com destacados nomes, como os escultores António Soares dos Reis, e António Teixeira Lopes, o pintor António da Silva Porto, os arquitetos Miguel Ventura Terra e Marques da Silva ou os intelectuais António José Arroio, João de Deus ou Abílio Manuel Guerra Junqueiro. Por intermédio de António Arroio, o cônsul de Portugal, em Londres, Jaime Batalha Reis, José Rosas consegue inscrever-se no Goldsmiths Institute, além de frequentar o curso livre do Royal College of Art. Neste período, também visitou Paris, ainda que para Vasconcellos (2012, p. 43) a formação inglesa fosse visível no design das suas joias, especialmente nos primeiros tempos. Na sua volta a Portugal, tentaria abrir uma loja em Lisboa, organizando exposições, na Ilustração Portuguesa, em 1906, Salão Bobone, em 1910 e 1932, Exposição Industrial Portuguesa, desejo que finalmente não se realizaria. Um momento crucial seria o seu casamento com Antónia Castro Ramos Pinto, filha de António Ramos Pinto, colecionador de arte e destacado empresário.

³⁵ Livro de correspondência expedida, 10 dez. 1957.

³⁶ Livro de correspondência expedida, 16 jan. 1952.

³⁷ Livro de correspondência expedida, 21 dez. 1957.

Assim, a uma longa tradição familiar, uma formação internacional e uma rede intelectual e económica destacada, José Rosas acrescentava um perfil de *connoisseur* e investigador, possuidor de uma importante biblioteca. O reconhecimento como grande especialista aconteceria com a sua nomeação em 6 de agosto de 1938 como conservador ajudante do Museu Nacional Soares dos Reis, tomando posse efetiva em 5 de setembro de 1938. Previamente, em outubro de 1932³⁸, e como forma de reconhecimento e prestígio, José Rosas, como artista de filigranas e esmaltes, obteve o reconhecimento de Grau de Oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada, destinada a “distinguir o mérito literário, científico e artístico”³⁹, facto que, sem dúvida, contribuiu para a sua eleição como conservador.

A produção da casa resulta ampla e variada, destacando-se a espada de honra de Mouzinho de Albuquerque, banqueta, lanternas e varas de pátio para as confrarias do SS. Sacramento de Lordelo do Ouro e Leça da Palmeira, centro monumental em prata modelado por Teixeira Lopes, exposto na Exposição de Paris de 1900, pastas do Dr. Campos Salles, Eduardo VII, Manuel II, Émile Loubet e Paul Leriche, cruz peitoral para D. Manuel de Cunha, arcebispo de Braga, gomil de D. João V para a rainha D. Amélia, a baixela do conde de Verride e os álbuns de João d’Almeida e Oliveira Salazar, entre muitos outros.⁴⁰ As obras da casa foram premiadas nas exposições do Rio de Janeiro de 1879, Paris de 1889, Porto de 1894, Anvers de 1894, Paris de 1900 e Saint Louis de 1908.

Os conhecimentos de José Rosas, neste momento, 1938, resultavam fundamentais para o Museu Nacional Soares dos Reis e para o seu diretor Vasco Valente, pois tinha recebido, em 1932, o fundo proveniente da Mitra do Porto e, em 1936, o depósito da coleção da Câmara do Porto. Embora não exista um grande volume de documentação

³⁸ Decreto de Concessão com o Grau de Oficial, de 1 de outubro de 1932, publicado no DG n.º 233, de 5 de outubro de 1932. Arquivo Histórico da Presidência da República. PT/PR/AHPR-CH/CH0101-CH010105-CH01010501/D207280. CH.D27280

³⁹ Ordens honoríficas portuguesas. Ordem militar de Sant’iago da Espada. Disponível em: <https://www.ordens.presidencia.pt/?idc=184> [Acedido a 24 março 2024].

⁴⁰ *Alguns trabalhos da casa José Rosas & Cia*, folheto de aparente fim publicitário sem data, mas posterior a 1932, conservado na biblioteca do Museu Soares dos Reis, MNSR-FG 739-1 JOS.

sobre as competências e atividades do conservador, pode-se deduzir, à luz da documentação conservada, algumas das suas tarefas e logros no cargo. A primeira seria a aparente confiança do diretor para tomar as decisões relativas à coleção, pressupondo certa autonomia nas aquisições e no tratamento da coleção. O próprio diretor, diante de diversos pedidos de avaliação ou consultas sobre a coleção, remete a José como a pessoa indicada para validação e decisão⁴¹. Sem dúvida, o critério de Rosas guiou as políticas para a coleção. Conservam-se, nos livros de correspondência, alguns pareceres emitidos por Rosas e outros documentos, como sugestões de compra, de diferentes datas, que ainda que não muito prolixos, mostram algumas das preocupações e interesses do conservador, como, por exemplo, um parecer de José Rosas, incluído em carta do diretor Vasco Valente para António Luís Gomes, Diretor da Fazenda Pública, datada em 16 de janeiro de 1952, em que se diz:

Ex.mo Senhor

Em resposta à incumbência que me foi feita para dar o meu parecer sobre “um par de argolas com brilhantes” pertencentes à Exma. Senhora D. Maria Luiza Woodhouse Dias, eis que se oferece dizer sobre o assunto.

Trata-se realmente dum belo trabalho português, possivelmente feito no Porto nos princípios do século XVIII, de muito boa execução e especial interesse artístico e documental. Quanto ao seu valor, poderemos atribuir-lhe Esc. 35.000\$00 deixando porém ao generoso critério do Governo o que possa exceder esta quantia.

É uma linda joia e que poderia contribuir para figurar na sala de ourivesaria do Museu Nacional Soares dos Reis, ainda muito pobre de exemplares e onde infelizmente temos vitrines vazias, desde a Exposição realizada no XVI Congresso de História da Arte.

Entendemos pois, que seria para apreciar a sua aquisição.

Com toda a estima e consideração,

De. V. Ex. cia.

Mto. Atto. Vdr. Obdo.

⁴¹ Livro de correspondência expedida, 16 out. 1957.

José Rosas Junior

Conservador ajudante

Da mesma forma que algumas peças são propostas para compra, outros oferecimentos recebidos pelo museu são negados por diversos motivos. Apenas como exemplo, em 1942 regista-se uma carta da Ourivesaria Bártolo de Viseu, lamentando que a proposta de compra do museu não alcançasse o mínimo de 6.000 escudos, no qual o ourives avaliava o anel depositado no museu.⁴²

Como especialista em joalheria, José Rosas possui a capacidade tanto de avaliar uma peça no seu valor de mercado, quanto na sua relevância histórico-artística, assim como a sua pertinência para as coleções do museu. Nos breves pareceres conservados, os pontos recorrentes são a datação e grau de raridade da peça, a beleza e o mérito técnico, e a importância histórica da peça. Além disso, Rosas insiste na identificação das técnicas e na leitura iconográfica das peças com figuração, em consonância com a sua erudição, e, da mesma forma, da leitura e identificação da heráldica. Por exemplo, em 1957 identifica uma salva de prata dourada e cinzelada com motivos Trabalhos de Hércules e armoriado de Van Zeller e outra salva de prata dourada e cinzelada, armoriada de Barbosa Maciel.⁴³ No final da sua atividade, a documentação resulta mais abundante, avaliando, por exemplo, “as peças de prata dourada dos séc. XVI-XVII pertencentes a Dr Luis Henrique de Lencastre e outros” depositadas no museu⁴⁴.

Como facto anedótico, encontra-se uma carta do diretor Barata Feyo, em 1951⁴⁵, como avaliador de 13 pinturas a óleo importados por José Rosas na alfândega, isentas de direitos por seus autores terem falecido há mais de 100 anos, pelo art. 92, das Instruções Preliminares das Pautas, aprovadas por decreto n.º 28.670, de 18 de maio de 1938. Desconhece-se se José Rosas comercializou também obras de arte, ou se seria apenas para uso privado.

⁴² Livro de correspondência recebida, 11 mar. 1946.

⁴³ Livro de correspondência expedida, 29 dez. 1957.

⁴⁴ Livro de correspondência expedida, 21 dez. 1957.

⁴⁵ Livro de correspondência expedida, 15 abril 1951.

Derivadas da sua experiência museológica e da sua trajetória profissional, Rosas realiza uma série de publicações especializadas sobre joalheria e ourivesaria. Assim, além de comprar diversas publicações para o museu, publicou em 1942 um pequeno livro de 15 páginas sobre as laças de ouro⁴⁶. Em 1950, publicou um artigo sobre joias e prata dos séculos XVIII e XIX⁴⁷, trabalho apresentado no XVI Congresso Internacional de História da Arte. Já em 1952 publicou, na revista *Panorama*⁴⁸, um estudo sobre a ourivesaria portuense, e, em 1954, o Catálogo de joias e pratas da Coroa⁴⁹, fruto do seu trabalho de restauração das mesmas. Também no centenário da casa Rosas organizou uma publicação comemorativa junto com o historiador Artur de Magalhães Basto⁵⁰.

Segundo o exposto, resulta nítido que José Rosas foi, em grande medida, o grande impulsor da coleção, por motivos óbvios, realizando aquisições, compras de livros, investigação e divulgação, entrando no museu o grupo de obras pertencente ao Palácio das Necessidades. Mas não se pode deixar de assinalar a responsabilidade do diretor Vasco Valente neste processo.

Vasco Valente⁵¹ (1883-1950), filho de José Maurício Rebelo Valente, membro do Conselho de Sua Majestade, e Maria Mavildia de Oliveira Braga, foi vogal correspondente do Conselho Superior de Belas Artes e destaca-se especialmente pela sua direção do Museu Nacional Soares dos Reis entre 1932 e 1950, realizando o Inventário de Pintura e Escultura de proveniência académica e conseguindo a instalação da instituição no Palácio das Carrancas, além da publicação da revista *Museu*. Para este trabalho, resulta relevante considerar a sua responsabilidade na criação e fomento da coleção de ourivesaria e joalheria, conseguindo a entrada da coleção da Mitra e o depósito da Câmara do Porto.

⁴⁶ Rosas Jr., J. (1942). *Joias portuguesas: as laças de ouro*. Imprensa Moderna.

⁴⁷ Rosas Jr., J. (1950). *Pratas e joias dos séculos XVII e XVIII*. Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte.

⁴⁸ Rosas Jr., J. (1952). A ourivesaria portuense. *Panorama* 4, 37-48.

⁴⁹ Rosas Jr., J. (1954). *Catálogo de joias e pratas da Coroa*. Palácio Nacional da Ajuda.

⁵⁰ José Rosas & C.^a *Ourives Joalheiros Porto 1851-1951* (1951). Tipografia Imprensa Moderna.

⁵¹ Santos (*apud* Silva *et al.* 2022, pp. 591-593).

Além destas coleções, preocupou-se por incluir, no museu, coleções das conhecidas como artes decorativas, como cerâmica, vidro, mobiliário ou têxteis. Ele próprio publicou diversos artigos sobre estas áreas, e também um artigo em 1948 sobre as pratas armoriadas e as tabaqueiras artísticas na Revista de Ourivesaria Portuguesa. Sendo assim, a dupla Valente Rosas não poderia ter uma maior sintonia nos seus interesses e objetivos.

Podem-se extrair algumas considerações de Vasco Valente dos seus escritos relativas à joalheria ou, pelo menos, às artes decorativas, assim como a sua conceção de museu ou do papel do público, entre outras questões fundamentais. No seu relatório sobre o museu, publicado em 1934, seguindo os seus interesses pelas artes decorativas, expõe a legitimidade de integrar este tipo de peças com pintura e escultura, para, em consonância com o edifício palaciano, recriar este tipo de interiores:

A sua arquitetura impunha-nos certos modos de apresentação e nele tivemos de tentar obter vários conjuntos decorativos e mesmo de, em alguns casos, colocar os objetos no meio, tanto quanto possível, idêntico ao que os cercava na origem. E parece-me que podemos dar razão a Sir Eric Maclagan que na Conferência de Madrid aventou que, tendo caído em desuso a distinção entre as artes decorativas e a grande Arte, se passa insensivelmente da pintura e da escultura à decoração.

Em todas as salas do andar nobre reunimos pinturas, móveis e loiças, sem que, por isso, o conjunto, se torne desagradável. Enfim, o agrupamento das obras em todo o Museu foi feito por forma que me parece dá satisfação à vista. São as tais leis estéticas difíceis de definir. (Valente, 1934, p. 14)

A preocupação pelo visitante, ao que denomina o maior personagem do museu, e pelo efeito estético, encontram-se no centro do pensamento museológico de Vasco Valente. Desta forma, para ele era necessário que o visitante recolhesse um certo ar de satisfação que lhe tornasse agradável a permanência nas salas, considerando-o

como o melhor dos resultados (Valente, 1934, p. 14). Seguindo esta linha de ação, e dentro de uma visão larga da museologia, propôs realizar no jardim atividades como dança ou música para “despertar o interesse do público para os elementos do passado, não puramente museológicos, mas que contribuem para completar e animar aos olhos dos visitantes, a imagem da cultura popular antiga, legada pelas tradições” (Valente, 1934, p. 14).

A preocupação pelo visitante traduz-se também nos princípios e materiais aplicados, mais explícitos no caso da pintura. Valente mostra-se ciente das novidades nacionais e internacionais, seguindo por exemplo as regras museológicas estabelecidas na Conferência de Madrid, ou “os princípios de iluminação Hurst Seager-Moya, combinados com gelosias de lamelas metálicas preconizadas por Percy Nobbs e acionadas por manivelas como as que foram empregadas no Museu de Haia e, recentemente, no de Arte Antiga de Lisboa”⁵². Ainda que não mencione os princípios expositivos da joalheria, no caso da pintura, para alcançar uma adequada visão, a ordenou numa só linha, na altura dos olhos, instalada em galerias sóbrias, com paredes forradas de linho cor neutra, e pavimento de ladrilhos e cortiça circundados por uma zona de proteção, saliente, em mármore⁵³.

Maria de Fátima Macedo Pimenta ingressou no Museu em 1986, sendo inicialmente responsável pelas coleções de lapidária e de ourivesaria e joalheria. Devido às diferentes necessidades e características das coleções, foram separadas, permanecendo como responsável só pela coleção de ourivesaria e joalheria. Graduada em História pela Universidade do Porto e mestre em Museologia pela mesma universidade, Fátima Pimenta foi a grande artífice da investigação e documentação da coleção, devido à preocupação pela proveniência das peças e pela sua conservação.

Por uma parte, foi a responsável pelo preenchimento das fichas cartonadas (Figs. 17 e 18), que permaneciam em branco, e criou um sistema de dossiês individuais para cada peça, reunindo toda a informação existente, desde as referências dos livros de

⁵² Valente (1934, pp. 11-12).

⁵³ Valente (1934, pp. 11-12)

correspondência do museu, até relatórios de estado de conservação, documentos de exposições, e-mails, obras relacionadas, etc., sendo um trabalho extremamente importante para todos os estudos posteriores e para a biografia dos objetos.

Na sua preocupação pela materialidade das peças e pela sua conservação e organização, forrou de tecido gavetas e caixas para o acondicionamento e, como complemento, realizou um curso de joalheria de autor para entender melhor a técnica e poder desmontar e montar as peças para um estudo mais exaustivo, como fez com uma das obras que mais lhe interessou, o busto de São Pantaleão.

Também foi responsável pelas duas renovações da expografia. A primeira reforma foi realizada entre 1992 e 2001, a cargo dos arquitetos Fernando e José Bernardo Távora, que criaram espaços para exposição, para os serviços educativos e para o auditório, remodelando a loja, instalando uma cafetaria e recuperando os jardins. A segunda reforma, iniciada em 2019, acabou em abril de 2023. Nesta última reforma, as vitrinas foram reaproveitadas, mas os tecidos de cores avermelhadas foram substituídos por um fundo cinza de MDF. O percurso cronológico guiou esta nova expografia, como um panorama para os públicos perceberem a evolução das formas e dos estilos artísticos, nas palavras da museóloga, que considera necessário o diálogo das peças da coleção com obras do mesmo período e com obras de outros géneros, como pintura, em que aparecem joias representadas.

Durante a sua trajetória, organizou diferentes exposições, como a exposição em 2003 do busto de São Pantaleão, e publicação do catálogo. Também a exposição “Ana Fernandes... e a joia que foi joia agora é assa”, expondo as peças desta escultora e joalheira, “criadas a partir de materiais como aço, alumínio, chapa zincada ou malha de aço, subvertem o conteúdo da obra e elevam o objeto quotidiano a objeto artístico e museológico, à semelhança da obra duchampiana que a influencia”.⁵⁴ Em 2018, inaugurou a exposição Fivelas, passadores e alfinetes, com objetos doados por José

⁵⁴ *Ana Fernandes ... e a Joia Que Foi Joia Agora é Asa*. Disponível em: <https://museusoaresdosreis.gov.pt/agenda/ana-fernandes-e-a-joia-que-foi-joia-agora-e-asa/> [Acedido a 15 fevereiro 2024].

Carlos Loureiro no ano anterior, coleção que se destaca “pela quantidade e variedade funcional deste tipo de peças, proporcionando uma vasta leitura cronológica estreitamente ligada ao progresso do vestuário e da moda”.⁵⁵

Como reconhecimento da sua carreira, e como reflexo da paixão que ela mesma destaca como elemento fundamental no seu trabalho museológico, foi reconhecida em 2022 com o Prémio da Associação Portuguesa de Museologia.

Susana Medina é a atual gestora da coleção, desde julho de 2022. Formada em História, variante Arte, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1988-1992), teve a influência de professores como Natália e Jaime Ferreira Alves, António Cardoso, Lúcia Rosas ou Carlos Alberto Ferreira de Almeida, que lhe incutiram o prazer da História de Arte nos seus vários períodos, que permite a convergência com as áreas artísticas representadas nas coleções do Museu Nacional Soares dos Reis. Após isso, interessou-se pela área de planeamento cultural, cursando uma pós-graduação em *European Cultural Planning* na Universidade De Montfort (Leicester, Reino Unido), o que lhe permitiu refletir e enquadrar teoricamente a experiência adquirida anteriormente na Porto 2001-Capital Europeia da Cultura (1999-2002). Neste momento, trabalhou com Paulo Cunha e Silva numa programação cultural fundada em lógicas de transversalidade, de rede e conexão, de discussão dos grandes temas da contemporaneidade, de cartografia de recursos culturais da cidade e respetiva ativação. Nesta experiência marcante, adquiriu conhecimentos de planeamento, nomeadamente aqueles que convocam as responsabilidades de coordenação de projetos e de equipas multidisciplinares.

Em 2008, cursou a licenciatura em Museologia na Universidade do Porto, acumulando uma base sólida de profissional-em-ação, com capacidade de reflexão e análise crítica em diversas áreas em debate na Museologia atual. Foi responsável pelo projeto museológico da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (FEUP) até julho de 2022. Integrou equipas de projeto de âmbito nacional e internacional, como Museu

⁵⁵Fivelas, passadores e alfinetes. Disponível em: <https://museusoaresdosreis.gov.pt/agenda/fivelas-passadores-e-alfinetes/> [Acedido a 15 fevereiro 2024].

Digital da Universidade do Porto (2016-2018) e Museum Sector Alliance, integrada na equipa da Universidade do Porto (2017-2018).⁵⁶

Atualmente é docente externa do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) na unidade curricular de Administração e Gestão de Museus. Integra o Grupo Cultura Digital do CITCEM, Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória da Universidade do Porto. É membro do Grupo de Trabalho Sistemas de Informação em Museus da Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Profissionais da Informação e membro da Rede Portuguesa de Ciência Cidadã. Como aponta a própria Susana Medina, a sua trajetória foi balizada pela prática museológica e pela programação cultural, com experiência em diversas instituições e locais em Portugal.

Nos anos que antecedem a entrada no MNSR, a minha prática profissional, de investigação e académica, desenvolveu-se no âmbito das coleções e dos museus universitários. Especializei-me na conceção, coordenação, curadoria e edição de projetos de natureza científica e cultural, com especial atenção à criação de valor sobre as coleções museológicas, ao acesso e à comunicação pública. Evidencio igualmente o conhecimento e as competências adquiridas em outras matérias como a organização e gestão de museus, a digitalização de coleções e gestão da informação, o envolvimento e participação de comunidades em projetos museológicos, o acesso às coleções através de produtos digitais e multimédia, e a construção e ativação de redes de colaboração nacionais e internacionais. A minha experiência anterior como técnica superior no Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (2003-2022) permitiu-me alargar e consolidar habilitações e competências que podem ser

⁵⁶ Biografia de Susana Medina. Disponível em: <https://eventos.bad.pt/speaker/susana-medina/> [Acedido a 15 fevereiro 2024].

aplicadas transversalmente a um universo mais amplo de museus, e a este museu (MNSR) em particular.⁵⁷

A coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Nacional Soares dos Reis é, para a gestora, um universo muito vasto, com limites bastante expandidos, contando com objetos criados e produzidos desde a idade do ferro aos inícios do século XX, concebidos em Portugal, nos centros de produção europeus, mas também no continente americano e Ásia, com materiais diversos, desde os mais expectáveis neste tipo de coleção (os metais e as pedras preciosas) aos mais inusitados (o cabelo humano, as penas de colibri e outros biomateriais), um catálogo rico de técnicas que transformam estes materiais em algo de belo e delicado, mas também pleno de significados. Além de ilustrar e documentar a história da arte e os processos de criação destes objetos, a coleção também permite explorar ligações com outros géneros artísticos (escultura, pintura, artes decorativas) e outras disciplinas, como a engenharia de materiais, a metalurgia, a mineralogia, por exemplo. Além disso, a coleção possui um enorme potencial narrativo, partindo dos vários contextos de proveniência, de uso, de circulação dos objetos, entre outros.

Além de contar com quatro tesouros nacionais, a relevância da coleção, segundo Susana Medina, deve estar ligada com o nosso tempo e com a participação dos públicos. Assim, esta preocupação implicaria novos exercícios de interpretação, um olhar crítico sobre o conhecimento que temos sobre os objetos e a coleção, para perceber o que não sabemos ainda e de que forma é que esta pode ser útil e significativa para os públicos do museu e para as comunidades que lhe são mais próximas, construindo saberes conjuntos, com a colaboração dos técnicos do museu e as pessoas que queiram trilhar este caminho. Já os públicos resultam importantes, trazendo as suas próprias subjetividades, complexidades, memórias e histórias, pois a coleção permite despertar a imaginação e criatividade através das ligações culturais, inspirar a criação artística, e particularmente despoletar conversas sobre temas que nos desassossegam no presente, desde a exploração de recursos naturais, as

⁵⁷ Informações fornecidas pela Dra. Susana Medina, em e-mail ao autor, em 30 de abril de 2024.

movimentações de pessoas e dos seus objetos no espaço global até à intimidade e à expressão de emoções.

Como grande desafio, e em relação com esta vocação contemporânea e compartilhada, Susana aponta a necessidade de criar novas narrativas sobre a coleção existente, entender a relevância dos objetos que a constituem numa perspetiva dinâmica e colecionar de forma estratégica e participada. Do mesmo modo, como projetos futuros, aponta: a necessidade de melhorar e ampliar o acesso através de encontros regulares dos públicos com a coleção; trazer ao museu a perspetiva de protagonistas do processo, desde a extração da matéria-prima, passando pela criação e pelo uso destes objetos; ou digitalizar a coleção com qualidade.

No tocante às incorporações, destaca a redefinição da política de aquisições, baseada na missão do museu, nas lacunas da coleção, já apontada por Fátima Pimenta, e pelas perspetivas de enriquecimento e diversificação da coleção. Assim, considera importante dar visibilidade aos ourives e encomendadores portuenses do século XIX e inícios do século XX, bem como reforçar os eixos temáticos "Materiais e Técnicas" e "Uso e Significação", através da aquisição de acessórios e adereços pessoais do mesmo período cronológico. Nesta nova forma de ver a coleção da Dra. Susana Medina, definiu-se um novo eixo da política de aquisições, com a colaboração do autor deste relatório, chamado Portugal no mundo global, apontando para objetos que sejam fruto das diversas relações estabelecidas entre Portugal e outras culturas, nomeadamente de países com histórico colonial português, mas também através do comércio, que permitam pensar fluxos, intercâmbios e encontros no campo das artes decorativas, particularmente na ourivesaria e joalharia.

2.3.2. Os objetos

Figura 10. Pendente lanterna, s. XVI. Ouro, esmalte, madeira de buxo, vidro, pérolas. México ou Europa. Inv. 158 Our MNSR



Fonte: MMP/MNSR © Rui Pinheiro

Figuras 11, 12, 13 e 14. Pendente lanterna, s. XVI. Ouro, esmalte, madeira de buxo, vidro, pérolas. México ou Europa. Inv. 158 Our MNSR



Fonte: MMP/MNSR © Rui Pinheiro

Figura 15. Pendente lanterna, vista superior, s. XVI. Ouro, esmalte, madeira de buxo, vidro, pérolas. México ou Europa. Inv. 158 Our MNSR

Figura 16. Pendente lanterna, vista inferior, s. XVI. Ouro, esmalte, madeira de buxo, vidro, pérolas. México ou Europa. Inv. 158 Our MNSR



Fonte: MMP/MNSR © Rui Pinheiro

Para tratar uma obra de joalheria, o valor do objeto, discutido e teorizado para diferentes tipos de objetos, etnográficos e arqueológicos, resulta muito menos mutável. Primeiro por manter, desde a sua origem, um alto valor económico e de prestígio social, pela sua rareza e materiais, e pelo seu carácter artístico ou técnico altamente especializado. Como afirma Bonnot (2015), a história do objeto depende do apego de um indivíduo ou um grupo em determinado momento, e que garante um futuro emaranhado e cambiante.

No entanto, a história de um objeto próprio da joalheria possui, desde a sua produção, e já desde a extração e processamento dos seus materiais, um alto valor material e simbólico, que dificilmente sofre grandes alterações, precisando de dedicar uma maior atenção à complexidade das mutações e câmbios de estatuto ao longo do tempo e dos episódios do seu percurso, focando em situações concretas, evitando qualquer determinismo sobre o destino dos objetos (Bonnot, 2015).

Por isso, pensando sobre o uso, apropriação e valorização, não ofereceram, a princípio, oscilações marcadas nos seus valores, pois a sua categoria artística garantiu uma certa valorização constante. A questão do valor aparece de forma mais evidente, pela mudança mais nítida, em objetos quotidianos, etnográficos, arqueológicos ou mercadorias no momento de sua patrimonialização. Da mesma forma, a biografia oferece possibilidades diferenciadas para objetos contemporâneos, recolhidos diretamente dos seus usuários, contando com mais informação e documentação.

No entanto, a biografia dos objetos, entendida como itinerários, não permite apenas pensar numa série de fases sucessivas, passando da mercadoria à utilidade, para depois passar à sua obsolescência ou destruição ou a sua patrimonialização, tendo esses itinerários idas e voltas e novos começos, não só ligados com o próprio objeto. Desta forma, perder-se-ia, segundo Bonnot (2005), o essencial, as trocas entre humanos e não humanos, histórias, manipulações e práticas acedidas pela investigação empírica.

O Pendente lanterna

O conhecido como pendente lanterna foi vendido por Henrique Manuel Barros Vieira Borges ao Museu Nacional Soares dos Reis, em 1946, na direção de Vasco Valente, e com José Rosas como conservador, momento a partir do qual a sua trajetória está documentada. Antes disso, pouco se sabe sobre a vida do pendente, facto recorrente em muitos objetos desta coleção.

No momento da sua entrada ao museu, a peça é descrita como “uma joia de suspensão, oiro, com esmaltes e pingentes de pérolas aljofradas⁵⁸ (séc. XVI) tendo no centro, em quadrado, esculturas miniaturais, buxo, representando passos da vida de

⁵⁸ Aljofrar: decorar com aljofre ou pérolas miúdas. Aljofre ou aljôfar: pérola pequena. Dicionário Priberam. Consultado em 08 fev. 2024.

Cristo”⁵⁹ e avaliada em 6.000 escudos. Através de um ofício de 26 de abril de 1946, enviado pelo diretor do museu, Vasco Valente, para o diretor Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, é solicitada a autorização para a sua aquisição a Henrique Manuel de Barros Vieira Borges do Porto, por 6.000 escudos, o que é autorizado por correspondência de entrada número 89/1946, procedendo à compra em 6 de maio do mesmo ano.

Este pendente lanterna, criado no século XVI, mede 49 milímetros de altura, 25 de largura e 22 de profundidade, pesando 37,05 gramas. Os materiais usados são o ouro, fundido e cinzelado, esmalte em cloisonné, branco e preto, azul e verde, pérolas aljofradas, madeira de buxo talhada em meio vulto e penas de colibri como fundo das cenas em madeira vazadas. A avaliação do seu estado de conservação, em 1992, referiu que “o esmalte encontra-se saliente em vários sítios ao longo de toda a peça. A pérola presa sob a peça encontra-se lascada. A parte superior da lâmina onde está presa a orla de suspensão está lascada. A parte superior do vidro encontra-se lascada na diagonal”.⁶⁰

Esta joia de suspensão é montada com lâmina de ouro, vidro, penas coloridas e pérolas aljofradas, vidro e esmalte branco, azul, verde e preto e madeira de buxo.

A joia de suspensão apresenta “caixa” de vidro contendo no seu interior colunas de penas rodeada por elementos decorativos em madeira de buxo e tendo “moldura” exterior em lâmina de ouro esmaltada a preto, branco, verde e azul. Esta “moldura” aparece sobre a parte superior, sob a parte inferior e em forma de 4 colunas. As 4 colunas aparecem encimadas por 1 pérola fixa e da lâmina inferior pendem igualmente 5 pérolas, uma sob cada lado e uma ao centro. Todas as pérolas são aljofradas e as 5 pérolas inferiores estão presas por argola que passa no interior de 5 argolas soldadas.

⁵⁹ Livro de correspondência expedida, 26 abril 1946.

⁶⁰ Diagnóstico na ficha de 1992. Museu Nacional Soares dos Reis.

A caixa de vidro tem forma retangular e a lâmina superior forma uma cobertura em telhado de 4 abas sob estrutura central tipo urna. A lâmina de ouro esmaltada apresenta ornamentação vegetalizante estilizada.

Finalmente, a madeira de buxo forma 8 cenas agrupadas 2 a 2 e representando cenas da Paixão de Cristo. Nomeadamente, um dos lados mostra Cristo e as Santas Mulheres, outro uma cena do Calvário (Simão ajuda Cristo a segurar a Cruz). Um outro lado mostra Cristo apoiando-se a um bastão sobre uma inferior do Santo Sudário.

Um outro lado contém a representação do Senhor da Cana Verde sobre cena onde Cristo é chicoteado. Finalmente o quarto lado representa na cena superior Cristo a Caminho do Monte das Oliveiras sobre cena onde Cristo é chicoteado.⁶¹

As fichas técnicas conservadas no museu constituem-se como os documentos essenciais para biografar estas obras. Neste caso, conservam-se duas fichas diferentes, como costuma acontecer na maioria das peças da coleção, uma mais antiga, sem data de criação, preenchimento e uso definidos, e outra preenchida em 1991 ou 1992. A ficha mais antiga supõe um desafio pelas incógnitas que levanta. Quando foi criada? Quando foi preenchida? Quais pessoas as preencheram? Até quando foi utilizada? As fichas da coleção de ourivesaria não apresentam datas de preenchimento, mas outras, como algumas da coleção de numismática, apresentam a data de 1980, motivo pelo qual se pode inferir que foram utilizadas, pelo menos, até essa data. No entanto, na coleção de joalharia, a presença de diferentes letras e diferentes cronologias misturam-se para dificultar ainda mais a sua identificação.

⁶¹ Ficha catalográfica. 1992. Museu Nacional Soares dos Reis.

Figuras 17 e 18. Ficha cartonada, frente e verso, s/d. Museu Nacional Soares dos Reis

	N.º INV. 248/3
	N.º CAD.
	N.º CAT.

OBJECTO MATÉRIA DIMENSÕES ESCOLA E ÉPOCA AUTOR ASSUNTO	DATA DA ENCORPORAÇÃO NÚMERO DE INVENTÁRIO PROVENIÊNCIA CONSERVAÇÃO COLOCAÇÃO NO MUSEU
---	---

DESCRIÇÃO

	FOTOGRAFIA DE:
	CLICHÉ N. ^o :
	TIRADA EM:
	OBSERVAÇÕES

Fonte: © Museu Nacional Soares dos Reis. Chillón, A. 23/03/2024

Como dado complementar, a primeira imagem conservada da peça aparece no cliché n.º 2079, num modelo criado para a década de 1960, mas no qual o número 6 referente à década aparece substituindo a máquina por um 7, denotando o preenchimento do modelo em algum ano desta década. Nesta imagem, aparece o nome do fotógrafo Américo Teixeira Lopes riscado.

Na sua existência como peça de museu, o pendente participou em exposições em diferentes ocasiões, como a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura, celebrada em Lisboa, e inaugurada entre 7 de maio e 2 de outubro de 1983⁶². O pedido deste pendente é registado em 1982, quando são remetidos os valores dos seguros das peças selecionadas no Museu Nacional Soares dos Reis ao comissário da 17.ª Exposição do Conselho de Europa, Ofício 528, Iº 46, Proc. 50.⁶³

Na exposição, dividida em cinco núcleos situados em diferentes localizações, o pendente fez parte do núcleo dedicado à dinastia de Avis, situado na Casa dos Bicos. Esta exposição foi organizada pelo Conselho da Europa e pelo governo português. O comissário-geral Pedro Manuel Guedes de Passos Canvarro e comissário-adjunto João Amândio Teixeira Goulart de Bettencourt foram responsáveis por, sob o tema Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento, "organizar a exposição, dinamizar o apoio das estruturas nacionais, garantir a execução, promover no País e no estrangeiro a necessária divulgação da exposição e incrementar e apoiar a realização de exposições cuja temática se enquadre nos objetivos gerais da XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura".⁶⁴

Assim, cada um dos cinco núcleos teve um coordenador diferente, sendo: José Mattoso, para o núcleo *Os antecedentes medievais dos descobrimentos portugueses no Convento da Madre de Deus*; Victor Pavão dos Santos, para *A Dinastia de Avis e a*

⁶² Rocha, R. S. M. da (2022). *A XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, Lisboa, 1983: Reapreciar Descobrimientos com olhos postos no futuro*. Mestrado em História Moderna e Contemporânea. Instituto Universitário de Lisboa. Documentação conservada no Arquivo da Torre do Tombo. <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4169361> [acedido a 10 mar. 2024].

⁶³ Livro de correspondência expedida, 13 mar. 1982.

⁶⁴ Portugal. (1980). Decreto-Lei n.º 244/80 de 22 de Julho. D.R. I Série (80-07-22) [Criação do Comissariado para XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura].

Europa na Casa dos Bicos; Jorge Borges de Macedo, para *A Arte, ciência e cultura nos séc. XV e XVI no Museu Nacional de Arte Antiga*; e para as duas exposições no Mosteiro dos Jerónimos, *As Navegações portuguesas e as suas consequências no Renascimento* e *A Arte na Rota do Oriente*, Avelino Teixeira da Mota e Luís de Albuquerque; e, por último, Avelino Teixeira da Mota e Luís de Albuquerque para *A armaria portuguesa dos séc. XV e XVI na Torre de Belém*.

Já em 2012, o pendente volta a sair para a exposição *A arquitetura imaginária. Pintura, escultura, artes decorativas*, no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, entre 1 de dezembro de 2012 e 30 de março de 2013, comissariada por António Filipe Pimentel e Joaquim Oliveira Caetano. A exposição reuniu peças contemporâneas de Siza Vieira, Souto de Moura, Carrilho da Graça, Mendes Ribeiro e Manuel Aires Mateus, e outras como a *Bíblia dos Jerónimos*, o Relicário da Rainha D. Leonor, o *Livro de Horas de D. Manuel*, o *Retábulo da Natividade* ou o *Cofre da Graça*. Através delas procurou-se repensar:

a arquitetura enquanto território utópico e conceptual – e assumindo que projetar é pura fantasia, capaz de contaminar as várias disciplinas artísticas, a exposição promove um ângulo novo de aproximação à pintura, à escultura, às artes decorativas. Uma extraordinária viagem por um eclético universo de centena e meia de obras, do MNAA e de muitas outras coleções, públicas e privadas, reunidas pela primeira vez.⁶⁵

Por último, entre 7 de maio e 28 de setembro de 2014, a peça participou da exposição *Tesori dal Portogallo. Architecture immaginarie dal Medioevo al Barocco*⁶⁶, acontecida em Turim, no Palazzo Madama, realizada através de um projeto de cooperação com o Museu de Arte Antiga de Lisboa. Esta exposição apresenta a arquitetura como “ferramenta que ordena, na mente do homem, o mundo que nos rodeia”, focando nas

⁶⁵ Exposição *A arquitetura imaginária*. Disponível em: <http://www.museudearteantiga.pt/exposicoes/a-arquitetura-imaginaria> [Acedido a 18 março 2024].

⁶⁶ *Tesori dal Portogallo. Architetture immaginarie dal medioevo al barocco*. Disponível em: <https://www.palazzomadamatorino.it/it/evento/tesori-dal-portogallo-architetture-immaginarie-dal-medioevo-al-barocco/> [Acedido a 24 março 2024].

diferentes maneiras “como os princípios da arquitectura deram forma até aos pequenos objectos, realçando os seus valores estéticos e decorativos e revelando a construção do seu significado simbólico e social”⁶⁷.

Sem dúvida, a entrada no museu favoreceu o estudo da peça num âmbito científico e académico, tanto pela sua exposição ao público numa coleção relevante num nível nacional, quanto pela sua participação em exposições nacionais e internacionais, inserindo-se em novos conjuntos de peças, e permitindo a sua relação de diferentes formas com peças que podem construir novas narrativas, além de contribuir ao conhecimento do pendente.

Assim, este será o caminho mais viável para abordar a sua existência anterior à sua entrada no museu, no momento da sua saída dos circuitos comerciais e a perda das suas formas de uso, convertida em semióforo. A peça, retomando o conceito de biografia, teve um momento de nascimento e terá, em algum momento, um momento de morte, pontos em que se encerram os principais episódios, vivências e relações, tanto com as pessoas como com os diferentes objetos. São episódios como estes que, fora do período de permanência do museu, ainda resultam desconhecidos pela notável falta de documentação.

O último proprietário da peça foi Henrique Manuel de Barros Vieira Borges, residente na cidade do Porto, Rua Mártires da Liberdade, n.º 270. Henrique Manuel, falecido em 1973, foi neto de Manuel Vieira Borges, casado com Maria de Jesus Barros Freire. Manuel Vieira Borges morreu em 1901 e deixou a quinta aos seus filhos Maria Helena, Maria Arminda, Maria José e Henrique Manuel, casado com Vitória Amélia, pai do vendedor do pendente. A ficha do pendente recolhe, seguramente como consequência deste e-mail, fruto de investigação e conversas com o informante, que a peça

⁶⁷ Tesori dal Portogallo. Architetture immaginarie dal medioevo al barocco. Disponível em: <https://www.palazzomadamatorino.it/it/evento/tesori-dal-portogallo-architetture-immaginarie-dal-medioevo-al-barocco/> [Acedido a 24 março 2024].

pertenceu anteriormente à família Calheiros⁶⁸. Esta família, ligada ao Solar de Calheiros, contou com notadas personalidades desde a Idade Média.

Fora de um trabalho puramente documental, as ferramentas da História da Arte contribuem para um maior conhecimento da biografia deste objeto, especialmente no relativo à sua produção. A catalogação das peças, em grande parte facilitada pela sua circulação internacional, constitui-se como uma ferramenta essencial, através da comparação desta peça com peças muito parecidas. Este tipo de pendente-lanterna ou pendentes capela (Arbeteta, 1998) pode-se encontrar em diferentes museus⁶⁹.

Assim, esta peça passou por diversas atribuições de procedência. Num princípio, foi considerada como originária de Itália ou França⁷⁰. Depois, pelo trabalho em buxo, pensou-se numa origem alemã ou do norte da Europa, e pela tipologia de pequeno viril⁷¹ de cristal de rocha sob estrutura arquitetónica de ouro esmaltado com decoração vegetal, numa origem espanhola. No entanto, a presença de penas de colibri no interior dos relevos em madeira atuando como fundo das cenas vazadas levantou a possibilidade do nascimento da peça ter acontecido no México, fruto de uma produção local, obra de artistas indígenas nas oficinas supervisionadas por religiosos.

Esta atribuição mexicana é assumida pelo Metropolitan Museum, no pendente do século XVI (17.190.886) de cristal, esmalte, ouro, pérolas e madeira de buxo, medindo 3.5 x 2.5 cm, doado por J. Pierpont Morgan em 1917.⁷²

O exemplar do Walters Museum, comprado por Henry Walters, e realizado com os mesmos materiais e na mesma cronologia do que os anteriores, inclui a atribuição

⁶⁸ Informações oferecidas por Fátima Macedo, conservadora da coleção de Joalharia e Ourivesaria do Museu Nacional Soares dos Reis, por e-mail, 26 de março de 2014, Pasta Aquisições I. MNSR.

⁶⁹ Cláudia Costa levantou grande parte destes exemplos no seu estágio voluntário no Museu Nacional Soares dos Reis entre junho e agosto de 2023 sob a supervisão da Dra. Susana Medina.

⁷⁰ Ficha catalográfica, s/d. Museu Nacional Soares dos Reis.

⁷¹ Viril. Espécie de âmbula ou redoma de vidro em que se resguardam relíquias ou objectos valiosos. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. [Acedido a 11 março 2024].

⁷² Pendant. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/193673> [Acedido a 23 março 2024].

mexicana com mais cautela, acrescentando um interrogante neste tipo de pendentes. Para o museu, as cenas talhadas em madeira remeteriam com mais certeza ao mundo europeu, optando pela inclusão das penas como elemento exótico:

There remains a debate as to whether such inclusions of hummingbird feathers were done in Europe, to add an exotic flair, or in Mexico for the European market. While Mexican artists of the 1500s worked in boxwood, indigenous to the Americas as well as to Europe, this type of micro carving of Passion scenes appears to be European. Therefore this lovely pendant is here considered to be a fascinating example of a European artist adapting an aesthetic effect developed in the Americas, the not-quite-European aesthetic adding an exotic quality.⁷³

Figura 19. Pendente, s. XVI. México. Cristal, esmalte, ouro, pérolas e buxo. 3.5 x 2.5 cm. 17.190.886. Metropolitan Museum



Fonte: © Metropolitan Museum

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/193673>

⁷³ Pendant. Disponível em: <https://art.thewalters.org/detail/11827/crucifixion-and-deposition/> [Acedido a 17 março 2024].

Existe um debate sobre se tais inclusões de penas de beija-flor foram feitas na Europa, para adicionar um toque exótico, ou no México, para o mercado europeu. Embora os artistas mexicanos dos anos 1500 trabalhassem em buxo, nativo das Américas e também da Europa, este tipo de microescultura de cenas da Paixão parece ser europeu. Portanto, este lindo pingente é aqui considerado um exemplo fascinante de um artista europeu adaptando um efeito estético desenvolvido nas Américas, a estética não exatamente europeia adicionando uma qualidade exótica.

Figura 20. Pendente, s. XVI. Espanha. Buxo (?), penas de beija-flor, cristal de rocha, ouro, esmalte, pigmentos e pérolas. 5.3 × 2.5 × 1.9 cm. 61.120. Walters Museum



Fonte: © Walters Museum

<https://art.thewalters.org/detail/11827/crucifixion-and-deposition/>

Nesta mesma linha de pensamento, optando por uma produção europeia com a inclusão de penas de origem americana, o British Museum oferece uma extensa e aprofundada investigação sobre estes pendentes e sobre a sua fortuna historiográfica e cambiantes atribuições.⁷⁴ A atribuição a um âmbito norte-europeu, a uma oficina alemã do final do século XVI, deriva da opinião de Read (1902), assim como da catalogação dos três exemplares conservados no Museu do Louvre (MV 386-8), opinião que mantém Dalton (1927). Foi após a Segunda Guerra Mundial quando se pensou uma origem mediterrânica para estas peças, quando Filippo Rossi (1957) propôs uma origem italiana, e Parker Lesley (1968) uma origem espanhola para a peça

⁷⁴ *Pendant*. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_WB-183 [Acedido a: 30 março 2024].

retangular da coleção Melvin Gutman. Esta última peça foi emprestada para uma exposição na Martin d'Arcy Gallery of Art, da Universidade Loyola de Chicago, e Rowe (1975) propôs uma origem flamenga para os relevos em madeira de buxo, o que poderia explicar o comércio dentro da Coroa Espanhola.

A partir daqui, o British Museum posiciona-se pensando esta obra como de produção mexicana. Esta afirmação deriva da evidência de que o gosto europeu no século XVI favorece cada vez mais o trabalho dos ourives esmaltados, enquanto que as esculturas microscópicas em madeira se tornaram menos elegantes antes de meados do século. Assim, a ideia de que os relevos podem ser mexicanos, trabalho sob a supervisão dos padres missionários espanhóis, resulta mais convincente para o museu, ainda mais considerando o fundo de penas azuis presente no exemplar de Baltimore (Scarlsbrick, 1979).

O British Museum toma como evidência relevante um cálice de prata dourada mexicano, que na sua haste contém um viril de cristal de rocha com cenas talhadas de madeira de buxo e fundo de penas de colibri, conservado no LACMA, Los Angeles County Museum of Art, desde 1948, e proveniente da coleção de William Randolph Hearst. A presença de uma marca no cálice levou a Oman (1968) a identificá-lo como obra inequivocamente mexicana, e a afirmar que os mexicanos, sob a tutela dos padres missionários espanhóis, provavelmente aprenderam rapidamente a esculpir essas cenas religiosas. Os três exemplares do Louvre (AO 6180, OA 2316 e OA 598) optam também por uma origem Novohispana, opinião compartilhada por Hahn e Chadour-Sampson (2020). Para estes autores, os relevos seriam realizados no México e importados pela Espanha para montar nos pendentos.

Através desta investigação formal e material dos objetos, própria da história da arte, somada ao levantamento e análise documental, podem-se estabelecer alguns pontos cruciais no itinerário do pendente lanterna, diretamente através da documentação, como o momento de compra, o comprador e o vendedor ou as exposições nas quais participou, ou indiretamente, como a possível origem das partes e do conjunto através

de um estudo material, formal e estilístico de peças semelhantes, que fornece novas formas de abordar o objeto.

De qualquer forma, estes objetos, longe de um consenso acadêmico, mostram-se como produtos de um primeiro mundo global onde os materiais, como as penas de colibri, mexicanas, os relevos em madeira, que poderiam ser do norte da Europa, e a própria produção do objeto, possivelmente espanhola, perpassam as limitações simples de autoria e origem, sem considerar o comércio posterior, que amplia ainda mais os itinerários destes pendentes.

Assim, a biografia do objeto começa antes da sua própria existência, com as diversas partes que o formam, assim como nos próprios processos de extração dos materiais e os processos técnicos para sua criação. Se Kopytoff (1991, p. 93) entendia a biografia do objeto como uma vida metafórica, semelhante à vida humana como experiência acumulativa com começo e final, a partir das novas correntes ligadas aos itinerários dos objetos, entende-se a biografia como um itinerário, como uma contínua interação de actantes que ressignifica o objeto num processo não linear, numa rede complexa de inter-relações e dependências, temas já anunciados por autores como Pearce (2005).

Para um objeto que se tornou semióforo, peça de museu investida de certos valores culturais, há um longo tempo, 78 anos, e para o qual o contexto permaneceu relativamente fixo, o itinerário dos objetos apresenta especial relevância, e pode, de alguma forma, restaurar a polissemia do objeto (Bonnot, 2015), dando conta de uma multiplicidade de contextos sucessivos. Assim, como se poderia responder a perguntas de outra natureza, relativas a estas relações entre objeto e pessoas e objetos e outros objetos ou outros actantes não humanos? Como se pode aceder a elementos emocionais intrinsecamente humanos e ligados ao objeto, como o amor, o ódio, a ambição, a memória, o pertencimento, o poder ou a autoimagem? Como atua e atuou a peça nos diferentes momentos?

O itinerário dos objetos pode, além de restaurar a polissemia, e como consequência dela, potenciar novos emaranhamentos, novos relacionamentos, novas interações com

pessoas e objetos, seja por exposições, seja por atividades, oficinas ou outras iniciativas. E para dar resposta a esta dupla missão, restaurar e criar, pensa-se se a museologia pode, como disciplina verdadeiramente multidisciplinar, preencher esses vazios, ligados neste e muitos outros casos à falta de documentação e fontes. Podem os limites da museologia alcançar terrenos que outras disciplinas envolvidas nesta investigação, como a história ou a história da arte, não podem alcançar? Como concretizar estas necessidades do passado e do presente?

2.3.3. O itinerário dos objetos artísticos e as suas possibilidades na museologia

Todas estas abordagens sobre a cultura material, como notado por Semedo (2017, p. 2), tomam “o museu como um laboratório e a coleção como uma tecnologia de investigação”, pensando de forma interdisciplinar as coleções para abordar “questões mais amplas relacionadas com a arte, a cultura, a história ou mesmo com o meio ambiente” (Semedo, 2017, p. 2). Neste sentido, Tilley (2006) também pensa a cultura material e a biografia dos objetos como uma alternativa às limitações disciplinares, por ser uma área eclética e fluída. Como contrapartida, a própria interdisciplinaridade ou pós-disciplinaridade constituem-se também como desafios destes itinerários dos objetos. O próprio Tilley (2006) alerta sobre o perigo da indefinição (Tilley, 2006), enquanto Hicks (2010) chama a tomar consciência do viés disciplinar ou da base disciplinar que orienta a investigação.

Hoskins (2006) propõe duas vertentes neste tipo de estudos. Por uma parte, os estudos baseados na investigação etnográfica, procurando produzir um relato da maneira na qual os objetos são percebidos, própria dos antropólogos. Por outra, os estudos destinados a questionar os objetos, que tentam, através de investigação histórica e ou arqueológica baseada principalmente em fontes escritas, fazer falar esses objetos silenciosos, própria dos historiadores da arte, historiadores e arqueólogos. No entanto, estas fronteiras devem ser flexibilizadas no ponto em que

tanto a história da arte, como a história e a arqueologia estão preocupadas com os modos de uso e relacionamento com os objetos, considerando também a sua própria agência, e tomando e adaptando ferramentas e metodologias da própria antropologia.

Assumindo esta possibilidade, Roitman e Warnier (2006), na sua introdução ao texto de Kopytoff (1986), alertam sobre um dos principais riscos na aplicação do itinerário dos objetos, manter o propósito da biografia cultural, para traçar processos individuais, diante da história social das coisas, mais preocupada pelas mudanças de conjuntos ou categorias de objetos. Entende-se este ponto como fundamental para os itinerários dos objetos, pois como se poderia realmente realizar estes itinerários? E como se poderiam concretizar naquelas peças com menos informação de momentos anteriores?

Como dito, a base da biografia, nos emaranhamentos prévios, recorre às disciplinas históricas, e nos seus momentos de um passado mais recente, junto a elas, a um viés mais etnográfico, com importância das entrevistas e fontes orais. Já para a sua interação com o presente e o futuro, a interdisciplinaridade pode ser muito maior, ou pelo menos mais imediata, com a presença, por exemplo, das artes visuais, para as biografias criativas. Assim, os emaranhamentos anteriores e do passado recente para a coleção e para a peça têm sido abordados através de um primeiro momento de investigação documental, hemerográfica e bibliográfica, recolhendo momentos, protagonistas e evidenciando vínculos e agentes não humanos, apresentados ao longo do capítulo 2. Quando possível, tem-se recorrido à entrevista como ferramenta, notadamente com a anterior gestora da coleção, Fátima Pimenta, e às conversas continuadas com a atual gestora, Susana Medina, fontes inestimáveis para aceder a vínculos e emaranhamentos.

Como outra via para os itinerários, a história da arte tem fornecido ferramentas, como a análise formal, estilística e iconográfica, para definir aspetos mais problemáticos, como o momento, o lugar e a forma de produção do objeto. Como fazer, a partir

daqui, para não acabar realizando uma história social ou cultural e não fugir do protagonismo do objeto?

Os caminhos possíveis para responder a esta pergunta são muitos, desde uma abordagem mais próxima à *Dissertação*, com uma discussão de carga mais teórica, abordando exaustivamente a historiografia da cultura material, biografia dos objetos, itinerários dos objetos e até necrobiografias, histórias de morte, ausência, silêncios e perda (Hicks, 2020). Também poderia ter sido um estudo exaustivo da coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Nacional Soares dos Reis, ou também o estudo de apenas uma peça. Por outra parte, pensando na tipologia de *Projeto*, poderia ter sido uma proposta de atividade de mediação, de exposição, de comunicação, ou inventário, de qualquer tipo de revisão temática ou conceitual. No entanto, como *Relatório de estágio*, adotou-se um posicionamento autoral, e um enfoque reflexivo sobre a prática museológica desenvolvida, neste caso principalmente de investigação, tentando conseguir um equilíbrio entre o embasamento teórico e a exploração dos conceitos, a sua trajetória e mudanças e novas propostas; a investigação sobre a coleção; e a materialização de uma proposta mais concreta. Esta proposta consiste numa reflexão sobre as possibilidades do itinerário dos objetos, a criação das biografias não autorizadas e um ciclo de diálogos ou conversas sobre os itinerários da joalheria.

Partiu-se então da reflexão sobre os itinerários de objetos e das suas possibilidades, neste caso concreto, aplicados à peça selecionada, o pendente lanterna, atravessando diferentes áreas do trabalho museológico, preocupados com uma aplicação integral deste método biográfico. Por isso, propõe-se, em primeiro lugar, atender à investigação e à comunicação, propondo, como recurso, a biografia não autorizada, a criatividade como ferramenta, para contar uma história das muitas possíveis sobre um objeto. Surge como uma forma de aplicar o itinerário mantendo a atenção no objeto, partindo de uma investigação histórica e etnográfica, abrindo passo à criatividade e priorizando a comunicação mais direta e apelativa, para transmitir menos certezas do que portas a novos caminhos, provocações e possibilidades. Ao mesmo tempo, abre-se

a possibilidade da participação dos públicos na construção de histórias, dando lugar a outras vozes, sem esquecer, assim, o presente e o futuro da peça, criando, ao mesmo tempo, novos emaranhamentos. Por último, a inclusão de vozes e a participação dos públicos pensam-se através de um ciclo de conversas, aberto a diferentes perfis, procedências e experiências.

2.3.4. Biografias não autorizadas e outras possibilidades dos itinerários de objetos

A museologia, como disciplina, pode dar conta destes desafios propostos, atuando como catalisador, chegando a lugares onde outras disciplinas, nomeadamente as históricas, podem ter maiores problemas. O caminho aberto pela biografia e itinerário dos objetos apresenta uma série de características e possibilidades que contribuem para o trabalho museológico, enunciados a continuação. Trimmis (2024), na sua proposta para a arqueologia, aponta como os itinerários dos objetos permitem o estudo do passado e seus emaranhamentos no presente, podendo dedicar especial atenção a questões contemporâneas. Pela sua própria natureza, os itinerários facilitam o carácter narrativo e metafórico, podendo, desta forma, incluir os públicos de forma ativa, além de oferecer *insights* diferenciados sobre fenómenos mais amplos e complicados, estimulando o imaginário e promovendo a conexão subjetiva, mas pessoal, dos indivíduos com elementos tangíveis do passado (Trimmis, 2024, p. 5).

Estas possibilidades resultam ainda mais relevantes atendendo à conceção do museu como um lugar de acolhimento para todos, um fórum facilitador das conexões entre a experiência dos públicos e as exposições para construir novas experiências (Hein, 2000). A comunicação efetiva com a sociedade ergue-se como seguro de vida dos museus, que de outra forma deixariam de ter sentido para grande parte da população (Hernández, 2011, p. 11). No final, permite contar outro tipo de histórias e criar outro tipo de espaços de conexão com agências várias.

O património então pode ser considerado como a relação que ocorre entre bens e pessoas, relação onde “os objetos convertem-se numa espécie de portadores de identidade que assume corporeidade através de narrativas, biografias e construções artísticas que se apresentam como uma manifestação do vínculo gerado entre os bens culturais e as pessoas” (Semedo, 2017, p. 2). Para gerar esse vínculo entre museu e públicos, e criar narrativas efetivas, têm sido muitas as abordagens e os recursos usados, pensando em novas formas de relacionar-se, especialmente focadas nas preocupações da contemporaneidade e em visões mais criativas, que desafiam continuamente os limites das disciplinas, já revistos e ampliados desde o *material turn*.

Como se argumentou, a narrativa do itinerário dos objetos pode oferecer um veículo de comunicação mais direto e apelativo para as experiências pessoais dos públicos. Mas estas vivências ligadas às mais emotivas, criativas ou subjetivas podem permanecer muito longe dos textos ou recursos oferecidos pelos museus, através de indivíduos ou grupos fortemente ligados ao mundo académico e científico. Como forma de responder às perguntas enunciadas sobre o pendente lanterna e sobre a própria narrativa dos itinerários de objetos, algumas propostas vindas de literatura, ou pelo menos com um grande peso da mesma, podem oferecer novos horizontes. Obras como *A Lebre dos Olhos de Âmbar* (De Waal 2012), *Uma História do Mundo em 100 Objetos* (MacGregor, 2014) ou *Objetos Evocativos: Coisas Com Que Pensamos* (Turtle, 2007) oferecem interessantes caminhos para os estudos de coleções e os itinerários de objetos.

De Waal (2012) parte de uma coleção de *netsuke*, pequenas figuras japonesas, pertencentes à sua família, para contar uma fascinante história que, através dos objetos, viaja pela história pessoal, familiar, da própria Europa e do mundo de entre guerras, para também refletir sobre alguns grandes problemas, contundentemente contemporâneos, como a própria migração. De Waal, artista nascido em Inglaterra em 1964, recebeu diversos prémios por esta relevante obra, entre eles o prémio literário *Costa Book*, *Whitbread Book Awards* até 2005; o prémio *Ondaatje*, 2011, outorgado

pela *Royal Society of Literature*; o prêmio literário norte americano Windham-Campbell; ou *Galaxy National Book Award*, 2010; além de ser selecionado por *Economist* como livro do ano em 2010. Este sucesso literário contrapõe-se com as críticas recebidas, centradas no caráter inexato, não documental ou inclusive totalmente ficcional em certos pontos ou interpretações, afastados de uma interpretação da história mais acadêmica, priorizando a experiência e a construção da própria memória.

Esta dupla face do livro, a investigação histórica e o exercício de memória autobiográfica com certas licenças, de difícil equilíbrio, parece importante para pensar os itinerários. A potencialidade deste texto mostrou-se por exemplo para o âmbito museológico, como objeto disparador, criador de diálogos, no empréstimo de algumas das obras de De Waal para o Museu Judaico de Viena⁷⁵, para a exposição *The Ephrussis. Travel in Time*⁷⁶, doando o arquivo da família em 2017. Atualmente, os *netsuke* encontram-se na exposição de longa duração do museu desde abril de 2023. A publicação deste itinerário provocou uma mudança radical nestes objetos, convertendo-se em objetos de museu, criando novos emaranhamentos e mostrando a sua potência para gerar, não uma verdade estabelecida, mas sim inúmeras possibilidades.

A publicação deste livro provocou o nascimento de uma coleção museológica, mostrando a potência da escrita e dos itinerários, como também o fez no caso do Masumiyet Müzesi,⁷⁷ Museu da Inocência de Istambul. Orhan Pamuk (1952), Prêmio Nobel de Literatura, criou o museu tomando a romance homónimo⁷⁸, como cenário da história de amor nele narrado. Com mais de 1.000 peças, este museu foi premiado pelo *European Museum Forum*, como museu do ano em 2014. A diferença de De Waal,

⁷⁵ The Hare with Amber Eyes. Disponível em: https://www.jmw.at/en/news/the_hare_with_amber_eyes [Acedido a 06 abril 2024].

⁷⁶ Gabriele Kohlbauer-Fritz/Tom Juncker (Ed.). (2019). *Die Ephrussis. Eine Zeitreise / The Ephrussis. Travel in Time*, Jewish Museum Vienna.

⁷⁷ Masumiyet Müzezi. Disponível em: <https://www.masumiyetmuzesi.org/> [Acedido a 06 abril 2024].

⁷⁸ Pamuk, O. (1998). *The museum of innocence*. Alfred A. Knopf.

Pamuk recorre à museologia como materializadora da ficção, mostrando a vida na Turquia no último quartel do século XX, apresentando “what the novel’s characters used, wore, heard, saw, collected and dreamed of, all meticulously arranged in boxes and display cabinets”.⁷⁹ Apesar das diferenças evidentes entre os dois museus, o que se destaca aqui são as diversas experiências para refletir sobre a linha entre ficção e verdade(s) e as potencialidades de outras formas de narrar e construir.

Por sua vez, Neil MacGregor (2014), diretor do British Museum entre 2002 e 2015, organizou uma publicação com uma lógica cronológica, escolhendo 100 objetos para dar conta da história da humanidade, em vinte períodos sucessivos. Este compilado de histórias deriva de uma série de programas radiofônicos emitida em 2010 pela Rádio 4 da BBC. Partindo da premissa de que a função do museu é contar histórias utilizando objetos, MacGregor (2014) apresenta os critérios de seleção das peças, aparentemente definidos por Mark Damazer, superintendente da Rádio 4. Cronologicamente, os objetos selecionados deviam abranger desde 2.000.000 a.C. até à contemporaneidade e, geograficamente, deviam abranger o mundo inteiro, perseguindo uma abordagem mais igualitária.

Os objetos precisavam de dar conta dos diferentes aspetos da experiência humana, para refletir sobre a sociedade, de um modo geral, não só sobre as elites, incluindo objetos artísticos e objetos que se denominam quotidianos. Este desejo de uma abordagem mais igualitária pretende evitar o etnocentrismo ocidental, com preocupação pela diversidade humana, seja pelas culturas, religiões, diferenças sociais e violências diversas. Procurando um difícil equilíbrio entre material científico e imaginação poética, aposta pela criatividade ou imaginação como ferramenta para essa inclusão, pela sua possibilidade de outorgar voz aos que tradicionalmente não a tiveram.

⁷⁹ Masumiyet Müzezi. Disponível em: <https://www.masumiyetmuzesi.org/> [Acedido a 06 abril 2024].

“o que os personagens do romance usaram, vestiram, ouviram, viram, colecionaram e sonharam, tudo meticulosamente organizado em caixas e vitrines”. Tradução do autor.

Como De Waal (2012), McGregor (2014) investe no objeto como gerador de narrativas através da imaginação, mas, neste caso, aliada com uma investigação que denomina científica, mais presente e ortodoxa, ponto do qual partem também as biografias não autorizadas. No entanto, McGregor (2014) aposta por decifrar as mensagens transmitidas pelos objetos, mais focadas na complexidade de sociedades completas do que de eventos isolados, enquanto a presente proposta pretende, atendendo aos cuidados disciplinares apresentados por Hicks (2010) e Roitman e Warner (2006), atender, sem obviar a história do mundo, à importância do próprio objeto como centro e suas relações. Por isso o intuito não é tanto decifrar, como propor possibilidades, perguntas e caminhos, habitando a incerteza, como forma de criar emaranhados com a participação essencial dos públicos.

Diretamente como resposta ao trabalho de McGregor, tem-se o projeto “Project History”, *100 Histories of 100 Worlds in One Object*⁸⁰, que conta com uma equipa facilitadora formada por Mirjam Brusius⁸¹, Alice Stevenson⁸² e Benamina Efua Dadzie⁸³. O projeto apresenta-se em resposta ao projeto de McGregor, criticando, em primeiro termo, a visão enciclopedista do museu, que “restabeleceu a ideia de uma “vista desde lugar nenhum e de todos os lugares ao mesmo tempo”, mas evitando a reflexão sobre como a própria instituição obteve e reformulou os objetos para criar a sua própria narrativa aparentemente universal, outorgando um grande peso a uma abordagem decolonial, tanto a nível material como epistemológico. Este projeto, então, centra-se no Sul-Global e em atores subordinados ou ausentes nas narrativas anteriores, formulando algumas perguntas muito necessárias na construção dos itinerários:

⁸⁰ 100 stories, 100 worlds. Project History. Disponível em: <https://100histories100worlds.org/project-history/> [Acedido a 12 abril 2024].

⁸¹ 100 stories, 100 worlds. Mirjam Brusius. Disponível em: <https://100histories100worlds.org/mirjam-brusius/> [Acedido a 12 abril 2024].

⁸² 100 stories, 100 worlds. Alice Stevenson. Disponível em: <https://100histories100worlds.org/alice-stevenson/> [Acedido a 12 abril 2024].

⁸³ 100 stories, 100 worlds. Benamina Efua Dadzie. Disponível em: <https://100histories100worlds.org/benamina-efua-dadzie/> [Acedido a 12 abril 2024].

Onde estão as histórias dos objetos apresentados como vistos pelas pessoas que uma vez os usaram? Como foi o conhecimento sobre um objeto informado pelas práticas de coleta colonial; e como esse contexto se apresenta hoje nos museus? Poderia ser contada uma História do Mundo inteiramente nova em 100 Objetos e, em caso afirmativo, como? Pode uma história do mundo ser contada através de um certo número de objetos? Como podem as vozes anteriormente excluídas ser capacitadas para contar as suas próprias histórias para além destes enquadramentos?⁸⁴

Como consequência deste tipo de questionamentos, preocupados com a voz narrativa, com as histórias enunciadas pelos usuários, ou com os processos de aquisição e forma de incorporação, incidindo nos silêncios e conflitos, nas necrografias (Hicks, 2020) entende-se como fundamental o reconhecimento e manifestação clara da autoria das biografias não autorizadas. A investigação das subjetividades, dos afetos em torno dos objetos, precisa incluir como parte ativa os investigadores (Bonnot, 2015), sendo o modelo para as biografias não autorizadas ao mesmo tempo uma assunção e um exercício de reflexão sobre o lugar do autor e os seus objetivos como parte do itinerário daquele objeto.

Todas estas iniciativas e publicações partem necessariamente da investigação em museus e outorgam grande importância à criatividade, quer seja para pensar metodologias e possibilidades disciplinares, como para preencher os vazios nos itinerários dos objetos e outorgar voz a objetos, pessoas e vínculos. A UNESCO afirma que:

⁸⁴ 100 stories, 100 worlds. Project History. Disponível em: <https://100histories100worlds.org/project-history/> [Acedido a 12 abril 2024].

Where are the stories of the objects presented as seen by people who once used them? How was knowledge about an object informed by colonial collecting practices; and how is this context presented in museums today? Could an entirely new *History of the World in 100 Objects* be told, and if so, how? Can a history of the world be told through a certain number of objects at all? How can formerly excluded voices be empowered to tell their own histories beyond these frameworks?

No atual mundo globalizado, o poder da cultura para transformar as sociedades é claro. Nas suas diversas manifestações, desde os nossos monumentos históricos e museus às práticas tradicionais e formas de arte contemporâneas, a cultura enriquece as nossas vidas quotidianas de inúmeras formas. O património constitui uma fonte de identidade e coesão para as comunidades afetadas pela mudança desconcertante e pela instabilidade económica. A criatividade contribui para a construção de sociedades abertas, inclusivas e pluralistas. Tanto o património como a criatividade constituem as bases de uma sociedade do conhecimento vibrante, inovadora e próspera (UNESCO).⁸⁵

A criatividade tem sido um aspeto intensamente trabalhado pela sua potencialidade a partir de diversas disciplinas, como um modo de contribuir a mudar paradigmas e ensaiar novos caminhos. Seria quase impossível abranger aqui a grande variedade de enfoques, as últimas correntes e um estudo exaustivo da sua aplicação à museologia⁸⁶, mas resulta essencial apresentar algumas linhas principais, conceitos e referências para a elaboração e entendimento das biografias não autorizadas⁸⁷.

O museu como lugar de criatividade não pode dissociar-se das preocupações da nova museologia sobre o museu como instituição e a sua missão educadora e facilitadora de experiências. O museu constitui-se como lugar de experiência e aprendizagem (Hein, 2000; Hooper-Greenhill, 2007; Falk & Dierking, 2013), mas não no modo tradicional, como lugar de custódia de objetos significativos e valiosos para uma determinada sociedade, e possuidor do conhecimento, como um lugar de verdade, de legitimação, e

⁸⁵ Comissão Nacional da Unesco. Proteger o nosso património e fomentar a criatividade. Disponível em: <https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade#:~:text=A%20criatividade%20contribui%20para%20a,sem%20uma%20forte%20componente%20cultural> [Acedido a 15 abril 2024].

⁸⁶ Ver o completo trabalho de Inês Ferreira (2016).

⁸⁷ Para um entendimento geral da criatividade como fenómeno, ver Sternberg (1998) e Kaufman e Sternberg (2006). Sobre a criatividade e a sua relação com a educação, ver Beghetto (2016). Para os seus aspectos socioculturais, ver Glavenau (2015).

de padrão de excelência, transmitindo uma visão unívoca e inquestionável de um modo hierárquico e vertical.

A experiência passa a ser uma preocupação nos museus, pois os públicos deixam de ser passivos para converter-se em ativos (Hein, 2000), e o objeto passa de ser prova ou documento a ser objeto disparador e lugar de experiência. Como os estudos culturais tomaram consciência da necessária contextualização dos objetos, não suficientes por eles mesmos, agora a experiência pessoal dos públicos que se une à equação da experiência do museu, levando em consideração o equilíbrio de ambas, pois a experiência torna-se educacionalmente significativa apenas quando deixa de ser privada e adquire uma forma compartilhável (Hein, 2000, p. 109).

Tanto John Dewey (1994) como Hein (2000) ou Hooper-Greenhill (2007) destacam a aprendizagem a partir de objetos e experiências. A *teoria da aprendizagem experiencial*, criada por Kolb (1984), volta-se para o mesmo lugar, e considera que o processo da aprendizagem se dá por meio da experiência, mais precisamente da reflexão consciente sobre a experiência. O processo cognitivo não progride se estiver separado das outras dimensões de desenvolvimento como afetividade, percepção e ação. Kolb (1984) traz para o processo de aprendizagem o papel da consciência e do subjetivo das experiências pessoais, pois, ao refletir sobre as experiências vividas, o indivíduo não apenas apreende pelo cognitivo, mas também pelas emoções, sentimentos e intuição.

Partindo da subjetividade da aprendizagem (Falk & Dierking, 2000), a construção das experiências, então, não pode dar-se unidireccionalmente, com o museu como criador, mas deve dar-se de forma conjunta e compartilhada (Smith & Smith, 2017; Davies *et al.*, 2013), através do diálogo e das diferentes visões, para ensaiar as incertezas, propondo perguntas e dúvidas, de forma livre (Falk, 2009), e ligada à estimulação de emoções e afetividades (Hooper-Greenhill, 2007).

Dentro da subjetividade individual, da diversidade social, e da preocupação pela experiência e pelas emoções, o conceito de *sentipensar* pode trazer alguma luz a esta necessidade. Este conceito foi criado por Moraes e Torre (2004) procurando unir a importância e a agência do pensamento e do sentimento, da emoção e da razão, procurando um lugar para esta parte emocional, sentimental e de valores e crenças. Ribeiro e Moraes (2014, p. 44) afirmam que:

O termo *sentipensar* nasceu de um neologismo criado por Moraes e Torre (2004), cujo processo de justaposição denota o acoplamento entre sentimento/emoção e pensamento/razão, elementos que passam a atuar juntos, impactando os modos de perceber e de interpretar a realidade e suas implicações no âmbito cognitivo e emocional/afetivo. Assim sendo, a tríade sentir-pensar-agir representa dimensões integradas que, por sua tessitura multidimensional, revelam a complexidade humana, influenciando, especialmente, os processos de conhecimento e de aprendizagem (Ribeiro & Moraes, 2014, p. 44).

Especialmente no campo dos objetos artísticos, este recurso permitiria introduzir múltiplas possibilidades, multissensoriais e poéticas (Ribeiro & Moraes, 2014, p. 44), nos cenários de experiências, não criados ou oferecidos, como propunha Hein (2000), ao dizer que o museu deve ser capaz de criar ambientes educativos, mensagens e exposições compreensíveis para os públicos, que provoquem sentimentos, memórias, imagens e encontros (Hein, 2002, p. 179), propiciando a sua emergência (Ribeiro & Moraes, p. 261), e, de alguma forma, perdendo o controle destes cenários que ganhariam novos itinerários. Sem dúvida, num mundo em constante mudança, o museu pode tornar-se um ator de desenvolvimento junto com a comunidade, promovendo e participando de mudanças, para o que a criatividade se mostra essencial.

Criar laços, redes e interações requer cada vez mais do entendimento e participação numa realidade mutável. O Centro del Carmen de Cultura Contemporánea, pertencente ao Consórcio de Museus de Valência, na Espanha, por exemplo, foi pioneiro na criação de uma série de ficção, CCCC stories⁸⁸, dirigida por Sergi Merchán e José Luís Lázaro, e disponibilizada on-line na plataforma Youtube, assim apresentada:

¿Qué tienen en común una conocida Drag, dos chicos que se acusan de hacerse ghosting, un par de enamorados incapaces de declarar sus sentimientos, un grupo de amigos de toda la vida, una hija que ha tenido un padre ausente o una mujer acomplejada por la flacidez de sus brazos? Exacto, aparentemente nada, salvo el lugar que suelen visitar: el Centre del Carmen. Presentamos 10 historias cotidianas llenas de amor, reencuentro, perdón y reivindicación.⁸⁹

Através desta iniciativa, o museu persegue propiciar diálogos com os públicos, tanto novos como já frequentadores, como forma de atração ao museu, usando novas ferramentas, como as redes sociais, convidando a conhecidos influencers e disponibilizando o conteúdo on-line, tratando de temas como a diversidade e apoiando à indústria local, trabalhando, por exemplo, com atores da região. No final, o museu transformou-se também em centro de produção e criatividade.

Também o Museu Thyssen-Bornemisza de Madrid, entre o dia 7 e o dia 22 de maio de 2013, realizou uma série de 11 publicações no Twitter, de histórias de objetos acompanhados pelas suas imagens, apresentando informações pouco conhecidas, sob a direção de Guillermo Solana. No mesmo ano, os 310 *posts* foram publicados em formato de livro (Solana, 2013), mostrando o potencial da aliança entre a comunicação

⁸⁸ CCCC Stories. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-zxBaljyqA&list=PLjuONjpjLjLpFCfSgiGNLHk_yjojARPh&index=23 [Acedido a 20 abril 2024].

⁸⁹ Centre del Carme Cultura Contemporánea. Disponível em: <https://www.consorcimuseus.gva.es/centro-del-carmen/actividades/cccc-stories/?lang=es> [Acedido a 20 abril 2024].

efetiva, procurando o envolvimento dos públicos nos museus e na criação de histórias, e a potência dos objetos como disparadores e o museu como motor de reflexão.

Trimmis (2024) propõe como outra via para construir narrativas o que denomina como biografia criativa dos objetos, com a arte como metanarrativa, dentro do seu projeto Find Stories. Assim, o “envolvimento do artista no processo de criação e comunicação de itinerários de objetos remodela profundamente e aprimora a interação com materialidade para especialistas e não especialistas”. Esta intervenção cria um novo nó na rede de relações do objeto, e a “arte criativa surge como um meio que facilita a ligação com a emoção e os sentidos, proporcionando um campo completamente diferente para vivenciar e contextualizar a materialidade” (Trimmis, 20204, p.5)

Seguindo estas ideias de uma narrativa mais criativa, o pendente lanterna poderia ser comunicado através de outro tipo de narrativas. Propõe-se aqui a narrativa criativa como base para pensar realidades possíveis ou biografias não autorizadas baseadas na investigação multidisciplinar realizada sobre o objeto, a coleção, as pessoas e o museu. Com base em documentos, bibliografia, elementos históricos e artísticos, apresenta-se a criação, como um dos resultados da investigação, já apresentada anteriormente numa forma mais académica, de uma biografia não autorizada, ou seja, a idealização de um momento de vida possível, mas seguramente não histórico.

Esta biografia não autorizada consiste, em primeiro lugar, na assunção clara do papel do investigador, funcionando como um espelho, no texto e no próprio itinerário do objeto, flexibilizando as categorias de sujeito e objeto, pensando nas redes de Latour (2005) ou a porosidade de Hoskins (2006). Assim, deve ficar evidente a investigação prévia de onde parte este exercício, para decidir as linhas de força e objetivos da história a ser criada, unindo o que foi investigado com o que será criado. A responsabilidade do autor da história inicial passa pela escolha da peça, dos momentos, mas relevantes, das personagens e das vozes presentes, dos temas subjacentes mais amplos a serem abordados, e dos objetivos a alcançar.

Definir-se-ão as cronologias e os espaços, além das vozes protagonistas, criando perfis, que sirvam a uns objetivos claros, com temas ou questões maiores subjacentes, como, por exemplo, questões históricas, artísticas, sociais, religiosas, experienciais, etc. Definidos, os resultados da investigação tomam-se como balizas que ordenaram a história, localizando aqueles aspetos pouco ou nada conhecidos a serem criados, mas também aqueles aspetos que diretamente querem ser incluídos, considerando a presença de questões ou perspetivas contemporâneas. Desta forma, a história adquire um carácter mais informal e direto, pensando numa comunicação mais direta, acessível, apelativa e contemporânea.

A biografia não autorizada não se constitui como um elemento de autoridade epistemológica apresentado verticalmente como elemento de formação, mas pretende ser um ponto de início, uma nova linha do emaranhado do itinerário daquele objeto a partir de uma experiência pessoal, a do investigador, como agente. A história, então, não é um produto finalizado nem único, pois, como ferramenta altamente flexível, pode adaptar-se às diversas necessidades dos museus, dos públicos e dos diversos momentos, sendo facilmente substituída por outra história, que pode ser, partindo do mesmo sedimento, radicalmente diferente.

Assim, por uma parte, estas biografias não autorizadas podem ser uma ferramenta, em primeiro lugar, para a comunicação do museu, mostrando a investigação de formas diferentes. Por outra parte, não deixa de ser quase uma curadoria, com um autor ou autores definidos, com objetivos e eleições manifestas. Esta subjetividade pode aparecer manifesta, com perguntas, questionamentos e até provocações, que podem ser o gatilho para novas histórias que, partindo desta ou da própria obra, construam narrativas participativas e pessoais. Sendo assim, estas biografias centram-se em dois níveis de pensamento e execução. No primeiro nível, a biografia é pensada como ferramenta de investigação e comunicação, além de elemento de autorreflexão sobre o lugar de poder epistemológico de cientistas e instituições. No segundo nível, a

história passa a ser um domínio público, sujeita a respostas, modificações e construções, como geradora de experiências compartilhadas, criativas e emotivas, reunindo novas vozes, abrindo novos caminhos e criando novos emaranhamentos. Neste momento, os públicos convertem-se em autores também, desde uma teoria da narrativa, e as suas histórias podem recolher-se e disponibilizar-se junto com a história oferecida pelo museu, como um tronco com muitos galhos, sempre renovados.

Entende-se que esta proposta, que transita entre disciplinas históricas e subjetividades várias, entre investigação e criação, entre o museu e os públicos, desempenha um papel fascinante na biografia dos objetos, permitindo explorar e compreender aspetos muitas vezes ocultos ou negligenciados da sua história, com um carácter flexível e continuamente renovado. Assim, pode dar vida aos objetos através de exercícios criativos, deixando de ser meros artefactos inanimados, para tornarem-se personagens em uma narrativa, com motivações, experiências e emoções. Da mesma forma, permite explorar os contextos em que os objetos foram criados e utilizados, transportando-nos a diferentes épocas e lugares, e até misturando-os, para uma aproximação não apenas da função prática dos objetos, mas também dos seus significados simbólicos e culturais. Assim como os contextos, permite recriar experiências humanas, ao imaginar as histórias por trás dos objetos. As biografias não autorizadas permitem de alguma forma uma aproximação à mentalidade das pessoas que os criaram, utilizaram ou interagiram com eles ao longo do tempo.

Em consequência, estes exercícios implicam uma participação dos públicos, através de experiências mais diretas e apelativas, que podem participar de novas associações, desafiando nossas percepções e preconceitos sobre os objetos culturais, levantando questões sobre autenticidade, representação e narrativa histórica, para pensar como os objetos são interpretados e apresentados em contextos museológicos e académicos. Também podem inspirar novas descobertas e interpretações ao imaginar diferentes cenários e histórias para os objetos, e uma aproximação à experiência pessoal.

As biografias não autorizadas podem funcionar diretamente como um recurso na sala do museu, disponibilizadas em formato impresso em papel, gravadas em áudio, ou inclusive em áudio e vídeo do próprio autor que lê a história. Podem, também, ser publicadas nas redes sociais ou no site do museu, ou inclusive num site específico, onde pudessem ser guardadas todas as outras histórias que os públicos produzissem. As histórias produzidas pelos públicos, assim como possíveis criações artísticas - biografia criativa dos objetos -, poderiam ser disponibilizadas juntas, como elementos iguais, evitando hierarquias entre conhecimento/experiência e verdade/ficção, ao mesmo tempo que impulsionando novos emaranhamentos e restaurando a polissemia do objeto no âmbito do museu.

Biografias não autorizadas. A ficha

A proposta de uma ficha para criar as biografias não autorizadas pretende materializar os conceitos teóricos, as iniciativas dos diferentes museus recolhidos e a reflexão do estágio. Considera-se esta ficha como um elemento importante para a prática museológica e para uma maior presença da biografia dos objetos. A ficha contribui para uma sistematização dos “conhecimentos” ou saberes académicos, como ponto de partida da história, mas também a uma interrogação sobre a voz desses saberes, assumindo claramente a sua existência e manifestando-a para os públicos. Atuará como uma espécie de objeto que obriga ao profissional de museus a se olhar e se reconhecer como situado social e culturalmente, como o museu, percebendo o seu lugar de enunciação e tomando consciência dos seus objetivos.

A biografia não autorizada toma o seu nome da literatura, das biografias realizadas, em primeiro lugar, de pessoas vivas, como os objetos; de biografias que pretendem abordar assuntos incómodos, reveladores, questionadores ou diretamente omissões e silêncios; e que pretendem evidenciar a noção de autoridade, mas que não considera umas experiências mais legítimas do que outras.

Distinguem-se então dois tipos de biografias não autorizadas:

1. Biografias institucionais ou gatilho

Esta ficha está pensada como exercício de reflexão para a construção de histórias pelos profissionais dos museus.

2. Histórias relacionadas. Construção conjunta

Esta história, derivada ou não da biografia gatilho, é criada pelo público como validação da sua experiência, de legitimação de saberes e de lugar de criatividade e interação.

Biografias institucionais ou gatilho
Título: Título da biografia não autorizada
Autor: Autor da história não autorizada
Data e lugar de criação: Data e lugar da criação da biografia não autorizada
Dados relevantes sobre o autor (profissionais e pessoais): Como forma de autorreflexão, manifestação daqueles aspetos do investigador que julga importantes para a criação da biografia. P. ex. formação, sexo, estudos, experiência laboral, valores, interesses...
Objeto protagonista: Objeto selecionado para construir a biografia não autorizada

Significância do objeto: Critérios de significância aplicados a este objeto protagonista
Voz da história: Voz narrativa escolhida para a biografia
Localização da história: Lugar escolhido como cenário da biografia não autorizada
Momento da história: Momento escolhido onde se desenvolve a história
Protagonistas: Protagonistas escolhidos para a biografia não autorizada
Objetivo principal:
Objetivos específicos:
Tema subjacentes: Temas escolhidos para serem introduzidos ou apresentados na biografia como temas secundários, temas mais abrangentes ou amplos. Estes temas podem servir como cenário e contextualização de uma forma mais fluida e menos perceptível, mas introduzindo temas importantes. P. ex. na biografia do pendente lanterna poderiam tratar-se temas como o colonialismo, a prática museológica em certo momento, a globalização, o comércio de arte, a técnica...

Temas contemporâneos: Temas atuais tratados pela biografia
Alteridade: A Alteridade é pensada como um espaço para reflexão sobre o lugar de enunciação do investigador, quem enuncia e desde que lugar, situação vital e geográfica, educacional, religiosa, e de valores, para ao mesmo tempo pensar nos diferentes tipos de públicos recetores possíveis, e como receberiam a mensagem.
Empatia: Sendo a biografia não autorizada um lugar de experiência e sentimento, a empatia é um convite a tentar identificar aqueles sentimentos, emoções, vivências e experiências que os públicos podem sentir.
Bibliografia e referências: Explicitar de onde parte a biografia, de que tipo de investigação e materiais, e de como se relaciona com eles como ponto de partida.
Recursos relacionados: Recursos que se podem disponibilizar junto com a biografia não autorizada.

Para decidir as potencialidades do objeto escolhido para a história, pode-se recorrer aos critérios de significância (Russell & Winkworth, 2009): histórico, objetos que tenham associação comprovada com um indivíduo conhecido, algum evento ou período da história que seja considerado significativo pelo museu; artístico ou estético, os objetos podem ser considerados significativos pela sua beleza; pátina de idade; artesanato; estilo; projeto; realização técnica; científico ou de investigação, refere-se a itens de valor científico atual ou potencial de investigação, como arquivos, história natural ou coleções arqueológicas; e social ou espiritual, objetos tidos em estima pela comunidade por suas associações culturais ou sociais. Existem critérios comparativos adicionais que são usados como modificadores dos critérios primários para avaliar o

grau de significância: origem, que permite ao museu não só contar histórias poderosas em torno do objeto, mas também histórias relacionadas que podem ser reveladas pelo processo de investigação; raridade ou representatividade; condição ou integridade; e capacidade interpretativa, a capacidade de um objeto de interpretar e demonstrar temas, pessoas ou ideias específicas relativas à missão, propósito, política de cobrança e programas da organização. Neste ponto, é necessário tomar cuidados para não atribuir ao objeto a capacidade de demonstrar temas, pois são as narrativas realizadas as que cumprem esse papel.

A modo de conclusão

Teoria e prática unem-se, nem sempre de formas previsíveis, jogando com conhecimentos, experiência, criatividade e sensibilidade, na quotidianidade de um estágio curricular como este, e mostram, de facto, o lugar privilegiado da pessoa como centro, origem e futuro do museu. A atividade *Conversas com objetos*, que teve lugar no dia 14 de maio de 2024 dentro da Semana da Museologia, pode ser um bom exemplo para refletir sobre a experiência e o processo intelectual e pessoal do estágio decorrido entre outubro e abril de 2024 no Museu Nacional Soares dos Reis.

Esta atividade inseriu-se no tema do ano do ICOM, Museus, investigação e educação, e procurava apresentar a investigação e os resultados alcançados no estágio. No Setor Educativo do Museu reuniu-se um grupo de 13 pessoas, durante 3 horas, para uma rica sessão de troca que acabou por definir o próprio projeto com o retorno dos participantes.

O desconforto e o conhecimento foram dois tópicos que afloraram na sessão e que permitiram pensar sobre a utilidade deste projeto. Em primeiro lugar, uma das participantes, após o preenchimento da ficha das biografias não autorizadas, manifestou o desconforto e a dificuldade neste processo, questionando se construir uma história que não fosse “verdade” não iria contra a própria museologia e não poderia sofrer críticas. Proveniente de uma museóloga, tal preocupação mostrou-me como a introdução de outros saberes, da própria experiência e dos sentimentos e

emoções resultava difícil na hora de pensar um objeto, baseando o conhecimento do mesmo nas ciências históricas, talvez com um caráter mais positivista. Se em outros âmbitos da museologia, como as atividades educativas, a imaginação, criatividade e experiências não representam um impedimento, na hora de pensar a biografia dos objetos provocam maiores problemas. Podem-se misturar “verdade” ou conhecimento e outro tipo de saberes e “sentires”? Podem contribuir da mesma forma e relacionar-se de uma maneira não hierárquica?

Uma outra participante, professora, aproximou-se para conversar depois da atividade, para desculpar-se pela sua “ignorância”, que a poderia ter levado ao preenchimento errado da ficha, mostrando a necessidade deste tipo de proposta. As suas visitas ao museu estavam, nas suas palavras, marcadas pelo absoluto desconhecimento e a falta de capacidade para poder opinar sobre as peças, numa desvalorização da legitimidade do seu discurso. Esta manifestação não deixa de ser a outra cara da moeda do museu educador, regido pelos princípios do positivismo, onde os que sabem, os que possuem o conhecimento, o comunicam aos que não sabem, tolhendo dessa forma outras formas de relacionamento com os objetos.

De facto, porque é que grande parte dos textos presentes no museu ou disponibilizados de diferentes formas não explicitam claramente o seu autor ou autores? Talvez porque esse texto é visto como uma verdade, como uma informação objetiva, proporcionada pelo museu para “entender” melhor as peças de uma forma muito determinada. Mas, como pergunta Hein (2000, p. 5), pode-se garantir uma única maneira certa de ver um objeto? Como determinadas experiências (de objetos) podem ser designadas como mais legítimas do que outras?

Assim, o que separa conhecimento e experiência? Sem dúvida, o museu é um impulsor da investigação, ainda que não só, com a museologia como disciplina que convoca outras disciplinas, como motor. Assim, neste trabalho, são principalmente acionadas ferramentas e conceitos derivados da história da arte e da antropologia, mas qual o papel da museologia? Este trabalho poderia ter sido uma biografia dos objetos realizada desde a história da arte, especialmente social e cultural, mas a museologia é

entendida como chave para uma biografia dos objetos que pode perpassar uma história cultural dos objetos para pensar na biografia de um objeto, especialmente nas suas dimensões mais emocionais. Assim, aliam-se, através da biografia, conhecimento e experiência, dois tipos de saberes que podem e devem conviver e enriquecer-se, uma vez que, como a nova museologia reclama, o lugar da pessoa é fundamental.

A biografia dos objetos mostra-se como uma ferramenta que pode aproximar e conjugar saberes, partindo de uma investigação ortodoxa, histórica e etnográfica, no passado da peça e as suas inter-relações, mas sem esquecer a contemporaneidade, o papel do público, a experiência e as emoções. O semióforo pode recuperar a sua polissemia através da biografia dos objetos, com o museu mais como propiciador de lugares de inter-relação, dúvida e questionamento, do que autoridade epistemológica.

Sem esquecer a materialidade do objeto, são reclamadas, através da sua agência, as capacidades de estabelecer relações, como um ator não humano, com pessoas e outros objetos, e isso outorga um papel essencial aos públicos. Por uma parte, na história do objeto, foram destacadas algumas figuras essenciais, como José Rosas, Vasco Valente, Fátima Pimenta ou Susana Medina, num âmbito museológico, mas contemporaneamente o museu deve ser palco, arena de novos emaranhamentos, fases de vida do objeto. Para isso, a biografia dos objetos, e a proposta de biografias não autorizadas, constituem por uma parte uma forma de aproximação aos públicos, de construção conjunta e valorização da legitimidade dos seus discursos e experiências. Por outro lado, a biografia não autorizada é um espelho colocado na frente dos profissionais que desde o museu investigam e comunicam as suas investigações, uma forma de reflexão sobre a subjetividade, o lugar de enunciação e a empatia e assunção de alteridades.

Este trabalho apresenta também algumas limitações, inerentes ao seu caráter de Relatório de Estágio. Desta forma, apresenta-se uma ferramenta metodológica para a criação de histórias, biografias não autorizadas, desde um ponto de vista teórico. Como uma série de ideias que esboçam uma proposta inicial, a ferramenta proposta precisa de ser testada para que se avalie a sua viabilidade e efetividade. Assim, num

segundo momento seria útil a sua implementação num âmbito de profissionais da museologia para, através do trabalho conjunto de preenchimento de fichas e criação das histórias, da análise das histórias e da entrevista com os profissionais, avaliar a efetividade, as dificuldades e realizar ajustes e mudanças. Depois, e da mesma maneira, seria interessante realizar este mesmo trabalho com os públicos, recolhendo as suas impressões e analisando também as histórias criadas.

Através das biografias não autorizadas, além de criar essas novas fases de vida dos objetos, o museu pode converter-se num lugar de produção de novos objetos, de novas obras e de novos discursos. Neste ponto, as biografias criativas dos objetos, com intervenção de artistas, literatos e todo tipo de público, convertem-se em ferramenta privilegiada, dando espaço à criatividade e à subjetividade.

Os museus como fórum, como motores sociais, como centros de investigação têm na biografia dos objetos uma ferramenta poderosa para enfrentar novos desafios diante de um mundo múltiplo e fluído. A proposta das biografias não autorizadas tenta, através da sua flexibilidade, servir a múltiplos objetivos, podendo ser facilmente criadas e substituídas, adaptadas às necessidades do museu de cada momento, e, ao mesmo tempo, servindo como lugar de voz dos públicos, procurando um equilíbrio necessário. Um equilíbrio difícil, que foi uma preocupação também na escrita deste relatório, que tenta apresentar uma base teórica, uma investigação que contribua ao museu e uma reflexão pessoal, com a proposta das biografias não autorizadas e o evento “Uma joia no museu”, que perseguem a reflexão sobre a voz do museu, sobre a polifonia e sobre o lugar e o papel dos públicos, sobre a construção conjunta e sobre o lugar da pessoa como centro do nosso trabalho.

Porque, no final, ninguém deveria sentir-se errado.

Referências Bibliográficas

- Acciaiuoli, M. (1998). *Exposições do Estado Novo 1934-1940*. Livros Horizonte.
- Alberti, S. J. M. M. (2005). Objects and the museum. *Isis* 96(4), 559-571.
- Alivizatou, M. (2006). Museums and Intangible Heritage: The Dynamics of an Unconventional Relationship. *Papers from the Institute of Archaeology* 17, 47-57.
- Almeida, A. M. P. (2008). *Museu Municipal do Porto: das origens à sua extinção (1836-1940)*. Dissertação Mestrado em Museologia. Universidade do Porto.
- Almeida, A. M. P. (2006-2007). *Contributos ao Estudo da Museologia Portuguesa no Século XIX: O Museu do Coleccionador João Allen e o Museu Municipal do Porto*. *Revista da Faculdade de Letras V-VI*, 31-55.
- Alpers, S. (1991). The museum as a way of seeing. In I. Karp & S. Lavine (Eds), *Exhibiting cultures*, (pp. 25-33). Smithsonian Institution Press.
- Ames, M. M. (1992). *Cannibal tours, glass boxes. The anthropology of museums*. UBC Press.
- Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo.
- Arbeteta, L. M. (1998). Colgante. In *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los Museos Estatales*. Nerea.
- Azevedo, A. N. de. (2004). A gênese e o desenvolvimento da ideia de civilização na Europa. Da Idade moderna ao século XIX. *Revista Intellectus* 3(II).
- Baudrillard, J. (1994). The system of collecting. In J. Elsner; R. Cardinal (eds.) *The Cultures of Collecting* (pp. 7-24), Reaktion Books.
- Baxandall, M. (1991). Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects. In I. Karp & S. D. Lavine (eds.). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display* (pp. 33-41), Rockefeller Foundation.
- Beghetto, R. A. (2016). Learning as a creative act. In T. Kettler (ed.). *Modern Curriculum for Gifted and Advanced Learners*. Routledge New: York.
- Glaveanu, V. (2015). Creativity as a sociocultural act. *The Journal of Creative Behavior* 49(3), 165-180.

- Biblioteca Pública Municipal do Porto. Documentos para sua história. (1933). Imprensa Portuguesa.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*. Routledge.
- Cameron, D. (1971). The museum: a temple or the Forum. *Curator, The museum Journal* 14(1), 11-24.
- Casado Rigalt, D. (2020). El coleccionismo desde la prehistoria hasta el siglo XVI: entre la motivación religiosa, el deleite artístico, los códigos de exhibición y el negocio. *Albolafia: revista de humanidades y cultura* 20, 13-35.
- Castro, L. (2011). *Museus de Portugal: Museu Nacional Soares dos Reis*. QuidNovi.
- Dalton O. M. (1927). *The Waddesdon Bequest : jewels, plate, and other works of art bequeathed by Baron Ferdinand Rothschild*. BMP.
- Damasceno, J. (2010). *Museus para o povo português*. Imprensa da Universidade de Coimbra. 2010.
- Davies D. et al. (2013). Creative learning environments in education. A systematic literature review. *Thinking Skills and Creativity*, 8, 80-91.
- Desvallées, A. & Mairesse, F. (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura.
- Dewey, J. (1994). Art as Experience. In S. D. Ross (ed.) *Art and Its Significance An Anthology of Aesthetic Theory* (pp. 204-220). State University of New York Press.
- Dias Carneiro, P. (2007). *Museu Nacional Soares dos Reis. Roteiro da coleção*. Instituto Português dos Museus.
- Duarte, A. (1998). O museu como lugar de representação do outro. *ANTROPOlógicas* 2, 121-140.
- Duarte, A. (2013). Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Museologia e património* 6(2) 99-117.
- Dudley, S. (2012). *Museum objects. Experiencing the properties of things*. Routledge.
- Ferreira, E. (2016). O Museu Portuense, um projecto pedagógico, *MIDAS* 7, 1-14-.
- Ferreira, I. (2016). *Criatividade nos Museus: Espaços “Entre” e Elementos de Mediação*. Caleidoscópio e Direção-Geral do Património Cultural.

- Falk, J. & Dierking, L. (2000). *Learning from museums. Visitor experiences and the making of meaning*. Altamira Press.
- Figueiredo, M. (1961). O Museu Soares dos Reis. *Colóquio: Revista de Artes e Letras* 15, 16-25.
- Findlen, P. (1994). *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. University of California Press.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford University Press.
- Gosden, C. & Marshall, Y. (1999). The cultural biography of objects. *World Archaeology* 31(2), 169-178.
- Gurian, E. H. (1999). What is the object of this exercise? A meandering exploration of the many meanings of objects in museums. *Daedalus* 128(3), 163-183.
- Hahn, C. & Chadour-Simpson, B. (2020). *The thing of mine I have loved best: meaningful jewels*. Paul Holberton Publishing.
- Hahn, H.P. & H. Weiss (eds.). (2013). *Mobility, meaning and the transformations of things. Shifting contexts of material culture through time and space*, Oxford.
- Hall, S. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Sage Publications & Open University.
- Hein, H. (2000). *The museum in transition. A philosophical perspective*. Smithsonian books.
- Heinich, N. (1993). Les objets-personnes. Fétiches, reliques et œuvres d'art. *Sociologie de l'art* 6, 25-55.
- Heraclides, A. & Diaila, A. (2015). Eurocentrism, 'civilization' and the 'barbarians' In A. Heraclides & A. Diaila. *Humanitarian intervention in the long nineteenth century* (pp. 31-56). Manchester University Press.
- Hernández, F. (1998). *El museo como espacio de comunicación*. Trea.
- Hicks, D. & Beaudry, M. C. (2010). *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*. Oxford University Press.
- Hicks, D. (2020). *The Brutish Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. Pluto Press.

- Hodder, I. (2014). The entanglements of humans and things. A long-term view. *New literary history* 45(1), 19–36
- Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. Routledge.
- Hoskins, J. (2006). Agency, biography and objects. In C. Tilley. *Handbook of material culture* (pp. 74-84). SAGE publications.
- ICOM (2022). *Extraordinary General Assembly*, Praga.
- Ingold, T. (2007). *Lines. A brief history*. London.
- Joyce, R.A. & Gillespie S. D. (eds.). (2015). *Things in motion. Object itineraries in anthropological practice*, SAR Press.
- Karp, I. & Lavine, S. (Eds) (1991). *Exhibiting cultures*. Smithsonian Institution Press.
- Kaufman, J. & Sternberg, R. (2006). *The Cambridge Handbook of Creativity*. Press Cambridge.
- Kirshenblatt-Guimblet, B. (1991). Objects of ethnography In I. Karp & S. Lavine (eds), *Exhibiting cultures*, (pp. 386-439). Smithsonian Institution Press.
- Kolb, D. A. (1984). *Experiential Learning: experience as the source of learning and development*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J.
- Kopytoff, I. (1991) La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. In A. Appadurai. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (pp. 89-122). Grijalbo.
- Knappett, C. (2011). *An archaeology of interaction. Network perspectives on material culture and society*. Oxford.
- Knauss, P. (2008). O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura* 8(12), 97-115.
- Knappett, C. (2011). *An archaeology of interaction. Network perspectives on material culture and society*. Oxford.
- Kuhn, T. S. (2005). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Law, J. (2004). *After Method: Mess in Social Science Research*. Routledge.
- Lévi-Strauss, C. (1975). Las tres fuentes de la reflexión etnológica In J. R. Llobera. *La Antropología como ciencia* (pp. 15-23). Editorial Anagrama.

- Lidchi, H. (1997) The poetics and the politics of exhibiting other cultures, In S. Hall (Ed.). *Representation: cultural representations and signifying practices* (pp. 151-222). Sage Publications & Open University.
- MacDonald, S. (2006). Collecting practices. In S. Macdonald. *A companion to museum studies* (pp. 81-95). Blackwell Publishing.
- MacDonald, S. (1998). Exhibition of power and powers of exhibition: an introduction to the politics of display In S. Mac Donald (ed). *The politics of display: museums, Science, culture* , (pp 1-24). Routledge.
- Mason, R. (2005). Cultural Theory and museum studies In S. MacDonald. *A companion to museum studies* (pp. 17-32). Blackwell.
- Moraes, M. C. & Torre, S. de la. (2004). *Sentipensar: fundamentos e estratégias para reencantar a educação*. Vozes.
- McClung Fleming, E. (1974). Artifact Study: A Proposed Model. *Winterthur Portfolio* 9, 153-173.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *Conversas*, Martins Fontes.
- Neves, M. de S. (1986). *As vitrines do progresso*. Finep.
- Oman, C. (1968). *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*. Victoria and Albert Museum.
- Pearce, S. (2005). Pensando sobre os objetos In M. Granato & C. Santos. (orgs.). *Museus instituições de Pesquisa* (pp. 11-21). MAST.
- Pearce, S. (1994). Objects as meaning or narrating the past In S. Pearce. *Interpreting objects and collections* (pp. 19-29). Routledge.
- Peixoto, A. A. da Rocha. (1902). *Guia do Museu Municipal do Porto*. Typographia central.
- Pimentel, A. F. (2013). *A arquitetura imaginária. Pintura, escultura, artes decorativas*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Pimentel, C. (2005). *O Sistema Museológico Português (1833-1991: Em direcção a um novo modelo teórico para o seu estudo*. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

- Parker, L. (1968). *Renaissance Jewels and Jeweled Objects from the Melvin Gutman Collection*. Baltimore Museum of Art.
- Pfefferkorn, J. (2019). *Museums as Assemblage. Practice and Potentiality*. Tese de doutoramento em filosofia. Melbourne University.
- Pomian, K. (1984) Coleção In *Enciclopédia Einaudi: Memória e História* (pp. 51-86). Imprensa Nacional e Casa da Moeda.
- Portreto de la animo. (2023). Catálogo de exposição. Museu Nacional Soares dos Reis. Blue Book.
- Prown, J. D. (1982). Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method. *Winterthur Portfolio* 17(1), 1-19.
- Read, C. H. (1902). *The Waddeston Bequest: catalogue of the works of art bequeathed to the British Museum by Baron Ferdinand Rothschild*. BMP
- Réau L. (1908). L'organisation des musées, *Revue de synthèse historique* 17, 146-170.
- Ribeiro, J. B. (1836). *Exposição Historica da Creação do Museu Portuense, com Documentos Officiaes para Servir á Historia das Bellas Artes em Portugal, e á do Cêrco do Porto*.
- Ribeiro, J. S. (1853). *História dos estabelecimentos Scientificos, Literários e Artísticos em Portugal*.
- Ribeiro, O. C. & Morais, M. C. (2014). *Criatividade numa perspetiva transdisciplinar. Rompendo crenças, mitos e concepções*. UNESCO.
- Rico, L. F. (2004). *Exhibir para educar: objetos, colecciones y museos de la Ciudad de México (1790-1910)*. Editorial Pomares-Corredor.
- Roth, K. (2001). *Material culture and intercultural communication*. Pergamon Press.
- Rossi, F. (1957). *Italian Jeweled Arts*. Thames and Hudson.
- Rowe, D. F. (1975). *The Art of Jewelry, 1450-1650*. Universidade Loyola de Chicago.
- Russell, R. & Winkworth, K. (2009). Significance 2.0. A guide to assessing the significance of collections. Collections Council of Australia.
- Santos, P. M. M. L. (2005). *Um coleccionador do Porto romântico. João Allen (1781-1848)*.
- Sapir, E. (1921). *An introduction to the study of speech*. Harcourt, Brace&Co.

- Scarlsbrick, D. (1979). *Jewellery, Ancient to Modern*. Walters Art Gallery.
- Semedo, A. (2015). Los objetos performativos como herramientas de aprendizaje en la formación de los profesionales de museos In O. Merillas & S. Ceballos. *Visiones Caleidoscópicas* (pp. 121-136). TREA.
- Silva, R. H. et al. (2022) Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa. IHA/NOVA FCSH.
- Silva, R. H. (2002). Os Museus: história e prospectiva. In F. Pernes. *Panorama da Cultura Portuguesa no século XX 3. Arte (s) e Letras* (pp.73-74). Edições Afrontamento e Fundação de Serralves.
- Smith, P. (1989). Museums, artifacts and meanings In P. Vergo (ed.). *The new museology* (pp 6-21). Reaktion books.
- Solana, G. (2013): #Thyssen140, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- Smith, J. & Smith, I. (2017). The Nature of Creativity. (pp. 21-35) In R. Beghetto; B. Sriraman (eds.) *Creative Contradictions in Education*. Springer International Publishing.
- Stenberg, R. (1998). *Handbook of criativity*. Cambridge University Press
- Tylor, E. B. (1871). *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*. Murray.
- Unesco (2006). *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*.
- Valente, V. (1933-1934). *Museu Nacional de Soares dos Reis : Antigo Museu Portuense*. Porto: Tip. Gonçalves & Moreira.
- Vergo, P. (1989). *The new museology*. Reaktion books.
- Viana, M. T. da C. P. (1970). *Os Museus do Porto no século XIX. Subsídios para o estudo da museologia em Portugal*.
- Vitorino, P. (1930). *Os Museus de Arte do Porto*. Imprensa da Universidade.
- Webb, J. (2009). *Understanding representation*. SAGE Publications.
- Weil, S. (1990). *Rethinking the Museum and Other Meditations*. Smithsonian Institution Press.

Apêndices

Apêndice I. Relatório de atividades

Apêndice II. Evento Uma joia no museu: histórias de vida

Apêndice III. Lista de peças adquiridas na coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Nacional Soares dos Reis entre 1939 e 2023

Apêndice IV. Consentimento informado, esclarecido e livre para participação em estudos de investigação

Apêndice V. Fichas preenchidas pelos públicos na Semana de Museologia. Museu Soares dos Reis 14/05/2024

Apêndice I. Relatório de atividades

Apêndice I. Relatório de atividades

O estágio curricular no Museu Nacional Soares dos Reis, sob orientação da Dra. Susana Medina, foi, sem dúvida, uma experiência marcante, tanto no plano profissional como no pessoal. Iniciado em 18 de outubro de 2023 e com fim da assistência diária em 30 de abril de 2024, contou, no entanto, com algumas tarefas pontuais que se estenderam até junho de 2024, para contabilizar 520 horas. Neste breve relatório, pretende-se dar conta das atividades desenvolvidas, com uma pequena descrição das mesmas, relacionando-as com alguns conceitos teóricos e uma análise crítica, destacando os conhecimentos e competências adquiridas no processo.

Investigação

A principal tarefa desenvolvida, e que se recolhe com detalhe nos capítulos 1 e 2, foi a investigação. No museu, a investigação e o estudo de coleções configura-se como uma ferramenta essencial para alcançar as competências do museu como instituição, sendo a primeira mencionada na definição do museu, que “investiga, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial”.⁹⁰ A investigação também contribui para a consecução das outras finalidades do museu, pois resulta fundamental para decidir o que colecionar, e como interpretar e expor as obras, mas também para fazer o museu acessível e inclusivo, fomentando a diversidade e a sustentabilidade. Deste modo, tanto para o museu em geral como para este estágio em particular a investigação entende-se como uma ferramenta essencial e poderosa, central no labor museológico.

Nesse sentido, o estágio, centrado desde o início na coleção de ourivesaria e joalharia, iniciou-se pelo conhecimento mais profundo da coleção e a eleição de um recorte mais concreto e possível na duração do estágio. Assim, a revisão de dossiers ocupou as primeiras semanas do estágio, até que se tivesse uma familiaridade maior com a coleção e, junto com a orientadora, poder decidir o objeto da investigação.

⁹⁰ ICOM (2022).

Finalmente, pensaram-se três opções: investigar a coleção depositada pela Câmara Municipal no Museu Nacional Soares dos Reis; investigar as obras provenientes do Palácio das Necessidades; ou investigar as aquisições realizadas pela instituição. A última opção foi a preferida por ser, por uma parte, menos conhecida e estudada do que as obras do Palácio das Necessidades, e, por outra, pertencer ao museu e ter, em si mesma, uma lógica colecionadora, sendo escolhas conscientes e individuais, ainda que realizadas num longo espaço de tempo, entre 1939 e 2000. Assim, acredita-se que esta coleção, coerente e significativa, responde a uma lógica própria dentro da coleção maior de ourivesaria e joalheria onde está inserida (Desvallées & Mairesse, 2013, p. 32).

Definido o objeto, o primeiro passo foi a consulta dos dossiers da coleção, o que facilitou muito o trabalho, pois cada peça tem a documentação já reunida e separada. Após a análise das aquisições, procedeu-se a um levantamento bibliográfico geral sobre o museu e a coleção, e mais especificamente sobre o estudo de coleções, cultura material e biografia dos objetos. O levantamento bibliográfico realizou-se em diversas bibliotecas, como a biblioteca do Museu Nacional Soares dos Reis, a biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto ou a Biblioteca Municipal. No entanto, grande parte da investigação usou recursos on-line de diferentes repositórios. Na parte documental, consultou-se a documentação conservada pelo museu, com especial atenção às fichas, aos inventários, aos livros de correspondência expedida e recebida e à documentação diversa tanto no arquivo documental quanto no arquivo fotográfico.

Por último, a entrevista com Fátima Pimenta e com Susana Medina constitui-se como uma ferramenta essencial para entender a biografia dos objetos num passado recente, assim como no presente e nos seus desafios e objetivos futuros. Além disto, obtiveram-se várias informações orais transmitidas durante conversas com diferentes técnicos do museu.

O objetivo do trabalho sempre foi a investigação, mas a forma de materializar esta investigação foi mudando ao longo do tempo, numa longa indefinição, sendo este o

principal problema encontrado. Inicialmente, pensou-se numa aplicação que recolhesse diferentes vozes, através de temas contemporâneos, que oferecessem leituras diversas sobre as peças, priorizando a escolha, participação e construção dos percursos pelos públicos. Num segundo momento, tentando manter a premissa de trazer várias vozes que abordassem as peças de outras formas, pensou-se num material de apoio à visita, em vários níveis, que poderia ser usado pelo museu. No entanto, as características e a natureza do estágio mostraram a impossibilidade de realizar este trabalho de forma satisfatória no tempo disponível e no espaço oferecido por este relatório.

Desta forma, optou-se finalmente por reduzir o estudo das cinco peças propostas inicialmente para o estudo de uma só, suficiente para realizar a versão final do trabalho, a aplicação da biografia das coleções às aquisições realizadas pelo museu como conjunto e seus protagonistas, assim como a reflexão sobre as limitações e potencialidades deste método através da análise do caso de um objeto concreto. Assim, propõe-se o esboço de uma metodologia baseada na ficção, como uma contribuição da museologia, realmente interdisciplinar, para a biografia dos objetos. Diante da falta de informação e documentação, a ficção através da museologia pode chegar aonde outras disciplinas não chegam, criando uma ferramenta flexível, eficiente e possibilitadora de uma comunicação direta, que assume explicitamente o lugar do investigador, e abre novas possibilidades para os objetos de museu.

No entanto, neste processo de investigação, entendido como satisfatório e com resultados promissores, enfrentaram-se algumas complicações, como a mencionada mudança de objetivo, que comprometeu grande parte do tempo, assim como a impossibilidade de consultar o acervo completo do arquivo, que se encontra ainda em organização, e principalmente a falta de informações para construir a biografia. Este último aspeto, a princípio limitante, acabou-se mostrando como um elemento-chave para procurar novas vias e métodos de aproximação, derivando na proposta deste trabalho.

Exposição temporária *Portreto de la animo*

A exposição temporária intitulada *Portreto de la Animo* acompanhou grande parte da minha estadia no museu, e o facto de a Dra. Susana Medina atuar como coordenadora acabou por me permitir participar de diferentes formas no seu desenvolvimento. Esta exposição foi realizada pelo Museu Nacional Soares dos Reis, com a Câmara Municipal de São João da Madeira, o Centro de Arte Oliva e os colecionadores António Saint Silvestre e Richard Treger, com o apoio do Circulo Dr. José de Figueiredo. Inaugurou-se em 13 de julho e fechou as suas portas no final de dezembro de 2023⁹¹, depois da sua prorrogação.

A proposta da coleção foi explorar os limites do autorretrato, que revelam “uma figura interior, uma criatividade e invenção particularmente viva”⁹² associados à conhecida tradicionalmente como arte bruta, e que “reivindicam uma existência da qual estes artistas foram e se sentiram privados”⁹³, com presença de obras de uma das coleções deste tipo de arte mais relevantes no mundo, contando com artistas como Aloïse Corbaz, Ted Gordon, James Deed, Edmund Monsiel, Aleksander Lobanov, Alessandra Michelangelo e Jaime Fernandes, entre outros.

Nesta exposição, as tarefas desenvolvidas foram a assistência às diversas atividades em torno da exposição, como a visita comentada com Antonia Gaeta, intitulada *Curadoria de Arte Bruta*; a visita *Tomasz Machciński – um homem com mil caras*, comentada por Miguel Almeida do Serviço Educativo do Centro de Arte Oliva; a conversa *Arte, Emoções e Terapia*, com os convidados Jorge Oliveira, Andreia

⁹¹ Exposição *Portreto de la Animo* prolongada até final do ano. Disponível em:

<https://museusoaresdosreis.gov.pt/exposicao-portreto-de-la-animo-prolongada-ate-final-do-ano/#:~:text=A%20Exposição%20“Portreto%20de%20la,com%20o%20seu%20programa%20paralelo>) [Acedido a 20 abril 2024].

⁹² Exposição *Portreto de la Animo* prolongada até final do ano. Disponível em:

<https://museusoaresdosreis.gov.pt/exposicao-portreto-de-la-animo-prolongada-ate-final-do-ano/#:~:text=A%20Exposição%20“Portreto%20de%20la,com%20o%20seu%20programa%20paralelo>) [Acedido a 20 abril 2024].

⁹³ Exposição *Portreto de la Animo* prolongada até final do ano. Disponível em:

<https://museusoaresdosreis.gov.pt/exposicao-portreto-de-la-animo-prolongada-ate-final-do-ano/#:~:text=A%20Exposição%20“Portreto%20de%20la,com%20o%20seu%20programa%20paralelo>) [Acedido a 20 abril 2024].

Magalhães e Isabel Carvalho e moderação de Ana Silva Pinto; visita comentada por Carlos Mota Cardoso; visita *Poesia e arte bruta*, comentada por Ana Mântua e Maria Reis. Nelas, além da assistência, auxiliei nas questões logísticas e de preparação.

Finalmente, participei das atividades de encerramento, auxiliando na desmontagem, preparando as peças para o seu transporte e saída do museu. Assim, as peças foram organizadas em caixas numeradas seguindo a ordem da exposição e acondicionadas para sua saída, e registada a sua localização em cada uma das caixas. Além deste critério da ordem, procurou-se acondicionar as obras da maneira mais segura, pensando nas possíveis situações possíveis durante o transporte.

Esta exposição, inserida no programa *Arte e Saúde* promovido pelo museu, iniciada com o Centro Hospitalar Universitário Santo António, resulta fundamental para a promoção da diversidade⁹⁴, ao reclamar o museu como entidade pública responsável pela inclusão e integração social. Por uma parte, promove a visibilidade, discussão e investigação dos objetos de museu considerados *outsiders*, contribuindo à revisão da História da Arte e os seus cânones, ao mesmo tempo em que situa a pessoa, notadamente a saúde mental, como elemento essencial, ocupando pela primeira vez num museu nacional uma exposição como essa, que coloca na frente dos nossos olhos a natureza humana e as circunstâncias da psique, e os valores e julgamentos ligados com aquilo que margeia os limites estabelecidos de uma suposta normalidade ligada aos construtos sociais. Desta forma, o museu erige-se como uma instituição realmente sociocultural, autorreferencial, motor de câmbio da sociedade e comprometido com a contemporaneidade, abordando assuntos tão urgentes como a saúde mental num momento pós-pandémico.

⁹⁴ *Portreto de la animo*, 2023, p. 4.

Figura 21. Momento de desmontagem da exposição



Fonte: © Museu Soares dos Reis. Chillón, A. 08/01/2024

Organização e manipulação de peças

Da mesma forma que na desmontagem de *Portreto de la animo*, ao longo do estágio tive a oportunidade de entrar em contato direto com os objetos do museu. Foram diferentes ocasiões nas que tive de manusear peças, bem fosse para o seu traslado, acondicionamento ou auxílio para fotografá-las. Assim, participei na retirada de peças da vitrine de joias arqueológicas pela queda de uma lâmpada, e a sua recolocação, uma vez que a iluminação foi consertada. Também, em várias ocasiões, participei da retirada de peças na reserva técnica, do seu traslado ao set de fotografia, embalagem posterior e traslado de novo à reserva.

Já na reserva técnica da coleção, participei da sua reorganização, revisão, acondicionamento e limpeza. Durante uma semana, várias pessoas, dentre as quais me incluo, contando com a direção da gestora da coleção e da conservadora do museu, retiraram as peças, renovaram os papeis Acid free, plástico bolha, e substituíram os contenedores, limpando e organizando a reserva, substituindo o filtro de ar, e

colocando as etiquetas nos lugares mais indicados. Esta tarefa foi a culminação de uma progressiva revisão e ordenação da reserva técnica realizada ao longo de vários meses. Também participei em tarefas de fotografia de peças, auxiliando a movimentação e manuseio no set e também nas salas, acompanhando o processo, abrindo e fechando vitrinas. Desta forma, tive a experiência de um contraponto ao primeiro semestre, com formação eminentemente teórica, podendo ver e aplicar alguns dos procedimentos e conhecimentos adquiridos sobre conservação, armazenamento e manuseio. Igualmente resultou importante a capacidade de resolução rápida de incidentes, definindo protocolos de trabalho, transporte, custódia e guarda adaptados a essa situação concreta.

Figura 22. Transporte das peças retiradas da vitrine de peças arqueológicas. © Museu Soares dos Reis. Chillón, A. 15/11/2023

Figura 23. Vitrine das peças arqueológicas vazia



Fonte: © Museu Soares dos Reis. Chillón, A. 15/11/2023

Também participei da organização dos materiais expográficos, principalmente suportes acrílicos transparentes de diversas formas e tamanhos, assim como peças de acrílico com numerações. Neste caso, organizaram-se por tipologia, tamanho, ordem dos números e tipografia dos números, acondicionando-os em caixas dentro do cofre para uma visão mais fácil e rápida em caso de necessidade.

Figura 24. Classificação dos materiais expositivos



Fonte: © Museu Nacional Soares dos Reis. Chillón, A. 14/12/2023

Coleção Loureiro

A coleção Loureiro, como já mencionado, foi doada ao Museu Nacional Soares dos Reis em 2017, e compõe-se de 300 fivelas, alfinetes e passadores de fita. Estas peças estão acondicionadas em diferentes caixas, mas na grande maioria não possuíam etiquetagem. No entanto, existe um registo das peças com fotos e numeração, e, com esta ferramenta, procedemos a identificar visualmente as peças em comparação com as fotografias, anotando a sua localização, número de caixa, e colocando uma etiqueta na peça com o número de inventário. Como complemento a esta identificação, em fotografias das caixas com as peças, foram colocados pequenos adesivos com os números de inventário para um reconhecimento visual mais rápido.

Este trabalho mostra-se relevante ao tomar como exemplo outra das tarefas realizadas junto com Maria Reis. Neste caso, tratava-se de resolver um pequeno “mistério”, pois, revisando as fichas, reparamos que uma das peças, que devia estar na exposição, realmente estava no cofre. Para resolver esta divergência de informações, acudimos à exposição permanente, tendo que identificar que peça era aquela que ocupava o lugar

de outra, por sua vez, no cofre. Sendo o objeto um anel do depósito da Câmara do Porto, ao qual há peças muito parecidas, tivemos que revisar todas as fichas dos anéis, até perceber que era uma dupla confusão, pois a peça que estava na exposição permanente realmente deveria estar em outro lugar da vitrina, e a que estava nesse lugar devia estar realmente no cofre.

Revisão do Documento de Política de Incorporações

Uma das atividades mais desafiadoras foi a reformulação de um dos pontos da política de aquisições da coleção. Em pouco mais de uma frase devíamos dar conta das necessidades e desafios da coleção no presente e no futuro, levando em consideração a coleção como conjunto, as suas carências e pontos fortes, definindo, de alguma forma, o rumo das aquisições, e, em consequência, influenciando a vida dessa coleção.⁹⁵

Prevenção de incêndios e gestão de riscos

Dentro da formação oferecida pelo museu aos seus funcionários, os estagiários participaram também de uma formação de um dia oferecida pelo IGNES do grupo Redifogo, sobre prevenção de incêndios e plano de emergência, que vinha a reforçar as noções oferecidas pela Unidade Curricular *Conservação preventiva*, realizada no primeiro ano. Esta formação centrou-se nas medidas de autoproteção. O conteúdo programático dentro do tema proposto *Medidas de autoproteção* foi definição, registos de segurança, plano de prevenção, plano de emergência, formação, simulacros, inspeções e implementação de medidas de autoproteção. Participamos junto com a toda a equipa do museu de um simulacro de incêndio e evacuação, um exercício que mostra a complexidade de uma situação como essa, longe das reflexões teóricas, reforçando a responsabilidade e funções de cada um dos membros envolvidos.

⁹⁵ Sendo um documento interno do museu, não se oferece aqui o ponto da política de aquisições.

Sessão participativa Casa Infante, 23 abril 2024

Uma das atividades mais desafiantes e motivadoras foi a assistência à Sessão participativa sobre as coleções do Museu do Porto em 23 de abril de 2024. Esta atividade, organizada pelo Museu do Porto, reuniu, num primeiro momento, profissionais convidados, relacionados com os museus, para refletir e discutir as possibilidades da gestão do património, e depois uma última sessão aberta ao público geral. Nesta sessão aberta, com predomínio de profissionais da área, sob a coordenação de Susana Medina, Patrícia Remelgado e Juliana Alves, além de outras técnicas do Museu do Porto, foi proposta uma atividade em grupo para perceber as diferentes formas de usar o site, in web, e entender que categorias seriam interessantes para aparecer nos diversos níveis ou momentos, diferenciando um nível inicial, onde figuraria a informação considerada principal, um segundo nível com outro tipo de informações mais específicas, um terceiro com as hiperligações e um último com as ferramentas. Assim, através do trabalho em grupo, foram selecionadas ou descartadas categorias que foram fornecidas pela organização, dividindo-as segundo os diferentes interesses ou experiências de usuário de cada grupo.

A abertura de tarefas especializadas como a gestão de coleções e as categorias de inventário ao trabalho colaborativo ou participativo com os que serão seus usuários resulta fundamental para a consecução da ideia de um museu de todos e para todos, pensando na democracia cultural e na construção de conhecimento. Se a pessoa se erige como centro do museu, não pode ser incluída apenas como um recetor passivo, senão que deve ser agente nas diferentes formas e fases do trabalho museológico, o que condiz como a iniciativa do Museu do Porto de consulta aos públicos sobre a melhor forma de comunicar, colocando à pessoa, de facto, no centro do trabalho museológico.

Sem dúvida, a diversidade de modos de entender e se relacionar com as informações de inventário oferecidas dependendo da formação, interesses, características e profissão das pessoas, contribui para alargar a visão e sair dos limites impostos por uma área às vezes virada para si própria, com trabalhos realizados entre iguais.

Seguindo esta mesma ideia de partilha e construção coletiva, não poderia deixar de destacar a convivência, conversas, trocas e aprendizados com os outros estagiários do museu, contribuindo uns com os outros para as respetivas investigações. Também as conversas com o corpo técnico do museu, sem ser uma tarefa em si mesma, foram fundamentais tanto para a consecução do estágio, como para o sucesso da investigação.

Assistência à Unidade Curricular

Como mais uma faceta do trabalho no museu, pude acompanhar uma Unidade Curricular, *Museu como espaço de fruição*, realizada em parceria entre a Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e ministrada pelo Prof. Doutor Hugo Barreira e pela Dra. Susana Medina. Esta Unidade Curricular reúne um grupo muito heterogéneo com estudantes de licenciatura, mestrado e doutoramento de diversas áreas, para realizar uma introdução ao funcionamento e fruição dos museus. Além da assistência como ouvinte, tive a oportunidade de ministrar uma aula de 1 hora, apresentando a investigação em andamento e, especialmente, o conceito de biografia dos objetos

Apresentações

O fruto natural de um trabalho eminentemente de investigação não poderia deixar de traduzir-se em produtos a serem partilhados ou comunicados. Nesse sentido, grande parte das atividades do estágio orientaram-se a comunicar tanto o processo de investigação como os resultados obtidos. Desta forma, durante o estágio realizaram-se quatro apresentações: a primeira delas, como já mencionado, dentro da Unidade Curricular; a segunda dentro da Semana da Museologia; a terceira como apresentação do ciclo de conversas proposto; e a quarta realizada em conjunto com a Dra. Maria Lobato, sobre a obra da exposição de longa duração, a pintura *Desalento*, de José Malhoa.

Como estagiário do Mestrado em Museologia da Universidade do Porto, fui convidado para participar da Semana da Museologia, organizada por estudantes do primeiro ano do mestrado. Sob o lema *Conversas com objetos*, o encontro acompanha o tema

definido pelo ICOM, *Educação e investigação em museus*, e dentro do Museu Nacional propõe a apresentação dos projetos de investigação dos dois estagiários do Mestrado em Museologia a um grupo reduzido.

Fruto de uma das múltiplas conversas, surgiu a possibilidade, pelo gentil convite da gestora da coleção de têxteis do museu, de realizar uma investigação conjunta sobre um tema não diretamente focado na joalheria, mas tangencialmente conectado por tratar os elementos de origem animal, notadamente penas, mas também insetos e outros animais, na moda através da arte. Tomando como ponto de início o quadro *Desalento* de José Malhoa, onde aparece retratada uma mulher com um chapéu de penas, a apresentação pretende que os públicos acompanhem um processo de investigação desde as perguntas iniciais, enunciadas num momento de surgimento numa conversa despretensiosa nos corredores do espaço de trabalho do museu. Nesse sentido, a proposta é apresentar o objeto como protagonista de várias histórias, mais guiadas pelas perguntas da investigação do que pela natureza e característica do próprio objeto. Assumindo o nível de intervenção do investigador, é traçado um caminho pela moda, a arte, a sustentabilidade e os inícios da legislação meio ambiental. Tudo com uma obra do museu como princípio e fim. Por último, e recentemente, nos dias 20 e 21 de junho de 2024 apresentei outra apresentação, a peça do mês, um cofre de tartaruga do século XVI.

Figura 25. Publicação de Olhares Cruzados. Uma joia no museu: histórias de vida. Site do Museu Nacional Soares dos Reis



Museu Nacional Soares dos Reis

Agenda Visita Coleções Museu

Q Newsletter f @ v m e EN

Olhares Cruzados 'Uma joia no museu: histórias de vida'

2024-05-23



Programa Olhares Cruzados sobre as Coleções
Sessão Comentada 'Uma joia no museu: histórias de vida'
22 maio, 18h00

Público
 Jovens e adultos

Entrada
 Gratuita

Inscrições
 Formulário online (até 48 horas de antecedência)

Os objetos expostos nas vitrinas de um museu oferecem-se à contemplação dos seus visitantes, parecendo detidos no tempo. Além das questões que envolvem a sua materialidade, pode entender-se o objeto como possuidor de uma história, de uma biografia, um processo complexo não linear que aglutina vários tempos e várias fases, desde a extração dos materiais com os quais são fabricados, a própria idealização e produção dos objetos, a sua exposição e venda, o seu uso e simbolismo, o seu estudo, a entrada no museu ou as suas contínuas ressignificações nas relações com outros objetos e com as pessoas.

Com esta conversa-visita, pretende-se criar um espaço de encontro, intercâmbio e debate entre Susana Medina, Alberto Chillón e os participantes sobre a coleção de ourivesaria e joalharia do Museu Nacional Soares dos Reis, com especial atenção às fases de vida de um conjunto selecionado de peças.

Fonte: <https://museusoaresdosreis.gov.pt/agenda/olhares-cruzados-uma-joia-no-museu-historias-de-vida/> [Acedido a 23 maio 2024]

Figura 26. Publicação da Semana da Museologia da Flup. Site do Museu Nacional Soares dos Reis



Museu Nacional Soares dos Reis

Agenda Visita Coleções Museu

Q Newsletter f @ v m e EN

MNSR acolhe atividade da Semana da Museologia da FLUP

No âmbito da **Semana da Museologia**, promovida pela FLUP - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o Museu Nacional Soares dos Reis acolhe, no próximo dia 14 maio, pelas 10 horas, uma sessão com os estagiários Alberto Chillón e Beatriz Figueirinha que darão a conhecer os seus trabalhos.



A primeira edição da Semana de Museologia decorre de 13 a 18 de maio, fruto do trabalho e organização dos alunos de primeiro ano do Mestrado em Museologia da FLUP, em parceria com o CITCEM. Todas as atividades foram construídas no âmbito do tema proposto pelo ICOM para assinalar o Dia Internacional dos Museus 2024: "Museus, Educação e Investigação", pelo que se pretende proporcionar experiências enriquecedoras a toda a comunidade estudantil e outros públicos, sendo esta uma oportunidade para adquirir e partilhar conhecimentos.

Entre conferências, encontros, visitas e exposições, o programa conta com a participação de várias profissionais do Museu Nacional Soares dos Reis, nomeadamente Liliana Aguiar, Maria Lobato Guimarães e Susana Medina.

O Dia Internacional dos Museus é celebrado em todo o mundo a 18 de maio, com o objetivo de sensibilizar para o papel dos Museus na aproximação de culturas. Para o ano de 2024 foi escolhido o tema "Museus, Educação e Investigação", pretendendo-se realçar a importância dos museus como instituições educativas dinâmicas que promovem a aprendizagem, a descoberta e a compreensão cultural.

Durante o ano 2023, no Museu Nacional Soares dos Reis foi prestado apoio científico a cerca de duas dezenas de estudantes e investigadores que se debruçaram sobre a história do MNSR e respetivo acervo.

Fonte: <https://museusoaresdosreis.gov.pt/mnsr-acolhe-atividade-da-semana-da-museologia-da-flup/> [Acedido a 23 maio 2024]

Apêndice II. Uma joia no museu: histórias de vida

Apêndice II. Uma joia no museu: histórias de vida

Como consequência do processo de investigação, e destacando a importância da biografia dos objetos como ferramenta, foi proposto um evento, do qual se realizou no museu a primeira mesa, a apresentação do mesmo, no dia 22 de maio de 2024, pelas 18:30h. Este evento, intitulado *Uma joia no museu: histórias de vida*, pretende introduzir o conceito de biografia para os públicos, abranger as diferentes fases de vidas de um objeto e criar um espaço de diálogo plural e aberto, com convidados de perfis variados. Desta forma, pensando no museu como fórum e como motor social, pretende-se criar um espaço com diálogos e trocas que, talvez, de outro modo fossem menos prováveis, e ao mesmo tempo abrir o museu como lugar de fala para diferentes tipos de saberes, experiências e histórias pessoais.

O evento

Os objetos expostos nas vitrinas estão longe de ser apenas peças de museu, detidos no tempo para a sua exibição. Além da sua materialidade, pode-se entender o objeto como possuidor de uma história, de uma biografia, um processo complexo não linear que aglutina vários tempos e várias fases, desde a extração dos materiais com os quais serão fabricados, a própria idealização e produção dos objetos, a sua exposição e venda, o seu uso e simbolismo, o seu estudo, a entrada no museu ou as suas contínuas ressignificações nas relações com outros objetos e com as próprias pessoas.

Por isso, pretende-se, com *Uma joia no museu: histórias de vida*, criar um espaço de encontro, intercâmbio e discussão, um fórum, com vocação polifônica e diversa, que reúna diferentes saberes, olhares e pontos de vista, com diferentes convidados, de várias idades, procedências, áreas e interesses, para, através de uma visão crítica e questionadora, refletir sobre a joalheria e os seus produtos, com especial atenção às fases de vida dos artefactos.

Assim, em forma de diálogos, pretende-se refletir tanto sobre o passado, como sobre o presente e o futuro da joalheria e ourivesaria, distinguindo vários momentos: uma fase de extração e transformação dos materiais, uma fase de idealização, uma fase de execução, uma fase de venda, uma fase de uso, uma fase de coleção e musealização e

os futuros possíveis. Do mesmo modo, pensam-se a joalheria e a ourivesaria desde diferentes experiências, e culturas, atentando também aos riscos e tensões que rodeiam estes objetos, incluindo a contemporaneidade, relacionados, por exemplo, com a exploração, colonialismo ou sustentabilidade.

Para dar conta das múltiplas fases na vida do objeto e das diversas formas de ser usufruído e entendido, propõe-se aqui uma série de temas e perfis que atendem à complexidade das peças e à sua receção.

MESAS DE DIÁLOGO

Partindo de cada fase de vida das peças e unindo passado, presente e futuro, assim como pessoas, técnicas e materiais, são propostas 12 mesas de diálogo, formadas por dois comunicadores e um moderador. A programação é pensada para um ano e cada mesa terá lugar com uma frequência mensal, com um moderador e dois convidados.

MESA 0. A VIDA DOS OBJETOS

Nesta primeira mesa, a proposta é apresentar a iniciativa de uma forma geral. Por uma parte, pretende-se levar ao público a coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Nacional Soares dos Reis; por outra, introduz-se o conceito de vida dos objetos, que guiará a programação.

- | | |
|---------------------------|---------------------|
| - A coleção de joalheria. | Susana Medina. MNSR |
| - A vida dos objetos. | Alberto Chillón |

MESA 1. RECEÇÃO. CULTURA DE MASSAS

As joias foram e são bens prezados e valorizados na sociedade, símbolos de status, riqueza e sofisticação. Nesta mesa, propõe-se discutir a sua presença na cultura de massas, privilegiando, por uma parte, o cinema e, por outra, as joias com maior impacto e presença no imaginário comum ocidental.

Moderador:

- | | |
|-------------------------------------|------------------------|
| - Cultura de massas. Grandes joias. | Jornalista/historiador |
| - Cultura de massas. Cinema. | Crítico |

MESA 2. EXTRAÇÃO

A mesa Extração pretende ampliar a visão sobre as peças até aos próprios materiais que as conformam e a sua extração, mostrando as histórias de pessoas ligadas a estes processos.

Moderador:

- | | |
|---|---------|
| - Os materiais preciosos em Portugal. | Geólogo |
| - A experiência e as condições de trabalho. | Mineiro |

MESA 3. SUSTENTABILIDADE

Outra face das peças que esta mesa visa ressaltar é a série de consequências da extração dos materiais e da produção e comércio, tanto num nível ambiental como humano, focando na exploração e nos direitos.

Moderador:

- | | |
|---|---------------|
| - Crise ambiental. Recursos naturais (as gemas biogénicas, metais, gemas e a legislação). | Ambientalista |
| - Exploração e direitos. | Advogado |

MESA 4. IDEALIZAÇÃO

Sem dúvida, a ideia e a criação sempre foram privilegiadas como os momentos mais importantes na vida das peças, ligadas à inspiração, ao trabalho intelectual e à figura do artista. Nesta mesma, realiza-se uma aproximação às formas, inspirações e referências e como foram mudando ao longo do tempo, e ao mesmo tempo pensa-se na criação e suas possibilidades na atualidade.

Moderador:

- | | |
|---|-------------|
| - Os criadores e as joias ao longo da história. | Historiador |
| - Criar hoje, novos materiais e a mulher como protagonista. | Criadora |

MESA 5. EXECUÇÃO

Quais são as técnicas e processos através dos quais as matérias são transformadas? Nesta mesa, apresentar-se-á um panorama geral das principais técnicas usadas e especialmente uma técnica muito representativa da cultura portuguesa: a filigrana.

Moderador:

- | | |
|---------------------------|--------------------|
| - O processo técnico. | Ourives |
| - A filigrana portuguesa. | Museu da Filigrana |

MESA 6. VENDA

A cidade do Porto possui uma forte tradição secular de ourives e joalheiros. Para partilhar as suas experiências, nesta mesa apresenta-se a família Rosas, dedicada à joalharia há gerações, e ligada ao Museu Nacional Soares dos Reis pela figura de José Rosas Júnior, conservador, e um leiloeiro reconhecido da Cidade Invicta.

Moderador:

- | | |
|------------------------|---------------|
| - Joalharia no Porto. | Família Rosas |
| - Leiloeiro e mercado. | Leiloeiro |

MESA 8. USO

Uma vez criadas e vendidas, as joias são passíveis de múltiplos usos, quase tantos como usuários, sejam instituições ou pessoas concretas. Esta mesa pensa-se como reflexão sobre o papel da joia, os seus usos e simbolismos dentro de instituições como o poder político, monarquias ou governos, ou religiosas.

Moderador:

- | | |
|---------------------------------------|-------------|
| - Institucional. Monarquia e Governo. | Historiador |
| - Religioso. | Religioso |

MESA 9. USO

Uma vez criadas e vendidas, as joias são passíveis de múltiplos usos, quase tantos como usuários, sejam instituições ou pessoas concretas. As histórias pessoais são privilegiadas nesta mesa, centradas nas joias como lugares de memória, identidade,

proteção, pertencimento ou sentimento, conectando o presente com a ancestralidade. Dessa forma, conjuga-se a presença de uma mordoma de Viana do Castelo e de uma visão antropológica das relações das pessoas com as suas joias ao longo da história.

Moderador:

- | | |
|-----------------------------------|--------------------------|
| - Pessoas. | Mordoma Viana do Castelo |
| - Visão antropológica (amuletos). | Antropólogo |

MESA 10. MUSEALIZAÇÃO I

A entrada das peças no museu ou na coleção marcam uma nova vida para estes objetos, especialmente no caso do museu, criando-se relações diversas entre colecionador e objeto colecionado. O diálogo proposto aqui convoca duas áreas necessariamente próximas, a museologia e a conservação, para refletir individualmente sobre elas, e também o necessário trabalho em conjunto em benefício das coleções e os públicos.

Moderador:

- | | |
|----------------------|-----------------------|
| - As joias no museu. | Museu do Tesouro Real |
| - Conservar. | Conservador |

MESA 11. MUSEALIZAÇÃO II

A entrada das peças no museu ou na coleção marcam uma nova vida para estes objetos, especialmente no caso do museu, criando-se relações diversas entre colecionador e objeto colecionado. Nesta mesa, duas perspetivas são postas em comum, a coleção de um museu e uma coleção privada, apontando as suas diferentes motivações, desafios e possibilidades.

Moderador:

- | | |
|---------------------|--------------|
| - Musealizar joias. | Museólogo |
| - Colecionar joias. | Colecionador |

MESA 12. FUTUROS POSSÍVEIS

Quais são os debates que a contemporaneidade trouxe para a área da joalheria? Dentre a multiplicidade de opções possíveis, nesta mesa tratar-se-ão a questão do gênero e o uso das joias, e o etnocentrismo e a globalização como fenômenos próprios da nossa época.

Moderador:

Gênero e joias.

Mariana Kuhl

Etnocentrismo e globalização.

Emefa Cole

MESA 13: MORTES FÍSICAS E SIMBÓLICAS

Esta mesa centra-se naqueles momentos de silêncio dos objetos, nos quais tiveram menos agência, ou foram destruídas e atacadas ou “canceladas” em termos contemporâneos.

Moderador:

- Iconoclastia

- Ativismo

MESA 14. A ARTE COMO RENASCIMENTO. BIOGRAFIAS CRIATIVAS

Nesta mesa, apresenta-se o conceito de biografia criativa como produtora de novos emaranhamentos para os objetos, propondo a arte como metanarrativa através de uma conversa entre um mediador de museu e um artista visual.

Moderador:

- Artista visual

- Mediador museu

Apêndice III. Lista de peças adquiridas na coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Nacional Soares dos Reis entre 1939 e 2023

Apêndice III. Lista de obras adquiridas para a coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Nacional Soares dos Reis entre 1939 e 2023

Data de aquisição	Nome Nº Inventário	Data de fabrico ⁹⁶ Autor	Material	Procedência ⁹⁷	Forma de compra	Preço
1939	Cofre de filigrana 101 Our MNSR	s. XVII	Prata e esmalte	Indo-portuguesa	Leilão	600 escudos
1937-1941	Coroa 91 Our MNSR	s. XVIII	Prata e pedras preciosas		Leilão	13.806 escudos
1940	Faqueiro em talha 103 Our MNSR	s. XIX (s. XVIII) Luís António Rodrigues de Araújo. e outros (Nicolau Nasoni)	Prata	Porto	Compra. Manuel da Silva Correia	3.500 Escudos
1946	Cruz peitoral, relicário 102 Our MNSR	s. XVII	Cobre dourado	(Japão)	Compra. Joaquim Gonçalves	2.500 escudos
1946	Joia de suspensão 158 Our MNSR	s. XVI	Ouro, esmaltes, pérolas, madeira de buxo e penas	(México ou Espanha)		6.000 escudos
1946	Palito de dentes e	s. XVIII	Ouro		Compra. Júlio Ferreira	5.500 escudos

⁹⁶ Incluem-se nesta coluna ocasionalmente duas datas diferentes. A primeira, a data de fabrico atribuída mais recentemente, e a segunda, a data atribuída no momento da compra, que em parte condicionou a mesma.

⁹⁷ Os locais entre parênteses são aqueles consignados no momento da compra, quando investigações posteriores têm mostrado outro local de procedência.

	estojo. (Caixa. Estojo de cirurgião) 159 Our MNSR				Maia	
1947	Salva fruteiro 173 Our MNSR	s. XVI	Prata		Compra do Estado. Leilão. Coleção Barros	4.411 escudos
1950	Taça em forma de pinha 177 Our MNSR	s. XIX (s. XVIII)	Prata dourada	Alemanha	Compra. Leiria e Nascimento. Lisboa	8.470 escudos Fundo J. Chagas
1950	Relicário com uma imagem 178 Our MNSR	ss. XVI- XVIII.	Ouro, esmalte e pedras vermelhas		Compra. Dr. Manuel de Figueiredo.	6.000 Escudos Fundo J. Chagas
1953	Salva 179 Our MNSR	s. XVI		Indo-europeia	Compra Leiria& Nascimento	13.200 escudos
1954	Relicário 180 Our MNSR	s. XIX	Ouro e topázios			7.800escu dos Fundo J. Chagas
1954	Presilha 181 Our MNSR	s. XVIII	Prata e topázios		Compra. José Rosas & Cia.	1.000 escudos Fundo J. Chagas
1956	Imagem da Virgem 187 Our MNSR		Ouro			2500 escudos Fundo J. Chagas

1956	Guarda joias 188 Our MNSR	s. XVIII	Prata, ouro e esmalte			5.000 escudos Fundo João Chagas
1956	Colar com medalhão 189 Our MNSR	s. XIX	Ouro			1900 escudos Fundo J. Chagas
1956	Par de brincos compridos 190 Our MNSR	ss. XIX-XX.	Ouro e esmalte	Portugal		Fundo J. Chagas
1957	Par de brincos 191 Our MNSR					Fundo J. Chagas
1957	Santa coroada com o menino 192 Our MNSR					270 escudos Fundo J. Chagas
1959	Estojo costura 194 Our MNSR	s. XVIII	Prata dourada			550 Escudos Fundo J. Chagas
1959	Estojo costura 195 Our MNSR	s. XVIII	Prata dourada			400 Escudos Fundo J. Chagas
1959	Taça 196 Our MNSR	s. XVIII John Robins	Prata	Inglaterra		Fundo J. Chagas

1959	Taça 198 Our MNSR	s. XVIII	Prata			Fundo J. Chagas
1960	Anel arqueológico 197 Our MNSR	s. XVIII	Ouro e granada	Mosteiro de Singeverga. Portugal		6000 escudos
1960	Cruz de Santiago 150 Our MNSR	s. XVIII	Ouro, minas novas e granadas		Compra. Col. Pedro A. Batista	2.000 escudos
1961	Anel 199 Our MNSR			Inglaterra		Fundo J. Chagas
1961	Ostensório em forma de templete 200 Our MNSR	s. XVI	Bronze/cobre dourado	Espanha	Compra. Particular	25.000 escudos Fundo J. Chagas
1961	Cruz de Cristo 201 Our MNSR	s. XVIII	Ouro com diamantes (minas novas) e granadas			12.000
1961 - 1962	Pingente. Laço central de um colar 202 Our MNSR	s. XVIII	Ouro e pedras		Compra. Particular.	10.000 escudos Fundo J. Chagas
1962	Colar 203 Our MNSR	s. XVIII	Ouro e diamantes ou pedras		Compra. Particular	10.000 escudos Fundo J. Chagas

1963	Comenda de Aviz 204 Our MNSR	s. XVIII	Metal e pedras.		Compra. Particular	3000 escudos Fundo João Chagas
1963	Castão 205 Our MNSR	s. XVIII	Ouro e prata		Compra. Particular	
1963	Laça 206 Our MNSR	s. XVIII	Ouro e diamantes		Compra. Particular	2.100 Escudos Fundo J. Chagas
1963	Laça 207 Our MNSR	s.XVIII-S. XIX. (s. XVIII)	Ouro e diamantes, pedras.			2.4000 Fundo J. Chagas
1963	Cofre 208 Our MNSR	s. XIX	Tartaruga	Portugal		Fundo J. Chagas
1967	Par de brincos 209 Our MNSR	s. XVIII Contraste Porto, Cosme Martins da Cruz Junior,	Ouro, esmalte e pérola.		Compra. José Eugenio Bastos Roze	11.000 escudos Fundo J. Chagas
1972	Comenda maçônica 210 Our MNSR	s. XIX			Compra. Manuel d'Almeida Soares Nunes	Fundo J. Chagas
1975	Par de castiçais 211 Our MNSR		Prata		Compra. Maria de Lourdes A. Quelhas Lima Engracia Antunes	10.000 escudos Fundo J. Chagas
1978	Encomenda Nossa	s. XIX	Ouro		Compra. Pedro Luis	15.000 Escudos Fundo J.

	Senhora Conceição de Vila Viçosa 224 Our MNSR				Leão Vieira de Castro	Chagas
2000	Miniatura 248 Our MNSR	s. XIX	Ouro e pedras		Compra. Miguel Gaiola. Antiquário	600.000 escudos
2000	Brincos 249 Our MNSR	s. XVIII.	Ouro e esmalte			800.000 escudos

Apêndice IV. Consentimento informado, esclarecido e livre para participação em estudos de investigação

Apêndice IV. Consentimento informado, esclarecido e livre para participação em estudos de investigação

CONSENTIMENTO INFORMADO, ESCLARECIDO E LIVRE PARA PARTICIPAÇÃO EM ESTUDOS DE INVESTIGAÇÃO (de acordo com a Declaração de Helsínquia e a Convenção de Oviedo)

No dia 14 de maio de 2024, entre 10:00 e 13:00, no Museu Nacional Soares dos Reis, dentro das atividades organizadas para a I Semana de Museologia da Universidade do Porto, acontece a Sessão *Conversas com Objetos. MMUS no MNSR: Investigação no contexto do museu 2023-2024*.

Esta atividade pretende partilhar o processo e resultados do estágio curricular do Mestrado em Museologia da Universidade do Porto de Alberto Martín Chillón, focado no estudo da biografia dos objetos. Dentro desta atividade, é fornecida uma ficha a cada participante para ser preenchida, que, a partir dela, deve escrever uma pequena história pessoal.

Esta ficha e a história criada fazem parte da proposta do estagiário de aplicação da biografia dos objetos à coleção de ourivesaria e joalheria do Museu Nacional Soares dos Reis. Sendo a participação do público importante para esta investigação de estágio, o material produzido na atividade (ficha e história) pode ajudar enormemente ao desenvolvimento da proposta do investigador e à análise da sua viabilidade e possibilidades.

As fichas e as histórias serão custodiadas pelo investigador e ninguém mais além dele terá acesso a elas. O intuito do investigador é publicar estas fichas e histórias como material do seu relatório de estágio, suprimindo nome e sobrenome, ou qualquer outro tipo de dado pessoal, garantindo o anonimato dos participantes. Este relatório será disponibilizado, como usual na Universidade do Porto, em formato digital no repositório da universidade.

A finalidade deste relatório é científica e não tem ânimo de lucro.

A participação é voluntária e o participante poderá desistir em qualquer momento através do envio de e-mail para albertomchillon@gmail.com.

Por favor, leia com atenção a seguinte informação. Se achar que algo está incorreto ou que não está claro, não hesite em solicitar mais informações. Se concorda com a proposta que lhe foi feita, queira assinar este documento.

Assinatura do investigador,

Alberto Martín Chillón

Declaro ter lido e compreendido este documento, bem como as informações verbais que me foram fornecidas pela pessoa que acima assina. Foi-me garantida a possibilidade de, em qualquer altura, recusar participar neste estudo sem qualquer tipo de consequências. Desta forma, aceito participar neste estudo e permito a utilização dos dados que de forma voluntária forneço (ficha preenchida e história criada), confiando em que apenas serão utilizados para esta investigação e nas garantias de confidencialidade e anonimato que me são dadas pelo investigador.

Assinatura do participante,

Nome:

Este documento é composto de 2 páginas e feito em duplicado: uma via para o investigador e outra para a pessoa que consente.

Apêndice V. Fichas de biografias não autorizadas preenchidas pelos públicos na Semana da Museologia. Museu Nacional Soares dos Reis 15/05/2024

Biografias não autorizadas

Título:

Autor:

Idade: 44 anos

Data e lugar de criação: 14 maio | sala do Museu N. Soares dos Reis

Dados relevantes sobre o autor (profissionais e/ou pessoais):

Formado em artes plásticas - escultura, com mestrados em práticas artísticas contemporâneas e em ensino de artes visuais.

Trabalha sobre arte e medição há cerca de 20 anos. Estudo Museológico (Doutoranda) sobre Justiça Social e Museu, focados as questões da Representação do trabalho.

~~Atualmente~~ Ocupação profissional - Co-coordenadora e co-coordenadora do Case do Tráger e do seu projeto museológico.

Objeto protagonista: Pendente

Significância do objeto: (relevância histórica e px)

A relevância do objeto é 1 questão que pode ter diferentes proveniências. 1) é relevante porque contém, no seu interior, 1 história que remete a ^{operação} valores morais cristãos, do país no qual está exposto - isto poderá permitir questionar esses mesmos valores na atualidade. 2) pelas matérias de que é composto, o ouro, a madeira, as pedras. Matérias e contextos e origem do processo muito específicas e que nos permitem compreender não só a história destas matérias e do seu uso, como a história da resistência e do processo de colonização e de exploração. 3) Por ser 1 objeto para ser utilizado, por quem? Permite falar sobre os costumes do que se pode trazer ao peito. A significância do objeto está presente em muitas culturas

Voz da história: mulher que usa um colar ~~no~~ com seus pendentes

* possibilidades, mas a partir do que elas nos convocam

Localização da história: no Museu Nacional Soares dos Reis

Tempo da história: presente

Protagonistas: pega-peneleiro e mulher que o observa

Objetivo principal: pensar sobre ~~o poder~~ o magizo que se envolve trazer ao perto

Objetivos específicos:

Relacionar escolhas euocrônicas com elementos simbólicos capazes de as representar

Temas subjacentes:

O valor entre o conteúdo e o contendor
Questões de representação

Temas contemporâneos: Representação e ideologia
O poder do simbólico

Alteridade: Lugar de enunciação

Mulher, portuguesa, com educação em contexto religioso
e com contexto familiar ligado à igreja Católica.

Empatia: Consciência crítica em torno das escolhas
sobre as escolhas, minhas e dos outros
a multiplicidade e a seleção politizada
~~abertamente~~ o poder do simbólico

Bibliografia:

Recursos relacionados:

Biografias não autorizadas

Título: Entre Intolerância e Igualdade

Autor: [REDACTED]

Idade: 27 anos

Data e lugar de criação: Porto, YNSR, 14-05-2024

Dados relevantes sobre o autor (profissionais e/ou pessoais):

- Licenciado em Gestão de Património Cultural
- A frequentar Mestrado em Comunicação e Gestão de Indústrias Criativas, FLUP
- Gosto pelo ficcional, representação
- Família religiosa, maioritariamente, de uma aldeia rural
- A frequentar estágio profissional na área de Gestão de Coleções no Museu do Carro Eléctrico.

Objeto protagonista: Pendente -Lanterna

Significância do objeto:

- Objeto do quotidiano eu, por outro lado, associado a um exercício de culto
- adoração // fetiche // ~~reza~~ relíquia?
- pertencente a alguém devoto
- testemunho de uma época controversa
- Realizada por um artesão numa vila pequena

Voz da história: Sem nome - Alguém especialista em Arte Sacra do Espaço Litúrgico

Localização da história: Portugal, Porto

Tempo da história: Século XX - após 2ª Guerra Mundial, numa época de pouca fé, e de desilusão com o mundo e a sociedade

Protagonistas: O objeto - Pendente Lanterna -; o especialista de Arte Sacra; o diretor do YNSR que decide adquirir esta peça; a pessoa quem o objeto pertenceu.

Objetivo principal:

- A história deste objeto tem como principal objetivo chamar a atenção para algo que parece ter desaparecido -
- a Fé e a necessidade de acreditar em algo, utilizando como referência a própria Religião

Objetivos específicos:

- Numa época em que o mundo atravessa diversos momentos revolucionários, volta atrás até ao momento de fé (quase cega) de outros tempos, consegue colocar em paralelo as duas vertentes: uma fé cega e uma descrença total, auxiliando numa percepção correta acerca do equilíbrio que pode e deve ser encontrado.

Temas subjacentes:

Sociedade; Fé; Anarquia; Religião; Formas de pensar e estar no mundo; Equilíbrio entre o que o mundo faz e pensa e o que quem utilizava este pendente imaginava para o seu mundo.

Temas contemporâneos:

Guerras, discórdias, desentendimentos entre países e sociedades diferentes, intolerância

Alteridade: Diferentes religiões não entendem esta história e este objeto de formas diferentes. Ao entender este objeto como exemplo de um momento de fé na igualdade de todos, minorias sociais não olham este objeto como mais valioso do que a parcela da sociedade maior, aqueles de se acham os "normais".

Empatia: Escrever de forma subjetiva esta história, poderá "embater" de frente a pessoas diferentes. Dessa forma, a história tem de ter em conta diversos fatores como religiões e naturezas diferentes, de maneira que todos o entendam e se relacionem com a mensagem que se pretende passar. O discurso deve também ser numa linguagem acessível, tal como quem usou este objeto.

Bibliografia:

Recursos relacionados:

Biografias não autorizadas

Título: "A luz"

Autor:

Idade: 97

Data e lugar de criação: 14 Maio 2024

Dados relevantes sobre o autor (profissionais e/ou pessoais):

Formas em história da arte,
inventariante de Museu,
recepção e orientações de visitas
em contexto museológico,
fóto por genealogia e histórias
pessoais...

Objeto protagonista: Lanterna pendente

Significância do objeto: significava a religiosa,
mística e de Relíquia.

Voz da história: do varador

Localização da história: Itália (presente nas colunas de Bernini que estão na peça).

Tempo da história: séc. XVIII

Protagonistas: o Encomendador e o artista/artífice (o deuses)

Objetivo principal: criar uma peça única

Objetivos específicos: criar um pendente para um membro da Igreja (alguém Pioemhenk, um Papa) a seu pedido (o encomendador), com toda a conotação religiosa que tem os relevos nas várias faces), que se lize à sua própria história/parcurso de vida e religioso.

Temas subjacentes: o Encomendador quer que seja criada uma lanterna para conter a "luz" que já no seu coração, a luz que ilumina o seu caminho ~~de~~ em direção ao céu, a sua paragem pela vida terrestre.

Temas contemporâneos: paixão, amor à vida, esperança

Alteridade:

Adoçar os olhos dos visitantes, abrir o apetite para que quem vê a lanterna consiga usufruir da sua passagem por esta vida efêmera de forma positiva e cheia de "luz" e para que mantenham o seu coração cheio de esperança até ir para o eterno.

Empatia:

Será que o visitante do Museu consegue sentir ou perceber o que sentiu o encomendador? Será que consegue ver a "luz" dentro da lanterna?

Bibliografia:

Recursos relacionados:

Focos de luz que guiam até à lanterna como forma de iluminar o seu significado.

Biografias não autorizadas

Título:

~~El colgante del misterio~~
Conversaciones de museos

Autor:

Idade:

29

Data e lugar de criação:

Porto, 14-05-24

Dados relevantes sobre o autor (profissionais e/ou pessoais):

Soy maestra, no tengo conocimientos disciplinares específicos. Cuando voy a museos y exposiciones me tengo que informar (antes o durante), pero, sobre todo, me lo paso bien cuando voy con una amiga. No "sabemos" lo que vemos, pero sacamos información usando internet o de manera dialogica (deducción, y paneles y panfletos

inducción, hipótesis...). Es "un juego".

Doctoranda en áreas de Didáctica de las Ciencias Sociales
Maestra en Educación Primaria

Objeto protagonista:

Colgante.

Significância do objeto: (relevância objeto).

No lo sé. Objeto desconocido, expuesto en museo. Solo sé, que no sé el origen (ni el museo lo sabe)

En la historia su valor es la falta de conocimiento.

Voz da história:

Visitantes museo

Localização da história:	El propio museo donde está expuesto.
Tempo da história:	Ahora. Durante una visita por libre al museo
Protagonistas:	2 mujeres. No saben de historia, arte, son ni historiadoras, arqueólogas, antropólogas. Profesión: maestras.
Objetivo principal:	El desconocimiento Es una conversación delante del objeto. Discuten qué puede ser, qué representa, quién lo usaba, quién lo creó. Sienten que no saben nada, por lo que lo relacionan con sus vidas y experiencias propias.
Objetivos específicos:	- similar con actualidad: "¿lo usarían a día de hoy?" - similar con experiencias subjetivas e individuales: "mi abuela tenía un colgante de madera, pero se rompió al no cuidarlo de la humedad." - juegan con la elaboración de hipótesis. Se informan en paneles informativos para contrastar info: "esto es muy elaborado, lo usaría un cardinal o un obispo".
Temas subyacentes:	la propia biografía del objeto: - qué es - por qué se creó - por qué tiene esa forma - cuándo se creó - por qué es de madera - qué emociones genera (duda, curiosidad, interés) - quién lo usaba, cómo era - dónde se localizaba - etc.
Temas contemporáneos:	- estética - materiales - usos - relación con el museo (hay info o no, se entiende, ...)

Alteridade: (~~perspectivas~~ / ~~posibilidades~~ ~~otros posibles~~)

Creo que lo he desarrollado en "datos relevantes actor":
Mujer joven, con poca experiencia, pero en formación, en disciplinas específicas.

Por formación pienso: ¿qué se puede aprender con este objeto?

Empatía: Las dos visitantes se lo toman como un juego, disfrutan de la conversación y dejan volar su imaginación.
Diálogo informal, con toques de humor

Bibliografía:

Recursos relacionados:

Biografias não autorizadas

Título: Pendente Lanterna - ~~supaigões~~

Autor:

Idade: 23

Data e lugar de criação: Final, séc. XIV e meados do séc. XV
Incerto, possivelmente no México ~~ou em países~~
~~européus~~

Dados relevantes sobre o autor (profissionais e/ou pessoais):

Aluna de Mestrado em Conservação e Restauro.
Na sua formação, o preenchimento de fichas de inventário e de relatórios de intervenção assumiu sempre um caráter formal, semelhante às biografias autorizadas.
Tem uma grande paixão pela arqueologia, particularmente pelos metais. Apreciando a estética na selagem e adorno tem uma paixão também pela ourivesaria e joalheria.

Objeto protagonista: Pendente Lanterna.

Significância do objeto:

Voz da história: Visitante intrigada, europeia e educada em História, consciente dos percursos humanos e geopolíticos.

Localização da história:	Centra-se algures no México, no seio de uma nobre família mexicana.
Tempo da história:	Pós-colonização, estabelecimento da Nobreza Mexicana em vínculos políticos e económicos com Espanha.
Protagonistas:	Mineiros, lenhadores, escultores e artesãos. Filha da família nobre enquanto herdeira do objeto o qual se diferencia da natureza e do trabalho o qual se diferencia da natureza e do trabalho
Objetivo principal:	Dar a conhecer a história da formação da peça desde a extração dos seus materiais e a preparação de matérias-primas por trabalhadores pobres que tiveram nas suas mãos esta peça para sustentarem a sua família. Artesãos que a trabalharam e enfeitaram por amor à arte até finalmente ser entregue àquela que a tinham encomendado, como objeto estético e de adorno pessoal.
Objetivos específicos:	Impacto social para aqueles que extraíram os materiais. Impacto artístico para aqueles que trabalharam e criaram a peça. Impacto estético para os proprietários e valorização como relíquia.
Temas subjacentes:	Trabalho escravo (extração dos materiais-primas) Arte e técnica (habilidade artesanal dos artistas que criavam a peça) Proximidade e apego pessoal da família.
Temas contemporâneos:	Reflexão no impacto da escravatura e nos pesos artísticos que esta originou possibilitou. Desconstruir a história do objeto que só tem assume importância a partir do proprietário. A beleza estética vs. consumismo e materialismo da época vs. produção pela escravatura e trabalho precário.

Alteridade: _____

Empatia:

Reflexão na multitude de ações necessárias no cerne da pesa até à sua primeira esmola de valorização (entrega ao proprietário). Desde a "necessidade" do trabalho escravo (sistema imposto pela colonização) até aos artesãos que apesar de empáticos pela arte eram explorados, recebendo pouco em troca da sua criação artística e finalmente a chegada à filha da família nobre onde há apenas sentimento de valorização e alegria pela posse da pesa. Até então a pesa tinha apenas conhecido, sangue, suor e lágrimas.

Bibliografia: _____

Recursos relacionados: _____

Biografias não autorizadas

Título: O por menor ao detalhe no saber de ligação

Autor:

Idade: 50 anos

Data e lugar de criação: Ponto, Ruseu Soares dos Reis

Dados relevantes sobre o autor (profissionais e/ou pessoais):

A minha formação base vem das humanidades e História de Arte, passando por uma formação pós-graduada de Museologia e, finalmente, culminando num mestrado de Museologia e Curadoria com forte relevo às Belas Artes e Arte Contemporânea. Profissionalmente, na minha maior parte, trabalho para as coleções no universo mais técnico dos transportes.

Objeto protagonista: presidente de Canteiros da Coleção de Joias do MNSR

Significância do objeto:

Este objeto tem consigo uma relevância imediata, principalmente porque tem que desvendar o todo da peça à qual pertence. É curioso, um objeto de detalhe e por menor interessante pela riqueza dos materiais usados e descritores (metais preciosos como o ouro, as pedras e decoração com esmaltes e elementos queridos como as pedras no seu centro, mas que são imperceptíveis. O seu interesse está, por isso, no trabalho e capacidade deste.

Voz da história: visitando ao observar o objeto em exposição.

Localização da história: *uma sala do museu aquando a sua apresentação numa mostra sobre as relações interculturais entre o Ocidente e as Américas*

Tempo da história: *a relação do objeto aos nossos dias, com a complexidade do mundo atual e colocando os valores atuais de heranças e legitimidade em causa*

Protagonistas: *O curador da exposição; o visitante; e o objeto*

Objetivo principal: *a transmissão de saberes pelo período de colonização e permeabilidade cultural, a comunicação entre povos e a evolução de formações iguais entre eles, com persistência e qualidade*

Objetivos específicos: *a formação e transmissão de técnicas e destrezas entre o mundo ocidental e americano; a valorização dos materiais únicos no universo de criação dos objetos; a sensação de luxúria e desejo em ter um objeto como esse no presente*

Temas subjacentes: *a beleza que os materiais proporcionam ao objeto e o deslumbramento pelo artesanato e a sensação da unicidade desta. A artificialidade de um autor americano que chega à exatidão de execução*

Temas contemporâneos:

Alteridade: o curador pode não considerar o objeto como o mais valioso de exposição, enquanto o visitante pode sentir que a beleza de uma peça e a sua riqueza possa dar o mote para o deslumbre sobre a imaginação do seu todo, que seu trabalho de formador, e imaginá-lo na sua importância.

Empatia: a beleza de uma peça e as questões de ~~desenvolvimento~~ partilha do saber é algo que leva o visitante a gostar da exposição deste objeto

Bibliografia:

Recursos relacionados:

Biografias não autorizadas

Título: As⁴ lãonimas de histo

Autor

Idade: 21 anos

Data e lugar de criação: Maio 2024, Porto

Dados relevantes sobre o autor (profissionais e/ou pessoais):

Mulher, jovem, portuguesa,

Objeto protagonista: Pendente com pedras sobre a Paixão de Cristo

Significância do objeto:

é uma obra única, luxuosa
transmite fé mas também poder
carrega consigo uma história importante, mas
que não é universal

Voz da história: Homem de 70 anos, visitante do museu, que
foi pai

Localização da história: Museu Nacional Soares dos Reis	
Tempo da história: Presente	
Protagonistas: Visitante, homem idoso joalheiro	
Objetivo principal: Ver pela 1ª vez aquele objeto e entender como foi feito	
Objetivos específicos: perceber a história por detrás do pendente, qual o material	
Temas subjacentes: Saída de pedras preciosas na época moderna; lojas e lojas comerciais quem usava aquelas jóias (sarcófago)	
Temas contemporâneos: O mercado joalheiro hoje; a qualidade das peças hoje; o poder de compra hoje	

Alteridade: Criar consciência em outros públicos
como eram feitas estas peças

Empatia: Nostalgia, carinho, admiração

Bibliografia:

Recursos relacionados: pediu ao meto para tirar uma
foto ao pendente; para quando
chegar à sua joalheria compara-
com as jóias que tem lá

Biografias não autorizadas

Título: "Uma ao Próximo como a ti mesmo"

Autor:

Idade:

35 anos

Data e lugar de criação:

maio 2024, Porto

Dados relevantes sobre o autor (profissionais e/ou pessoais):

historiadora, mestrande em museologia, ~~Prof~~
Professora, mulher, feminista, trabalhadora,
antifascista.

Objeto protagonista:

Pendente

Significância do objeto:

um objeto que conta sobre acidente
cristão, os "descobrimentos", a mistura entre elementos
de diferentes continentes.

Voz da história:

brasileira
uma mulher oriunda do Brasil

Localização da história: Porto, Portugal

Tempo da história: 30 minutos

Protagonistas: Todas as pessoas são protagonistas nesta história, falamos de imigração e miscigenação, todos possuem alguém ~~na~~ em sua família neste lugar.

Objetivo principal: Contar como o passado ^{deixe objeto ou sua} sevilla hoje a mistura, a miscigenação ~~na~~ e mantém ainda hoje um caráter exótico, assim como no encontro entre pessoas de diferentes culturas

Objetivos específicos:

- combater xenofobia
- Deixar a história dos objetos no museus
- Falar sobre religiões que são hibridas junto do cristianismo (Sincretismo)

Temas subjacentes:

- materiais utilizados (Por que materiais?)
- técnicas utilizadas
- culturas envolvidas na concepção da joia (Por que é feita assim?)

Temas contemporâneos: Xenofobia, imigração, miscigenação, Religiões, Sincretismo

Alteridade: Que as pessoas possam enxergar a partir deste objeto com diferentes materiais, técnicas, saberes, culturas empregadas, a elas mesmas, todos nós somos um pouco deste objeto no ocidente?

Empatia: A partir do eolibri introduzir culturas do ~~românico~~ romanesco, como eram os povos nas américas em relação ~~as~~ as suas joias usadas em rituais?

Bibliografia:

Recursos relacionados:

Biografias não autorizadas

Título: AMOR COM O ATLÂNTICO Pede Meio

Autor:

Idade: 24 ANOS

Data e lugar de criação: 14/05/2024 - Museu Nacional Soares dos Reis

Dados relevantes sobre o autor (profissionais e/ou pessoais):

A TERMINAR A licenciatura em Gestão do Património Cultural, iniciado no ano letivo de 2021/2022. Terminei o ensino secundário em 2019, contudo não consegui ingressar no ensino superior. fui sempre trabalhadora estudante, o que me ajudou a estabelecer o sentido de organização de tempo.

Objeto protagonista: PENDENTE LANTERNA

Significância do objeto: como prova do seu amor, apesar de proibido, Juan cria o objeto para presentear Catarina. com influências espanholas e europeias transmitidas pela avó, e cria a peça misturando-as com a sua influência mexicana. desta forma cria um objeto com variadas influências artísticas e com alto valor sentimental.

Voz da história: JUAN (AUTOR DO OBJETO)/CATARINA (RECEPTORA)

Localização da história:

México e Espanha

Tempo da história:

Século XVI

Protagonistas: JUAN (ARTISTA MEXICANO) / CATARINA (FILHA DE GRANDE SENHOR DA ESPANHA)

Objetivo principal: CATARINA FAZ UMA VIAGEM AO MÉXICO COM O PAI, ONDE SE APAIXONA POR JUAN. A DISTÂNCIA NA DISTÂNCIA ESTE AMOR E O ARTISTA CRIA O OBJETO DE INSPIRAÇÃO NA PAIXÃO DE CRISTO COMO FORMA DE REPRESENTAR O SEU AMOR POR CATARINA.

Objetivos específicos: ENALTECER O SENTIMENTO DE UM AMOR IMPOSSIBILITADO PELA DISTÂNCIA NO SÉCULO XVI, QUANDO A COMUNICAÇÃO ERA NADA SE ACELERA NOS DIAS DE HOJE; A DEMONSTRAR DE SENTIMENTOS ATRAVÉS DA ARTE.

Temas subjacentes: AMORES PROIBIDOS, HIERARQUIAS SOCIAIS, VALORIZAÇÃO MATERIAL.

Temas contemporâneos: COMUNICAÇÃO (MEIOS), DIFERENÇAS POSITIVAS/HIERARQUIAS

Alteridade: PERSPETIVA DE CATARINA (FILHA DE SENHORA IMPORTANTE, PERTENCE A UM STATUS ALTO DA HIERARQUIA SOCIAL)

PERSPETIVA DE LUAN (ARTISTA MEXICANO POUCO RECONHECIDO QUE LUTA PELA CRESCIMENTO SOCIAL)

Empatia: SENTIMENTO DE AFOF ENTRE OS DOIS PERSONAGENS PRINCIPAIS, QUE SE TRANSFORMA UM POUCO EM MEDO DO PRESENTE E FUTURO.
DUVIDA: COMO JÁ ULTRAPASSAR O OBSTÁCULO.

Bibliografia:

Recursos relacionados: