



Escola de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Antropologia

Património Digital, hoje: uma abordagem em ambiente
museológico. O Museu Calouste Gulbenkian -
Coleção do Fundador

Maria Filipa Reis Soares

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de
Doutor em Antropologia

Orientador:
Doutor Jorge Costa de Freitas Branco, Professor Catedrático,
ISCTE-IUL

Coorientador:
Doutor Nuno Manuel Veiga Vassallo e Silva, Diretor Adjunto,
Museu Calouste Gulbenkian

Novembro, 2017



Escola de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Antropologia

Património Digital, hoje: uma abordagem em ambiente
museológico. O Museu Calouste Gulbenkian -
Coleção do Fundador

Maria Filipa Reis Soares

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de
Doutor em Antropologia

Júri:

Doutor Miguel Vale de Almeida, Professor Associado com agregação,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Presidente

Doutor Filipe Themudo Barata, Professor Associado com agregação,
Universidade de Évora

Doutor Jean-Yves Dominique Durand, Professor Auxiliar,
Universidade do Minho

Doutor Claudio Emanuel Cardoso Marques, Técnico Superior,
Parques de Sintra, Montes da Lua S.A.

Doutor Pedro Claudio de Faria Lopes, Professor Associado,
ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa

Doutor Jorge Costa de Freitas Branco, Professor Catedrático,
ISCTE-IUL, Orientador

Doutor Nuno Manuel Veiga Vassallo e Silva, Diretor Adjunto,
Museu Calouste Gulbenkian, Coorientador

Novembro, 2017

Agradecimentos:

A redação de uma tese de doutoramento, fruto de questionamentos inquietantes e permanentes, encontra-se dependente da colaboração de várias partes. Gostaria de prestar o meu reconhecimento a quem contribuiu para a levar a bom porto:

À Fundação para a Ciência e Tecnologia, por ter financiado a presente investigação;

À Fundação Calouste Gulbenkian e ao Museu Calouste Gulbenkian - Coleção do Fundador, por terem acolhido este projeto;

Ao professor Jorge Freitas Branco, por ter abraçado este desafio comigo;

Ao Doutor Nuno Vassallo e Silva, por ter confiado no meu trabalho;

Ao Doutor Pedro Faria Lopes, por ter despertado o meu interesse pela temática dos museus e novas tecnologias;

Ao Dr. Mariano Piçarra, pelo apoio e sensibilidade demonstrada;

Ao *staff* do Museu Calouste Gulbenkian - Coleção do Fundador, pela disponibilidade e por todos os momentos de entrega e partilha;

Aos entrevistados Dr. Manuel Bairrão Oleiro, Dra. Isabel Cordeiro, Dra. Ana Castro Henriques, Dra. Teresa Campos, Dr. Fernando Cabral, pelo testemunho prestado para o avanço da investigação.

A todos os que colaboraram direta ou indiretamente para o bom desempenho deste trabalho, o meu agradecimento sincero. Muito obrigada!

Aos meus filhos,
Bernardo Maria e Benjamim Tiago

*Só o que sonhamos é o que verdadeiramente somos,
porque o mais, por estar realizado,
pertence ao mundo e a toda a gente.*

Fernando Pessoa

Resumo

Tendo como base teórica o estudo entre as novas tecnologias e o modo como os museus gerem a informação, apresentam e divulgam o conhecimento, e entendendo o património digital como área de prática e tema de estudo, pretende-se utilizar o campo museológico para pensar a sociedade e a produção do conhecimento humano. Através da etnografia multi-localizada, que se estende para além do campo físico do Museu Calouste Gulbenkian - Coleção do Fundador, a presente investigação propõe pensar os museus na era da informação, abarcando duas dimensões: 1) interna - Qual o papel do património digital nos museus? Em que medida o recurso às novas tecnologias digitais no contexto museológico introduzem alterações nas funções de inventariação, gestão de coleções e curadoria?; e 2) externa: Como se apropriou o museu das tecnologias digitais para a apresentação e divulgação da sua coleção? O tema dos média digitais no museu, enquanto campo de atuação independente mas inevitavelmente integrado na sociedade, desembocará numa reflexão sobre os museus na era da informação e globalização cultural, onde se analisam os meandros em que se processa a produção e a divulgação do conhecimento, pautadas pelas políticas sociais, culturais, económicas, a nível nacional e internacional.

Palavras-chave: Museu Calouste Gulbenkian - Coleção do Fundador, património digital, digitalização, etnografia multi-localizada, museus e TIC, sociedade da informação, globalização cultural.

Abstract

Based on the topic of new technologies and the way museums manage their information, present and disseminate knowledge, and taking digital heritage as an area of practice and subject of study, I intend to use the museological field to discuss society and the production of human knowledge. This analysis uses multi-sited ethnography, as Calouste Gulbenkian Museum - Founder's Collection, takes part of a comprehensive fieldwork. This research seeks to explore museums in the information age, whose exercise encompasses two dimensions: 1) internal - what is the role played by digital heritage in museums today? To what extent digital technologies change museum's functions of inventory, collection management and curatorship?; 2) external: how do museums rely on digital technologies to present and disseminate their collections? Analyzing digital media in museum, as an institution integrated into the society, will lead us to a theoretical reflection on cultural globalization and museums in the information era. Social, cultural and economic policies, both at national and international level, will be scrutinized.

Key-words: Calouste Gulbenkian Museum - Founder's Collection, digital heritage, digitization, multi-sited ethnography, museums and ICT, information age, cultural globalization.

Índice de Figuras

Figura 1 - Primeira secretária cedida à investigadora.....	55
Figura 2 - Corredor com arquivadores.....	63
Figura 3 - Arquivador de diapositivos	63
Figura 4 - Departamento fotográfico... ..	71
Figura 5 - Secretária cedida à investigadora na sala comum	73
Figura 6 - Pintura Quillebeuf, Foz do Sena.....	91
Figura 7 - Jarro.....	94
Figura 8 - Biombo “Coromandel”	95
Figura 9 - Livro de Horas de Margarida de Cleves	95
Figura 10 - Medalheiro (de um par).....	96
Figura 11 - Jean d’Aire, burgês de Calais	99
Figura 12 - Placa de Gargantilha “Arvoredo”	100
Figura 13 - Jarro com tampa.....	101
Figura 14 - Vista do departamento fotográfico.....	105
Figura 15 - Pintura <i>The Arnolfini Portrait, Reflections of the wealth in the 15th century</i>	108
Figura 16 - Pormenor da exposição <i>Clarisse Lispector. A Hora da Estrela</i>	111
Figura 17 - Fotografia da autoria de Mariano Piçarra	116
Figura 18 - Página inicial do <i>website</i> oficial da Europeia.....	123
Figura 19 - Página inicial do <i>website</i> oficial do <i>Memory of the World</i>	125

Lista de abreviaturas

APA - Associação Portuguesa de Antropologia

CER.ES - Colecciones en Red

DINÂMIA´CET-IUL - Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território do ISCTE-IUL

CHAIA/UE - Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora

CHIN - Canadian Heritage Information Network

CEDRU - Centro de Estudos de Desenvolvimento Regional e Urbano, Lda

CIDOC - International Committee for Documentation

CIDOC CRM - CIDOC Conceptual Reference Model

CIDOC CRM SIG - CIDOC Conceptual Reference Model-Special Interest Group

DGPC - Direção Geral do Património Cultural

FCG - Fundação Calouste Gulbenkian

FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia

GEPAC - Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais

ICOM - International Council of Museums

IHA - Instituto de História da Arte

IMC - Instituto de Museus e Conservação

IMP - Instituto Português de Museus

ISCTE-IUL - Instituto Universitário de Lisboa

ISO - International Standards Organization

IRGMA - Information Retrieval Group da Museums Association

MDA - Museum Documentation Association

MCG-CF - Museu Calouste Gulbenkian-Coleção do Fundador

MCG-CM - Museu Calouste Gulbenkian-Coleção Moderna

NEMO - Network of European Museum Organisations

RPM - Rede Portuguesa de Museus

TAE - Trabalhos de Antropologia e Etnologia

TIC - Tecnologias da Informação e da Comunicação

Índice

Agradecimentos	I
Resumo	IV
Abstract	V

Introdução	1
-------------------------	---

Capítulo 1. Museus na era digital

1.1 Estado da arte

1.1.1 A informática aplicada aos museus	8
1.1.2 O património digital	13
1.1.3 O panorama em Portugal	20

1.2 Novos desafios para os museus na era digital

1.2.1 O papel dos museus na sociedade da informação	23
1.2.2 Dos museus aos centros culturais. O exemplo paradigmático do Fórum Humboldt, em Berlim.....	29

Capítulo 2. Metodologia

2.1 Antropologia, etnografia e museus	34
2.2 Etnografia multi-localizada	37
2.3 Estudo do património digital aplicado ao património cultural móvel.....	38
2.4 Observação e Participação no Museu Calouste Gulbenkian - Coleção do Fundador.....	43
2.4.1 Tipologia de Gold: do observador completo ao completo participante.....	43
2.4.2 Informante privilegiado... ..	45
2.4.3 Notas de campo... ..	46
2.5 Limitações	48

Capítulo 3. Etnografia do museu

3.1 Razões de uma escolha	52
3.2 Princípio: caderno #1	

3.2.1 Observador completo.....	53
3.3 Meio: caderno #2	
3.3.1 Parte I - Observador participante	78
3.3.2 Parte II - Participante observador.....	90
3.4 Fim: caderno #3	
3.4.1 Completo participante.....	109

Capítulo 4. O contexto internacional

4.1 A Comissão Europeia e a digitalização do património	117
4.1.1 A Europeana.....	121
4.2 O programa <i>Memory of the World</i> , da UNESCO.....	124
4.3 Os sistemas de classificação e de categorização... ..	129
4.4 A Carta para a Preservação do Património Digital	132
4.5 O <i>World Summit on the Information Society (WSIS)</i> e a sociedade do conhecimento... ..	133
4.6 Globalização cultural e museus	135
4.7 A identidade social num mundo globalizado... ..	137
4.8 Museus, coesão social e património digital	139

Capítulo 5. O contexto português

5.1 A documentação e gestão de coleções nos museus portugueses	143
5.2 A normalização nas coleções museológicas.....	145
5.3 A informatização e gestão de coleções em Portugal	
5.3.1 A Sistemas do Futuro.....	150
5.3.1.1 O <i>In arte / In arte Plus / In arte Premium</i>	151
5.3.1.2 O <i>In Web</i> e o <i>In arteonline .NET</i>	154
5.3.2 O MATRIZ	157
5.3.2.1 Matriz 1.0... ..	158
5.3.2.2 Matriz 2.0... ..	161
5.3.2.3 O MatrizNet.....	165
5.3.2.4 Matriz 3.0... ..	168

5.4 Questionando a digitalização para a divulgação do património cultural	169
--	-----

Capítulo 6. As bases de dados para o património cultural

6.1 A forma simbólica da base de dados.....	176
6.2 Analisando a constituição da base de dados para o património cultural móvel português	178
6.3 A lei portuguesa do património cultural móvel.....	183
6.4 A divulgação do património cultural móvel português.....	185
6.5 Museus e a nova tecnologia computacional.....	188
6.6 As bases de dados para a curadoria: fricções e adaptações no campo museológico.....	191
Conclusão	198
Bibliografia	204

Introdução

A presente investigação obteve o financiamento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) através da bolsa de doutoramento com a referência SFRH/BD/78562/2011, bem como a colaboração do Museu Calouste Gulbenkian - Coleção do Fundador (MCG-CF) da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), que desde logo demonstrou interesse, receptividade e vontade de cooperar, abrindo gentilmente as suas portas e permitindo a exequibilidade deste projeto.

Contextualizando o museu na era da informação (Castells, 1996), também designada por outros autores como era digital ou tecnológica¹, e tendo como objeto de estudo o património digital² aplicado ao património cultural móvel, mais especificamente, a digitalização³ do património cultural aplicado ao objeto museológico, delinea-se a questão de partida: Como encarar o património digital nos museus? Que considerações sobre as políticas sociais, culturais e económicas relativamente ao património digital, poderão ser tecidas aquando do recurso às tecnologias digitais⁴ por parte do museu? Em que medida o recurso aos média digitais⁵, por parte do campo museológico, para uso interno - inventariação e gestão de coleções e externo - divulgação, reflete a relação do indivíduo com o objeto de museu, assim como do seu entendimento do mundo? De que modo o recurso às novas tecnologias por parte do museu está re-

¹ Era digital, era da informação ou era tecnológica são termos referentes à era que atravessamos, devido à disseminação das novas tecnologias digitais e ao seu impacto em termos socioculturais (Fernandes, 2011).

² O conceito recorre à definição da UNESCO que estipula o património digital enquanto: recursos culturais, educacionais, científicos e administrativos, assim como informação técnica, legal, médica, e outros tipos de informação, criada digitalmente ou convertida da sua forma analógica original para um formato digital (2003). A presente investigação reter-se-á no tipo de informação convertida da sua forma original analógica para a forma digital, quando os museus recorrem à digitalização, à informatização das coleções e à constituição de bases de dados.

³ O termo utilizado recorre à problemática descrita pela UNESCO: “Digitization (...) enables the transformation of data into a language which, being a means of communication, is in essence collective (...). Being a transferral technique, digitization is set to transform the transmission of tradition, in so far as it profoundly affects the workings of cultural, educational and scientific institutions (heritage institutions, museums, libraries and archival centres) – the traditional centres of memorization“ (2005: 50-52).

⁴ Equipamentos eletrónicos que baseiam o seu funcionamento numa lógica binária; todas as informações (dados) são processadas e guardadas mediante dois valores lógicos que oscilam entre 0 e 1.

⁵ Meios de comunicação digitais baseados na tecnologia digital que permitem a comunicação dos conteúdos áudio, vídeo e fotografia, os quais foram codificados digitalmente para poderem ser facilmente manipulados, distribuídos, reproduzidos e transmitidos por computador (Fernandes, 2011).

lacionado com alterações nos modos de ser, estar e pensar? Terá a utilização dos novos média⁶ por parte dos museus, espoletado novas formas e linguagens na humanidade? Poderemos recorrer ao campo museológico para pensar a sociedade, a relação do indivíduo com o mundo, a construção do conhecimento e o pensamento humano?

Peter Van Mensch enumerou as quatro tendências do pensamento museológico internacional. O autor ter-se-á baseado na sua tese de doutoramento *Towards a methodology of museology* (1992) como ponto de partida para a redação da obra *O objeto de estudo da museologia* (1994).

A obra apresenta uma tipologia da museologia composta por quatro vertentes, as quais diferem consoante o objeto de estudo estipulado. A primeira vertente que Van Mensch refere consiste em encarar a museologia como o estudo da finalidade e organização dos museus. Este modo de encarar a museologia está intimamente relacionado com os debates surgidos em 1958 no Rio de Janeiro, nomeadamente, no seminário regional da UNESCO sobre a função educativa dos museus, onde se estipulou a museologia como a ciência que tem por objeto estudar as funções e a organização dos museus (Rivière, 1958). Do mesmo modo, a definição do ICOM extraída do documento produzido no âmbito da mesa redonda de Santiago do Chile, de 1972, também direciona a museologia para o estudo da organização dos museus, nomeadamente, a sua história, trajetória, e papel na sociedade.

A segunda vertente enunciada por Van Mensch consiste em analisar a museologia como o estudo da implementação e integração de um determinado conjunto de atividades, com vista à preservação e utilização da herança cultural e natural. Aqui encontramos as funções de preservar, comunicar, colecionar, investigar e expor como sendo objetos de estudo da museologia. Terá sido em 1983, num simpósio promovido pelo ICOM sobre metodologias da museologia, realizado em Londres, que os autores John Hodge e Kwasi Myles, definiram, respetivamente, a museologia como o estudo das atividades de colecionar e comunicar.

⁶ Os novos média surgem em contraponto aos média tradicionais - imprensa escrita, rádio e televisão. Originários do desenvolvimento tecnológico e assentes, sobretudo, na expansão da Internet, os novos média são acessíveis no ciberespaço, em forma de conteúdos de vídeo, emissões áudio e textos editados. Os novos média são caracterizados pela bidimensionalidade, fluidez e hibridização, na medida em que existe uma troca interativa de conteúdos entre os responsáveis da plataforma e os utilizadores dos *websites*, contrastando com a comunicação unilateral e vertical possibilitada pelos média tradicionais (Sá, 2003).

A terceira vertente referida por Van Mensch aborda a museologia como o estudo dos objetos de museu e do processo de incorporação em museus, onde o objeto e a coleção assumem uma tal valorização, na medida em que, sendo privados da sua função original e revestidos de novos significados, adquirem a função de documentos portadores de informação, de aspetos culturais e de herança patrimonial.

A quarta vertente do pensamento museológico identificada por Van Mensch encara a museologia como o estudo da relação específica que se estabelece entre o indivíduo e a realidade, onde o desenvolvimento teórico da musealidade⁷, isto é, a passagem da análise do valor do documento para a análise da relação entre o indivíduo e a realidade, assume uma postura central. Esta abordagem tem no museólogo Zbyněk Stránský, a sua origem perscrutadora.

A partir do momento em que o indivíduo começa a relacionar-se com objetos e a preservá-los, selecionando-os e retirando-os dos circuitos económico, de consumo ou de uso quotidiano, começamos a conseguir denotar uma relação entre o indivíduo e o objeto. Apoiando-se na argumentação de Stránský, que preferiu utilizar o termo “tendências de conhecimento”, em vez de “objeto de estudo” da museologia, Van Mensch (1994) coloca em perspetiva as quatro vertentes da museologia, quais interpretações que abrangem diversos níveis de abstração acerca do seu objeto de estudo, ao mesmo tempo que apresenta o consenso final da compreensão dos aspectos comportamentais indivíduo/objeto refletida no museu (Tanus, 2012).

Segundo a descrição de Van Mensch, compartilhando muitas ideias com Stránský, o museu pode ser entendido como um local onde estudamos as relações entre o indivíduo e a realidade, na medida em que o museu se assume como um meio de comunicação relacional entre o indivíduo e a humanidade, estabelecendo-se esta relação através do intermédio do objeto. Nesta medida, Van Mensch afirma que a instituição museal passou a ser um instrumento para compreender o indivíduo e o mundo. Ao assumirmos esta tendência, assistimos a uma inovação epistemológica da museologia, a qual se repercute no contraponto da fase empiricamente des-

⁷ O conceito de musealidade foi apresentado por Zbyněk Stránský e Wilhelm Ennenbach, no início dos anos 70. Van Mensch (1994) faz notar que o conceito de musealidade foi sendo redefinido por Stránský ao longo dos anos. Identificada como o objeto de estudo da museologia, a musealidade foi inicialmente definida pela afirmação do objeto como fonte primária de conhecimento. Nos inícios dos anos 80, Stránský alteraria esta definição, estipulando que a tarefa da museologia seria compreender os objetos enquanto documentos que representam valores sociais. Em 1985 Stránský afirma que a natureza do objeto de museu viria da: “relação entre homem e realidade”, cuja especificidade seria: “motivada por um esforço para preservar, contra a natureza da mudança e extinção, objetos da realidade natural e social” (Stránský, 1985: 97-98).

critiva das duas primeiras vertentes da museologia enunciadas por Van Mensch, materializando-se esta inovação na fase teórico-cognitiva da terceira e quarta vertentes: o seu objeto de estudo já não se centra apenas no objeto físico e material, mas também abrange a compreensão humana (Bruno, 1997; Tanus, 2012).

De acordo com a quarta vertente enunciada por Van Mensch (1994) poderemos, através da análise à instituição museológica, estudar o indivíduo enquanto um ser social que desenvolve funções na instituição museológica e cuja relação desencadeada entre si e o objeto nos poderá levar à compreensão humana. O estudo proposto almeja assim uma reflexão abrangente sobre a humanidade onde, debruçando-nos sobre o contexto museológico, conseguiremos descortinar a produção do conhecimento humano, nomeadamente através da perceção das dinâmicas existentes na instituição museológica; da análise das ações tomadas pelos profissionais do museu; das atribuições de significado às novas tecnologias como instrumento de trabalho para a inventariação, gestão e divulgação das coleções, por parte dos profissionais do museu; assim como as atribuições de significado inerentes ao património digital, por parte de entidades nacionais e internacionais, bem como das políticas sociais, culturais e económicas desenvolvidas a nível local e global relativamente ao património digital.

Um pouco à semelhança do que encontramos na obra *Recoding the museum*, de Ross Parry (2007), cujo título poderíamos traduzir como *Recodificando o museu*, que não se reporta apenas ao termo codificação para o desenvolvimento informático do *software*, mas também à codificação cultural de comportamentos e ao modo como os humanos (aliados à tecnologia) atribuem os significados, que subjaz a presente tese de doutoramento. É na busca desta fusão dos estudos culturais com os estudos tecnológicos, que encontramos na referida obra, que assenta o presente estudo. A análise da realidade cultural museológica contemporânea, que recorre quotidianamente às Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC), permitirá extrair considerações sobre a produção do conhecimento humano.

Um importante desafio que se coloca à antropologia atual é o estudo das formas culturais cosmopolitas do mundo contemporâneo (Rabinow, 1986). Arjun Appadurai (2004), acrescenta que seria impossível estudar os novos cosmopolitismos sem analisar os fluxos culturais transnacionais e sem nos debruçarmos sobre a dinâmica cultural da desterritorialização, onde se encaixam os casos que transcendem limites e identidades territoriais específicas.

O património digital é um fenómeno que poderá ser apreendido em diversos campos da realidade social. Atentando a Ross Parry:

Digital heritage (as an area of practice and a subject of study) does not exist in one single place. Its evidence base is complex, diverse and distributed, and its content is available through multiple channels, on varied media, in a myriad locations and in different genres of writing (Parry, 2010).

Em contexto museológico, a digitalização aplicada ao objeto de museu, para além de se inserir na escala local territorial dos museus físicos (através da informatização das coleções e constituição de bases de dados), insere-se também na escala global do ciberespaço (através da estratégia de divulgação das coleções informatizadas implementada, quer através dos *websites*⁸ dos museus, quer através de *websites* específicos que divulgam esta informação).

Para a realização da presente investigação demonstrou-se essencial, por um lado, assegurar a permanência da investigadora numa instituição museológica nacional. O MCG-CF foi a instituição eleita, devido ao facto de ser um museu que constitui referência no panorama da cultura nacional (Gaspar e Barroso, 2014). Este terá sido o primeiro museu em Portugal a desenvolver um *website*, assim como o primeiro a dispor de audio guias. Tendo participado em projetos para a digitalização do património cultural móvel com o Getty Institute, em 2013, aquando da realização do trabalho de campo, o museu encontrava-se a trabalhar na reestruturação do seu *website*, na construção da visita virtual⁹, assim como na realização de conteúdos multimédia (vídeos) sobre a coleção.

Durante o trabalho de campo realizado no MCG-CF, onde foram aplicados métodos de recolha etnográficos em contexto institucional (observação, entrevistas semi-estruturadas, consulta de arquivos, recolha de dados), analisou-se o *website* do MCG-CF¹⁰ e aplicou-se a análise de

⁸ Localidade da *Web*. Um grupo de documentos HTML (*HyperText Markup Language*) que cobre um ou mais tópicos relacionados, com arquivos, *scripts* e bancos de dados associados, e que é publicado por um servidor HTTP (*HyperText Transfer Protocol*) da *World Wide Web*. Os documentos HTML de um *website* são, geralmente, interligados por meio de hiperlinks. A maioria dos *websites* da *Web* tem uma *homepage* no seu início, que frequentemente funciona como um índice do *website*. Para serem acedidos, o utilizador precisa de um navegador da *Web* (*Web browser*) e de uma ligação à Internet (Sawaya, 1999).

⁹ A vista virtual encontrou-se *online* em 2014 e 2015. Esta terá sido suprimida, desde janeiro de 2016, quando o MCG-CF aderiu à exposição virtual de obras no *Google Cultural Institute*.

¹⁰ O *website* do MCG-CF está disponível em: <https://gulbenkian.pt/museu/colecao-do-fundador/> (Consultado a 14-12-2017).

conteúdos. Esta abordagem permitir-nos-á compreender a importância atribuída, no campo museológico, à informatização de coleções e em que meandros se processa a digitalização e divulgação do património digital na instituição museal.

A nível nacional foi ainda analisado o carácter operacional dos dois casos preponderantes para a informatização e gestão de coleções em Portugal: 1) da empresa Sistemas do Futuro, os produtos *In arte e In Web*; 2) o MATRIZ - sistemas de informação para o património e o produto MatrizNet - catálogo coletivo *online* para utilização de entidades dependentes da Direção-Geral do Património Cultural (DGPC). A análise dos referidos casos, com recurso à realização de entrevistas¹¹, ajuda-nos a compreender de que modo operam a Sistemas de Futuro e o MATRIZ para a inventariação, gestão e divulgação de coleções dos museus portugueses.

Dado que o fluxo de material cultural cruza as fronteiras nacionais, demonstrando que vivemos num mundo desterritorializado (Appadurai, 2004), o património digital foi analisado em ambos os contextos nacional e internacional. Atendendo ao objeto em questão e ao facto de, tal como argumenta Appadurai, os etnógrafos já não deverem contentar-se apenas na densidade que trazem para o local e para o particular, nem presumir que, quando abordam o local, abordam algo mais real do que a vida tomada de uma perspetiva ampla (2004), a presente investigação entende o património digital enquanto um fenómeno cultural global, na medida em que ultrapassa as fronteiras territoriais nacionais e alcança o ciberespaço. Neste sentido, no presente estudo foi aplicada uma grelha etnográfica multi-localizada¹², útil e indispensável, tendo em conta o objeto de estudo transnacional e translocal em questão e as dimensões globais que este alcança.

A compreensão do património digital entrou assim também em linha de conta com o contexto internacional, onde surgem regras, normativos, recomendações e programas lançados, a nível europeu pela Comissão Europeia - como a Europeia, e a nível mundial pela UNESCO - através do programa *Memory of the World*. A análise do panorama internacional, que complementa uma visão analítica global do objeto de estudo, torna possível refletir sobre a importância atribuída por entidades internacionais, como a Comissão Europeia e a UNESCO, ao

¹¹ Durante a investigação será recorrente o recurso às entrevistas realizadas. Todos os entrevistados foram consultados previamente e concederam autorização para serem citados na presente publicação.

¹² A etnografia multi-localizada foi desenvolvida por George Marcus (1995) e encontra-se explicitada em pormenor no capítulo 2. Metodologia.

património digital. Numa época em que a UNESCO proclama a importância do trato e da difusão do património digital (UNESCO, 2003), em que lança a Recomendação sobre a Preservação e Acesso ao património documental inclusive em formato digital (2015), e em que a União Europeia coloca ênfase no reforço da investigação e desenvolvimento das TIC, bem como na digitalização do património cultural europeu e acesso *online* gratuito como parte integrante da 5ª e 7ª estratégias¹³ da Agenda Digital para a Europa, no âmbito do plano Europa 2020, a análise de ambos os casos permitir-nos-ão refletir sobre a relevância do património digital para os estados-nação e para as entidades internacionais inter-governamentais, assim como sobre as razões que subjazem às políticas internacionais sociais, culturais e económicas aplicadas ao património digital.

¹³ A 5ª e 7ª estratégias da Agenda Digital para a Europa referem-se, respetivamente: à investigação e inovação, e às TIC promovendo mudanças sociais. Estas duas estratégias, adicionadas às restantes 5, formam os 7 pilares prioritários da Agenda Digital para a Europa, uma das sete iniciativas para o alcance do plano estratégico para o crescimento inteligente, sustentável, inclusivo da economia digital Europeia, que a Comissão Europeia delineou para o ano de 2020: “Europa 2020”. O plano estratégico da Europa 2020 está disponível em: https://ec.europa.eu/info/business-economy-euro/economic-and-fiscal-policy-coordination/eu-economic-governance-monitoring-prevention-correction/european-semester/framework/europe-2020-strategy_en (Consultado a 14-12-2017).

Capítulo 1. Museus na era digital

1.1 Estado da arte

1.1.1 A informática aplicada aos museus

A obra *Recoding the museum* (Parry, 2007) terá sido a primeira grande contribuição para compreendermos a história, surgimento e evolução da informática aplicada aos museus. 2007 foi uma data premeditada para a sua edição, cujo ano assinala o 40º aniversário do nascimento da informática aplicada aos museus; contos feitos, recuamos a 1967. Este terá sido o ano em que teve início formal o landmark information retrieval project do Smithsonian Institute, projeto para exploração e demonstração do que poderia ser possível nos museus através da automatização¹⁴. No mesmo ano, um grupo de curadores de história natural juntou-se no México, para discutir a recuperação da informação assistida por computador, ao mesmo tempo que na Alemanha, se realizavam as primeiras experiências de utilização de programas de gestão de dados de bibliotecas e arquivos focados na catalogação de objetos de museu. Também em 1967 foi financiado o Museum Computer Network, nos Estados Unidos, rede que representava a massa crítica de atividade e advocacia para a normalização e troca de informação entre museus. Em 1967, o CIDOC - International Committee for Communication do ICOM - International Committee for Museums, estabelecia um grupo de trabalho para a documentação, explorando mecanismos de recuperação de informação. Ainda em 1967 o IRGMA - Information Retrieval Group of the Museum Association¹⁵ foi estabelecido no Reino Unido.

A maior parte da literatura publicada relativa a museus e novas tecnologias começou por reportar-se a projetos de investigação realizados em museus. Grandemente elaborados por profissionais dos museus com o objetivo de implementar melhorias nas boas práticas museológicas, bem como registar os objetivos alcançados, não raras vezes nestes estudos, denotava-se atribuição de somenos importância às novas tecnologias (Parry, 2010). Exemplos de tais casos

¹⁴ Traduzido a partir de *automation*, modo de organização do trabalho com o objetivo de substituir a intervenção humana por sistemas automáticos, com os mecanismos controlando o próprio funcionamento (Fernandes, 2011).

¹⁵ Hoje em dia denominada Collections Trust. A sua história remonta à década de 1970, quando se formou o The Information Retrieval Group of the Museum Association. Em 1977 esse grupo tornou-se uma sociedade de responsabilidade limitada denominada Museum Documentation Association (MDA). Hoje em dia assume-se como Collections Trust e tem desenvolvido atividades enquanto organização principal do Reino Unido para a documentação e gestão de informação de coleções. Mais informação disponível em: <http://collectionstrust.org.uk> (Consultado a 14-12-2017).

encontramos na bibliografia publicada por entidades acreditadas: o guia da *American Association for State and Local History*, elaborado por David Williams (1987), o qual fora redigido sob a perspetiva de um registador que privilegiava a documentação e tinha como objetivo ser um guia para os profissionais do museu, facultando detalhes e especificidades sobre compras de *software e hardware*, bem como oferecer conselhos práticos para um utilizador inicial; e os guias editados pela *Museum Documentation Association*. Um sobre computadores em museus, redigido por Tony Gill (1996), cujo objetivo era dotar os profissionais dos museus com conhecimentos sobre tecnologias da comunicação e informação, outro, redigido por Sue Gordon (1996), sobre a utilização da Internet direcionada para os museus, onde se encontram referenciadas práticas substanciadas por estudos de caso realizados.

Segundo as considerações tecidas em 1997 por Tomislav Šola, deveríamos atentar à *technology trap* (Šola, 1997: 225); isto é, à armadilha da tecnologia presente nos museus, a qual surge na instituição museal quando se deixa que a tecnologia cumpra apenas o seu papel e quando se permite que o trabalho no museu seja guiado única e exclusivamente pela tecnologia. Šola, ao sugerir que para ser ultrapassada a armadilha da tecnologia nos museus estes deveriam não só reagir em termos práticos, com a experiência profissional de que dispõem, mas também em termos teóricos, com um olhar crítico perante tal facto, deixa transparecer, nos finais da década de 90, a necessidade de construção teórico-analítica perante a denominada armadilha. Šola demonstrava-se assim um autor incitador do pensamento teórico e do debate analítico relativamente à temática dos museus, novas tecnologias e sociedade.

Ao defender a importância da produção teórica no campo museológico, Šola (1997) argumentava que esta base teórica, inexistente até então, seria fundamental para fazer fomentar ideias e proporcionar a possibilidade de elaborar discussões - que poderiam ser de foro epistemológico ou ontológico, isto é, relativas a questões de produção do conhecimento humano sobre o mundo e sobre nós próprios e relativas ao estudo da natureza do ser, da existência e da realidade - essenciais para a reflexão sobre a natureza educacional, historiográfica, espacial e social do museu.

Através da análise de Šola (1997) encontramos um indicador importante para compreendermos a teia em que a temática dos museus e as TIC se teceu. Segundo o autor, as TIC protago-

nizaram um papel duplo: se por um lado a idade do microprocessador¹⁶ era vista como uma das forças que incitam à mudança na sociedade; por outro lado, esta mesma idade surgia como uma ameaça a ser contrariada pelo mundo museológico. Šola argumentava que este papel duplo fez com que as TIC colocassem a descoberto os receios sentidos no campo museológico quando este equacionava a possibilidade da sua adoção.

Apenas nos estudos emergentes sobre museus e novas tecnologias dos finais da década de 1990, a informática aplicada aos museus começa a ser colocada num contexto crítico e analítico (Parry, 2010). Em 1997 foi editado por Katherine Jones-Garmil o *The Wired Museum*. Este foi o primeiro volume amplamente editado que reunia vários ensaios sobre a temática dos museus e média digitais, distinguido-se por ser uma das primeiras tentativas de pensar teoricamente a utilização das TIC por parte dos museus. O que surge como revolucionário nesta coletânea é o facto de se denotar que alguns autores, *experts* em museus e comunicações, começam a colocar a informática aplicada aos museus sob uma perspetiva crítica, ao mesmo tempo que analisam as oportunidades e os desafios das TIC para os museus. Para além de encontrarmos reflexões sobre o impacto das TIC na missão, nas atividades e na definição atual e futura do museu, encontramos ainda artigos que se debruçam sobre a Internet; a *World Wide Web*; as redes *online*; a digitalização de coleções; ou o modo como as TIC afetam a maneira como percebemos e transmitimos a informação (Jones-Garmil, 1997).

Selma Thomas e Ann Mintz editaram, em 1998, uma coletânea de ensaios não de somenos importância *The virtual and the real: media in the museum*, publicada pela American Association of Museums, onde encontramos várias perspetivas sobre o impacto dos novos média na produção de exposições e na sua interpretação, por parte do visitante. Esta coletânea demonstrou-se de igual relevância no panorama da bibliografia publicada, devido ao facto de nela encontrarmos uma consciência autorreflexiva acerca da natureza da museologia na era da informação. Thomas e Mintz conseguiram suscitar a discussão elevando o pensamento sobre esta temática a um patamar de sofisticação até então nunca alcançado, colocando questões como: Dada a primazia dos objetos nos museus, porque razão e como devemos mediar as representações dos objetos? Existe espaço, na era da informação, para as instituições culturais que cole-

¹⁶ Circuito integrado de pequenas dimensões que serve de unidade central de processamento de um computador, em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/microprocessador> (Consultado a 01-07-2016).

cionam e interpretam objetos reais? Como aderir ao virtual sem abandonar o real? Ou, qual o valor cultural do objeto virtual? (Thomas e Mintz, 1998).

Eilean Hopper-Greenhill apresentou na sua obra: *Museums and the interpretation of visual culture* (2000), a noção de *postmuseum*, uma adaptação pós industrial do museu modernista, o qual segundo a autora, é definido em parte pelo modo como dissolve muitas das noções existentes de museu, nomeadamente, enquanto um local dentro de quatro paredes. Hooper-Greenhill sugere que no novo milénio o museu modernista do século XIX, concebido como um edifício que transmite informação autoritária factual através das exposições, é substituído pela emergência de um novo modelo de museu, o *postmuseum*, ou pós-museu. Ao construir a sua tese, a qual advoga uma mudança cultural dentro do próprio museu, Hooper-Greenhill define o pós-museu como um local que é construído, mais do que transmitido, através de múltiplas subjetividades e identidades, onde se envolvem as emoções e a imaginação do visitante. No pós-museu, a voz do curador representa uma voz por entre as outras, que são incorporadas para criar uma polifonia construtivista de visões, experiências e valores, onde se recorre à utilização de meios de comunicação e se convida à interpretação dos objetos (Hooper-Greenhill, 2000).

Nos inícios do século XXI surgiu um novo grupo de teóricos que começou a colocar a informática aplicada aos museus num contexto crítico e analítico, cujos objetos de estudo se centravam no valor do objeto digital, na gestão da informação digital, na realidade virtual e no processo de aprendizagem através dos meios eletrónicos (*e-learning*). Em 1999, Teather e Wilhelm apresentaram no *Museums and the Web* - conferência anual para os assuntos sociais, tecnológicos, económicos e organizacionais da cultura, da ciência e do património *online*, um artigo que fez cultivar o debate de que a aprendizagem no local do museu poderia ser extrapolada para uma aprendizagem através da *World Wide Web*. Dois anos passados, na mesma conferência anual, Susan Hazan (2001) viria a basear a sua apresentação em Walter Benjamin (1955) e no antropólogo Alfred Gell (1992), dando-nos uma perspetiva contextualizada e atualizada sobre o *status aurático* do objeto de museu que se encontra disponível *online*. Uma das preocupações de Benjamin, defende Hazan, era a implicação da duplicação eletrónica da imagem digital. Relativamente à temática do museu virtual, tanto em Hazan, como nas considerações tecidas por Andrea Witcomb (2003), encontramos referência a Walter Benjamin e à

ideia de que a cada obra de arte está afeta uma aura. O legado teórico que Benjamin deixou, bem como as inúmeras reflexões que foram e continuam a ser elaboradas a partir da sua teoria, motivadas pelo facto do conceito de aura ter vindo a ser desafiado e reescrito pela atual era da reprodutibilidade técnica digital, faz repensar a alteração do paradigma museológico: a possibilidade de fotografar e digitalizar um objeto gera novos códigos de acesso, perceção e apresentação da obra de arte (Witcomb, 2003).

Recoding the museum, de Ross Parry, viria a surgir no âmbito da necessidade enunciada pelo autor de: “to bring museum computing in from the margins of museum studies” (Parry, 2007: xii). Respondendo às necessidades sentidas pelo autor no ano de 2007, a obra de Parry pretende fazer destacar na museologia a área da informática aplicada aos museus. Segundo o autor, nas últimas quatro décadas, o setor museal debateu-se com as oportunidades oferecidas pelos média digitais e, se por um lado, a história da informática aplicada aos museus é relatada como uma história de fraqueza estratégica institucional e de falta de recursos financeiros; por outro lado, também é relatada como uma história onde a supressão do medo sobre a celebração do virtual evidenciam o surgimento de *standards* harmonizados, o aumento da coordenação e da parceria entre organizações.

Na sua obra, Parry dá-nos conta de uma história de incompatibilidade entre as ideologias subjacentes ao museu e à informática, o que poderá ter travado e retardado a adoção de algumas das novas tecnologias por parte do museu. O autor refere, porém, que esta incompatibilidade aparece agora resolvida, afirmando que o setor museal experiencia, de momento, uma maior participação e diversificação dos horizontes criativos, o que terá ajudado a definir um novo papel cultural para os museus. Assim sendo, o que surge no panorama museológico contemporâneo são novos futuros que se tornam possíveis no museu, o que se repercute na origem de um museu transformado, reescrito, recodificado e reorganizado (2007).

1.1.2 O património digital

Existem duas redes internacionais que detêm uma franca presença no âmbito da museologia: a NEMO e o Museums and the Web. A NEMO - Network of European Museum Organisations¹⁷ foi fundada em 1992, enquanto uma rede independente a nível europeu de organizações nacionais de museus, que enaltece o valor social, educacional e económico dos museus, bem como o valor patrimonial das suas coleções. Esta rede organiza, desde a sua fundação, conferências anuais, disponibilizando as respetivas atas *online*, assim como artigos e relatórios dos projetos realizados.

Dentro dos principais tópicos de análise, encontramos questões da vida quotidiana enfrentados pelo setor museal quando lida com as suas coleções, entre outros, os museus no mundo digital. A pertinência da sua abordagem prende-se com o facto da passagem à era digital ter tido um impacto significativo na sociedade, onde os museus têm o seu próprio papel a desempenhar neste processo, pois os média digitais trazem potencial para acrescentar um valor considerável ao trabalho dos museus. Nos últimos anos tem havido uma procura crescente de dados confiáveis, concebidos através da digitalização, para o acesso e preservação das coleções dos museus nas instituições de património cultural da Europa. Através da digitalização e de dispositivos dos novos média, os museus poderão captar um número maior de visitantes e desenvolver um público mais abrangente a vários níveis, beneficiando de um papel mais interativo e educativo na sociedade¹⁸.

Dentro das publicações da NEMO, destaca-se o documento resultante da 21ª conferência anual: Museums in the Digital Age. Museums and the development of active citizenship, realizada na Roménia, em novembro de 2013. No documento resultante desta conferência podemos ler que, tendo reconhecido a componente crucial da redefinição do valor cultural dos museus, numa época em que a sociedade se encontra em constante mutação e onde se denota uma crescente procura dos museus para atuar como agentes sociais que encorajam a coesão social, ao mesmo tempo que contribuem para o crescimento económico, os museus tornaram-se pila-

¹⁷ O *website* da NEMO está disponível em: <http://www.ne-mo.org/about-us.html> (Consultado a 14-12-2017).

¹⁸ Informação retirada de: <http://www.ne-mo.org/our-topics/museums-in-a-digital-world/nc/1.html> (Consultado a 14-12-2017).

res importantes aquando da crise económica europeia. Tendo esta crise afetado o funcionamento do sistema social europeu, os museus terão sido utilizados como recurso para o reforço do sentimento identitário (Bergamo et al., 2014).

Também o Museums and the Web¹⁹ organiza conferências anuais que se encontram disponibilizadas *online* e publica, desde a sua criação em 1997, edições - podem ser igualmente consultadas *online*, que exploram assuntos sociais, culturais, económicos e tecnológicos sobre a temática da cultura, ciência e património *online*, baseadas em experiências realizadas em vários museus do mundo. Focado na investigação e aplicação de práticas digitais para o património cultural, natural e científico, o Museums and the Web assume-se como um recurso de conhecimento global em inovação e aplicações digitais no campo dos museus e tecnologia, direcionado para trabalhadores de museus, técnicos, estudantes e investigadores.

No ano 2007, após a realização do seminário internacional: Museus, ciência e tecnologia, organizado pelo Museu Histórico Nacional (MHN) e pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST) do Rio de Janeiro, em outubro de 2006, foi editado o livro *Museus, ciência e tecnologia* (Bittencourt, 2007). Este evento de carácter multidisciplinar, teve como objetivo ampliar a discussão num panorama onde as contribuições em língua portuguesa sobre a referida temática eram ainda escassas. No mesmo ano, Ligia Cavalcante editou um artigo denominado: “Digital heritage and information: politics, culture and diversity”, que se debruça sobre informação, memória social, cultura e património digital. Tomando como ponto de reflexão a carta da UNESCO para a preservação do Património Digital e o programa *Memory of the World*, a autora apresenta reflexões sobre os desafios da salvaguarda e acesso ao património em meio eletrónico, colocando ênfase nas questões culturais, económicas e políticas (Cavalcante, 2007).

Também em 2007 foi editada a antologia *Theorizing digital cultural heritage. A critical discourse* (Cameron e Kenderdine, 2007). De âmbito internacional, esta antologia reúne perspectivas teórico-críticas de cerca de trinta autores, sobre o tema dos museus e património em relação à cultura digital, cuja discussão abraça preocupações em várias áreas, tais como: história

¹⁹ O *website* do Museums and the Web está disponível em: <http://www.museumsandtheweb.com/welcome-to-museumsandtheweb-com/> (Consultado a 14-12-2017).

e teoria da arte visual; comunicação cultural e teoria da aprendizagem; investigação social; gestão da informação; estudos culturais; história; antropologia; museologia. Organizada por Fiona Cameron e Sarah Kenderdine, esta representa o primeiro discurso teórico abrangente sobre património cultural e média digital desde a edição do *The Wired Museum*, em 1997 (Jones-Garmil, 1997), que se debruçou sobre a revolução que a Internet provocou no museu, assim como sobre a discussão do futuro da instituição museológica (Cameron e Kenderdine, 2007).

Nove anos após a publicação do *The Wired Museum* (Jones-Garmil, 1997) e cujo período temporal se pautou por um desenvolvimento técnico sem precedentes dentro do campo museológico, a emergência das tecnologias digitais criaram um momento de transição e reavaliação, onde os conceitos de preservação e representação do património cultural deveriam ser reconsiderados e novamente teorizados (Thorburn, Barrett, Jenkins em Cameron e Kenderdine, 2007). Assim, demonstrava-se pertinente assentar teorias críticas num panorama onde várias discussões surgiam sobre património cultural e tecnologia digital.

Em consonância com o mencionado por Tallon e Walker (2008) e Parry (2010), nos anos precedentes à edição de *Theorizing digital cultural heritage. A critical discourse* (Cameron, Kenderdine 2007), a produção teórica na área da museologia encontrava-se canalizada para a disciplina da informática aplicada aos museus²⁰, a qual utiliza as TIC como foco principal de análise. Esta ter-se-á debatido com o surgimento simultâneo de teorias de natureza prática, as quais começaram a surgir aquando do levantamento do estado dos museus no novo milénio (Parry, 2010). Assim sendo, até 2007, grande parte do discurso sobre a relação entre património cultural e tecnologia digital era descritivo e introspetivo, com foco em projetos realizados no âmbito museológico, cuja produção bibliográfica seria resultante de considerações técnicas, surgidas grandemente em revistas decorrentes de conferências, ou mesmo nos *websites* afetos aos referidos projetos, deixando-se antever a falta do pensamento crítico sustentado sobre o significado e as implicações das transformações, desafios e possibilidades colocadas pelas TIC aos museus (Cameron e Kenderdine, 2007).

²⁰ O termo original, utilizado por Parry, é *museum computing* (Parry, 2010: 459), o qual foi traduzido como informática aplicada aos museus.

A área da informática aplicada ao contexto museológico poderá ser ilustrada se tomarmos como exemplo o caso da digitalização, modelação e projeção de objetos em 3D, fenómeno que se pautou pelo desenvolvimento de vários projetos: Digital Michelangelo²¹ (1997-2003); Digital Minerva²² (2000-2008); Sculpteur - Semantic and content-based multimedia exploitation for European benefit²³ (2002-2005); VIHAP3D - Virtual Heritage High-Quality 3D Acquisition and Presentation²⁴ (2001-2004); Museo delle Pure Forme²⁵ (2001-2004). Esta área tem sido e continua a ser, alvo de estudos relativos a questões técnicas e metodológicas de aquisição de imagens e modelos 3D, reconstrução de locais patrimoniais e restauro de obras de arte (Mignonneau, Sommerer, 2005; Antleij et al. 2011; Bühler et al. 2011; Scopigno et al. 2011; Arbace et al. 2012). Em outubro de 2015 realizou-se em Espanha o *Second International Forum of Digital Heritage*, tendo o primeiro congresso internacional sido realizado em França, em outubro de 2013. Definindo-se como o maior evento internacional científico sobre o património digital, este apresenta áreas temáticas de foro técnico, como: procedimentos de modelação, digitalização e aquisição de imagem em 2D ou 3D. A produção destas publicações serve enquanto manual de trabalho, guia prático e registo de boas práticas. Não obstante o seu sucesso e importância dentro da comunidade profissional, é fundamental diferencia-los das

²¹ Elaborado pelo Stanford Computer Graphic Laboratory da Stanford University, na Califórnia, Estados Unidos, e patrocinado pela Stanford University, pelo Interval Research Corporation e pela Paul G. Allen Foundation of the Arts, este poderá ser considerado como o projeto que impulsionou o interesse da digitalização 3D e das suas aplicações no património cultural (Soares, 2008: 50).

²² O Digital Minerva é um projeto de restauro da estátua de Minerva de Arrezzo, promovido pelo Visual Computing Lab, em cooperação com o Laboratorio di Restauro della Soprintendenza Archeologica della Toscana e o National Institute of Applied Optics - Cultural Heritage Group (INOA).

²³ Projeto realizado pelo grupo de investigação da University of Southampton - School of Electronics and Computer Science, que tinha o objetivo de desenvolver a tecnologia e a capacidade para ajudar a criar, gerir e apresentar arquivos culturais de modelos 3D e objetos multimédia associados.

²⁴ O projeto VIHAP3D foi coordenado pelo Max-Planck-Institut für Informatik, em consórcio com a Universitat Politècnica de Catalunya, o Istituto Scienza e Tecnologie dell'Informazione, Consiglio Nazionale delle Ricerche di Pisa, o Gedas Ibéria, a Konica Minolta e a Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici per le Providence di Pisa, Livorno, Luca, Massa Carrara. Os objetivos do projeto eram: 1) criar ferramentas de scanner para estimular a aquisição e a visualização dos modelos 3D; e 2) mostrar os resultados do projeto e incentivar a sua continuação, bem como desenvolver ferramentas virtuais para o património, com vista na apresentação visual interativa e na navegação em coleções de modelos digitais 3D de alta qualidade. Informação acerca do projeto está disponível em: [http://www.2020-horizon.com/VIHAP3D-Virtual-Heritage-High-Quality-3D-Acquisition-and-Presentation\(VIHAP3D\)-s41634.html](http://www.2020-horizon.com/VIHAP3D-Virtual-Heritage-High-Quality-3D-Acquisition-and-Presentation(VIHAP3D)-s41634.html) (Consultado a 14-12-2017).

²⁵ Coordenado pelo Perceptual Robotics Laboratory, laboratório da Scuola Superiore di Perfezionamento Sant'Anna di Pisa, este projeto teve a cooperação de seis participantes: University College of London; Uppsala Universitet; Opera della Primaziale Pisana; Centro Galego de Arte Contemporânea; 3D Scanners Limited; Pontedera&Tecnologia Società Consortile a Responsabilità Limitata. O Museo delle Pure Forme é um museu itinerante apresentado num espaço físico com uma coleção digital que explora novos paradigmas de interação tátil, apresentando modelos 3D digitalizados de esculturas e objetos de arte, que podem ser tocados. Informação acerca do Museo delle Pure Forme está disponível em: <http://lida.uniud.it/osservatorio/il-museo-delle-pure-forme-percorso-multimediale-al-museo-dell-opera-di-pisa> (Consultado a 14-12-2017).

abordagens críticas, onde os novos média são colocados no contexto de uma racionalização teórica. Daqui advém a importância de diferenciar, na teoria museológica, os estudos surgidos na área da informática aplicada aos museus - estudos que se reportam a experiências informáticas de foro prático e experimental - que muito embora sejam realizados em contexto museológico, se diferenciam das teorias produzidas sobre os museus e as TIC, construções teóricas elaboradas de foro analítico.

Não obstante, a produção bibliográfica teórica na área dos museus e média digitais é também amplamente resultante de conferências, atas de seminários ou congressos científicos (Parry, 2010; Bittencourt, 2007; Cameron e Kenderdine, 2007). Cameron e Kenderdine, para quem as tecnologias digitais estão relacionadas com transformações históricas na língua, na sociedade, na cultura, e na própria definição do conceito de museu, afirmam que muito embora o setor do património cultural tenha reconhecido que a tecnologia digital exige que as instituições enfrentem novos desafios, muitas questões não haviam sido criticamente exploradas fora das conferências e mesas redondas (Cameron e Kenderdine, 2007).

Segundo as autoras, existe uma razão para que a produção teórica sobre a tecnologia digital e o património cultural estivesse ausente do panorama museológico. Terá sido apenas a partir dos inícios do século XXI, mais precisamente no ano 2003, que o património digital foi assumido como património. Ao património digital foi concedido um *status* de entidade de direito próprio através da Carta da UNESCO para a Preservação do Património Digital, a partir da qual vieram a surgir vários estudos. Esta carta veio criar um novo legado, o património digital como herança comum a ser transmitida:

Resources of human knowledge or expression, whether cultural, educational, scientific and administrative, or embracing technical, legal, medical and other kinds of information, are increasingly created digitally, or converted into digital form from existing analogue resources. Where resources are "born digital" there is no other format but the digital original (...). Resources of information and creative expression are increasingly produced, distributed, accessed and maintained in digital form, creating a new legacy – the digital heritage (...). Digital materials include texts, databases, still and moving images, audio, graphics, software and web pages, among a wide and growing range of formats. They are frequently ephemeral, and require purposeful production, maintenance and management to be retained. Many of these resources have lasting value and significance, and therefore constitute a heritage that should be protected and preserved for current and future generations (UNESCO, 2003).

Tal como estipulado pela UNESCO, o património digital é definido abrangendo recursos culturais, educacionais, científicos e administrativos, assim como informação técnica, legal, médica, e outros tipos de informação, criada digitalmente ou convertidos da sua forma analógica original para um formato digital. Assumindo que o património digital existe em qualquer língua, parte do mundo, assim como em qualquer área do conhecimento e expressão humana, esta agência da Organização das Nações Unidas (ONU) afirma que os recursos de informação e expressão criativa são cada vez mais produzidos, distribuídos, acedidos e mantidos em formato digital, criando-se um novo legado: o património digital, e especifica, neste âmbito, que os materiais digitais incluem: textos, bases de dados, imagens fixas e em movimento, documentos áudio, gráficos, *software* e *Web pages*, entre uma vasta e crescente gama de formatos. Por se tratarem de documentos efémeros, cuja manutenção e gestão intencionais são essenciais para serem preservados, e devido ao facto de muitos destes materiais digitais terem valor e significado duradouros, a UNESCO defende que estes constituem um património que deve ser protegido e preservado para as gerações atuais e futuras (UNESCO, 2003).

Segundo o que podemos ler no *website* da UNESCO, através da utilização dos computadores e ferramentas relacionadas, os seres humanos estão a criar e partilhar recursos digitais - informações, expressões criativas, ideias e conhecimento codificado para processamento computacional, sendo a Internet um exemplo concreto potenciador deste fenómeno. Estes materiais culturais que os indivíduos valorizam e querem partilhar com os outros, ao longo do tempo e através do espaço, são a evidência do património digital, um património constituído de múltiplas partes, onde se partilham características comuns, sujeitas a ameaças comuns. Neste sentido, é provável que o património digital se torne mais importante e mais generalizado ao longo do tempo, fazendo surgir novas formas de expressão e comunicação²⁶.

Em 2010, Parry editou *Museums in a digital age*. A coletânea, que agrega mais de quarenta artigos escritos por cinquenta autores e co-autores de todo o mundo, debruça-se sobre a prática e investigação museológica dos últimos vinte anos no que toca ao património digital. Esta terá ido beber a várias participações e ideias apresentadas em duas conferências internacionais realizadas em 2004: *Museums and technology: an international conference on the application*

²⁶ Informação retirada de: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/access-to-knowledge/preservation-of-documentary-heritage/digital-heritage/concept-of-digital-heritage/> (Consultado a 14-12-2017).

of new technology in museums, no Tainan National College of the Arts, Taiwan, e na Technology for cultural heritage: management, education, communication, na Universidade de Aegean, Grécia. Nesta coletânea, onde se reflete acerca da influência dos média digitais no setor do património cultural, encontramos a ideia, defendida por Parry, de que terá sido a relação entre tecnologia, teoria e museus que fez surgir, dentro da disciplina de museologia, a teoria sobre o tema do património digital, o qual podemos posicionar na intersecção entre património cultural e média digital: “*intersection between cultural heritage and digital media. That place, today, we call digital heritage*” (Parry, 2010: xii).

À semelhança do que vem ocorrendo relativamente à franca presença de edições de coletâneas sobre a temática dos museus, média digitais e património digital, esta tendência continua a denotar-se atualmente. A publicação mais recente, tida como a mais atual obra de referência editada em museologia, data do ano de 2015, e abrange a área da museologia aliada à história da arte, antropologia e estudos americanos, reunindo um grupo internacional de *experts* do Reino Unido, Canadá, Austrália, Nova Zelândia. Intitulada *International Handbooks of Museum Studies*, editada por Sharon Macdonald e Helen Rees Leahy (2015), esta obra encontra-se organizada em quatro grandes volumes temáticos: 1) *Museum theory*; 2) *Museum practice*; 3) *Museum media*; 4) *Museum transformations*.

Igualmente no ano de 2015 foi publicada por Herminia Din e Steven Wu *Digital heritage and culture: strategy and implementation*. Esta obra, igualmente fruto de contribuições de autores de várias localidades do mundo, tem a particularidade de apresentar iniciativas, desafios, políticas e estratégias para se desenvolver e transformar o conteúdo do património cultural em conteúdo cultural digital. Ao mesmo tempo que relata exemplos contemporâneos dos Estados Unidos, Europa e Ásia, onde se apresentam ideias inovadoras em termos de transmissão, comunicação e interpretação do conteúdo patrimonial através de interfaces multimédia, programas educativos imersivos e interativos, e de coleções virtuais a integrar o museu físico, serve como instrumento fundamental para se pensar o conceito de património cultural na era contemporânea (ver Kenderdine, Shaw, Ch'ng, Chapman, Gaffney em Din e Wu, 2015).

1.1.3 O panorama em Portugal

A produção bibliográfica nacional sobre a temática dos museus e novas tecnologias recai grandemente sobre o estudo da documentação e gestão de coleções. A bibliografia produzida destaca-se em trabalhos de investigação realizados em âmbito académico. Tais são os casos das dissertações de mestrado apresentadas à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: “Os sistemas de documentação dos museus: a informatização dos sistemas de documentação” (Pereira, 1996); “Museus e documentação: entre a teoria e a prática - uma abordagem da realidade portuguesa” (Antunes, 2002); “Radiografia documental dos museus portugueses: inquérito de avaliação da documentação enquanto processo” (Santos, 2005); “Sistemas de documentação e inventário de uma coleção de cerâmica arqueológica da Quinta do Rouxinol” (Braga, 2012). Acrescem as investigações de Alexandre Matos, no âmbito do mestrado: “Os sistemas de informação na gestão de coleções museológicas: contribuições para a certificação de museus” (2007), e no âmbito do doutoramento: “SPECTRUM: uma norma de gestão de coleções para os museus portugueses” (2012), e ainda a tese de Patrícia Remelgado: “Gestão Integrada de Coleções Museológicas” (2008), apresentadas à Faculdade de Letras da Universidade do Porto - FLUP. São ainda de referir as contribuições de Alice Semedo, nomeadamente o levantamento das práticas de gestão de coleções nos museus portugueses, no âmbito do Master of Arts in Museum Studies, na University of Leicester (1991), e o artigo: “Políticas de Gestão de Coleções” (2005), o qual trouxe um contributo para a área da política de gestão de coleções em museus a nível nacional e internacional.

No ano de 2009, Alexandra Pedro elaborou a dissertação de mestrado: “Os museus e a Web 2.0: os sítios *Web* dos museus Portugueses”. A autora analisou 72 *websites* de museus pertencentes à Rede Portuguesa de Museus, fazendo um levantamento da realidade nacional a nível dos conteúdos disponibilizados pelos museus nos seus *websites*, assim como das ferramentas da *Web 2.0* que os museus utilizavam nas suas atividades quotidianas.

No sentido de conhecer e avaliar aprofundadamente o panorama institucional *online* nacional, em 2014 foi elaborado o estudo E-coesão (Gaspar e Barroso, 2014), produzido pela equipa técnica do Centro de Estudos de Desenvolvimento Regional e Urbano, Lda (CEDRU) para o Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais (GEPAC). Nele foram analisados

os *websites* das Estruturas Culturais da Administração Central do Estado²⁷, para avaliar o panorama institucional *online*, nomeadamente, a verificação de funcionalidades dos *websites* e os critérios de: usabilidade de navegação; utilidade e qualidade dos conteúdos; atualidade da informação; qualidade da indexação. Paralelamente foram eleitas outras referências do panorama cultural nacional *online*, cujo objetivo foi recolher lições de experiência que pudessem ser úteis na formulação de recomendações para melhorar o panorama institucional *online* do setor cultural e criativo português. “Para este exercício, selecionaram-se sítios que constituem referências na cultura nacional” (Gaspar e Barroso, 2014), tendo sido escolhidos doze *websites* de dez instituições e dois projetos nacionais; entre as instituições eleitas, destaca-se a FCG.

No âmbito de congressos, seminários e encontros realizados em contexto nacional, relativamente ao tópico dos museus e novas tecnologias, assinalam-se no ano de 2012, o painel: Desafios dos sistemas de informação na missão museológica, no âmbito do Congresso nacional de bibliotecários, arquivistas e documentalistas, realizado em Lisboa. Este painel teve a participação dos membros do Grupo de Trabalho Sistemas de Informação em Museus, que reúne, entre outros profissionais, Teresa Campos e Alexandre Matos, e teve como objetivos apresentar os sistemas de informação em museu como pilares fundamentais do trabalho museológico e da gestão dos acervos patrimoniais, assim como colocar em destaque o seu papel insubstituível no tratamento, difusão de informação e produção do conhecimento.

Em 2013 realizou-se, nas cidades de Lisboa e Évora, um seminário internacional sobre a aplicação das novas tecnologias ao estudo e divulgação do património artístico, o qual teve como objetivo promover o intercâmbio científico na área do património virtual (no que respeita à recriação histórica dos ambientes urbanos através de modelos 3D interativos). O seminário, denominado: Património, novas tecnologias e criatividade, foi organizado pelo Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA/UE) e o Centro de

²⁷ Nomeadamente: serviços da administração direta do Estado - Inspeção Geral das Atividades Culturais (IGAC); Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais (GEPAC); Biblioteca Nacional de Portugal (BNP); Direção-Geral das Artes (DGARTES); Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB); Direção-Geral do Património Cultural (DGPC); Direções Regionais da Cultura (DRC) - Norte, Centro, Alentejo e Algarve. Organismo da administração indireta do Estado - Instituto do Cinema e do Audiovisual, I. P (ICA); Cinemateca Portuguesa, EPE (CP). Órgão Consultivo - Conselho Nacional de Cultura (CNC); Outras estruturas - Academia Internacional de Cultura Portuguesa (AICP); Academia Nacional de Belas Artes (ANBA); Academia Portuguesa da História (APH). Setor empresarial do Estado - Organismo de Produção Artística, EPE (OPART) - Teatro Nacional de S. Carlos e Companhia Nacional de Bailado; Teatro Nacional de D. Maria II, EPE (TNDM); Teatro Nacional de S. João, EPE (TNSJ) (Gaspar e Barroso, 2014).

Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território, do ISCTE-IUL (DINÂMIA´CET-IUL), tendo sido abarcadas, entre outras, as áreas do património cultural na era digital, assim como o património digital para a preservação e divulgação.

Em 2014 realizou-se em Lisboa o encontro: Multidisciplinaridade e interação: história da arte, museus, tecnologia e sociedade, organizada pelo Instituto de História da Arte (IHA) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, onde foram contemplados estudos aplicados em diversos museus sobre temáticas como: os recursos digitais ao serviço de novos projetos museológicos; bancos de imagens; bancos de dados; ou tecnologias da informação e da comunicação para a preservação e interpretação do património cultural.

Em 2016 realizou-se, em Coimbra, o VI Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia (APA), onde se destaca o painel: Na rede: novas temas e métodos na pesquisa *online* de processos de patrimonialização. As contribuições, quais reflexões teóricas e metodológicas surgidas na intersecção dos estudos de património e pesquisa *online*, estão previstas ser publicadas na revista Trabalhos de Antropologia e Etnologia (TAE).

Em Portugal, o estudo do património digital carece de estudos científicos realizados a nível teórico antropológico, museológico e sociológico. O estudo dos desafios lançados pela utilização dos média digitais em contexto museológico, onde a digitalização do património se insere, necessita de estudos nas áreas de investigação, preservação, gestão, interpretação e representação do património cultural (Cameron e Kenderdine, 2007). O estudo proposto apresenta assim um carácter atual, pertinente e inovador, numa área que se encontra em franca expansão, abrangendo a presente reflexão uma análise transversal da temática, que abarca os contextos nacional e internacional, de um fenómeno que se assume à escala global.

1.2 Novos desafios para os museus na era digital

1.2.1 O papel dos museus na sociedade da informação

Manuel Castells afirma que hoje em dia o museu se situa no contexto das alterações tecnológicas e culturais vigentes na sociedade da informação. A Internet é o maior meio de comunicação e expressão das nossas vidas em todas as áreas da sociedade, não formando os museus uma exceção. Os museus virtuais são cada vez mais comuns, uma prática cultural e tecnológica que se está a tornar a regra, e não a exceção, no mundo museológico atual (2010).

A articulação entre o real/virtual e o físico/simbólico, estão a desenvolver novos híbridos culturais, os quais geram a renovação da comunicação. O autor analisa os problemas levantados pelos novos sistemas de comunicação eletrónica, nomeadamente, o desenvolvimento de novas formas culturais, que originam: 1) a constituição do hipertexto eletrónico²⁸ que leva à fragmentação do sentido; 2) a emergência de um novo tipo de temporalidade - tempo atemporal; 3) a emergência de um novo espaço - espaço de fluxos - que opõem os locais isolados aos locais globais (2010).

Segundo Castells, se por um lado, temos uma sociedade em rede, onde emerge a hiper-comunicação; por outro lado, temos uma rutura de comunicação entre identidades particulares. Caso, porém, tal continue a verificar-se, alerta Castells, pode significar o fim da sociedade: se não comunicamos, não conseguimos viver juntos, conseqüentemente, não existe sociedade. O sociólogo levanta então uma questão desafiante e pertinente para o mundo museológico: Qual a capacidade de resposta dos museus para intervir na contradição cultural que emerge na era da informação, sendo que, esta contradição se situa entre a utilização da atividade tecnológica e o desenvolvimento de uma comunicação cultural global tendencialmente individualizadora (das mensagens), fragmentária (da sociedade) e que denuncia a falta de códigos de comunicação partilhados entre entidades particulares (2010)?

²⁸ “O hipertexto é uma forma não linear de apresentar a informação textual, uma espécie de *texto em paralelo*, que se encontra dividido em unidades básicas, entre as quais se estabelecem elos conceptuais. Este tipo de texto eletrónico, cuja existência física consiste num código digital armazenado no disco rígido do computador e na sua memória operativa, depende em exclusivo da *ciência* do leitor em manipular os elos conceptuais que se estabelecem entre as unidades de informação ou grupos de unidades que podem distribuir-se e circular por todo o mundo. É o caso da Internet, que utiliza a linguagem HTML (HyperText Markup Language)”. Em E-Dicionário de Termos Literários: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6474/hipertexto/> (Consultado a 01-07-2016).

Mediante a argumentação do autor, os hipertextos vivem em cada um de nós. Destes fragmentos, construímos um sistema de comunicação personalizado onde todos os tipos de expressão cultural coabitam, constituídos por elementos da televisão, rádio, Internet, imprensa. Ao encontrarmo-nos numa situação de hipertextos personalizados e fragmentados, os desenvolvimentos sociais como um todo estão a tender para uma individualização generalizada das nossas vidas, das nossas práticas sociais, do nosso trabalho; para a fragmentação dos grupos sociais; e para a generalização da percepção individualizada separada das referências comuns da sociedade. A comunicação de massas, defende o autor, pertence ao passado. Hoje em dia, cada um de nós, seleciona o seu próprio sistema de comunicação. Então, quando a experiência é cada vez menos partilhada e vivemos numa sociedade estruturalmente destinada a uma individualização cada vez maior do processo de comunicação, testemunhamos a fragmentação, tanto do sistema de comunicação, como dos códigos do sistema de comunicação cultural existentes entre os assuntos individuais e coletivos. Neste sentido, Castells questiona: quando cada indivíduo possui o seu próprio hipertexto, como é que este comunica e se articula com os hipertextos produzidos por outros indivíduos e por outras culturas sobre os mesmos assuntos? Será possível existirem códigos de comunicação? Como poderá, em última análise, a comunicabilidade de códigos culturais ser assegurada no contexto da fragmentação do sentido e da expressão cultural (2010)?

Ao querer delinear uma solução para a problemática enunciado, o autor propõe novos papéis a serem desempenhados pelos museus, neste novo contexto cultural e tecnológico. Castells explicita que, na atualidade, assistimos à transformação do sistemas tecnológico, através do qual a comunicação cultural ocorre, bem como à emergência de um novo tipo de cultura: *real virtuality* (Castells, 2010: 428). O mesmo afirma que novos sistemas de comunicação estão a ser organizados na nossa sociedade, através do sistema multimédia, baseado na comunicação eletrónica, onde os elementos essenciais da expressão e comunicação cultural e a respetiva experiência cultural, são transmitidos e ligados através de um hipertexto eletrónico. Daqui, advém o facto de recebermos grande parte dos nossos códigos de comunicação cultural através de meios eletrónicos, bem como do nosso imaginário e das nossas práticas sociais e políticas, serem condicionadas e organizadas por e entre o sistema de comunicação eletrónico (2010).

Uma possível resposta a esta situação, defende Castells, seria a procura pelo que o autor denomina protocolos de comunicação cultural, uma expressão baseada no termo de computação protocolo de comunicação - isto é, a capacidade do sistema para traduzir de um código para o outro. A arte, em todas as suas expressões, desenvolve um papel chave nestes protocolos. Porque a arte sempre foi uma ferramenta para construir pontes entre pessoas de diferentes países, culturas, classes sociais, grupos étnicos, género, posições de poder, afirma o autor, esta sempre foi um protocolo de comunicação capaz de restaurar a unidade da experiência humana, o que faz do mundo, apesar da opressão, das diferenças e dos conflitos sociais, um local partilhado. Aquilo que está por detrás da pintura ou da escultura, explicita Castells, medeia formas de expressão de significados e sentimentos que unem a humanidade, na medida em que estes significados e sentimentos são universais e sentidos por todos nós. Mais do que nunca, reitera o autor, este é o papel que a arte deverá desempenhar numa sociedade com uma cultura como a nossa, caracterizada estruturalmente e tecnologicamente pela fragmentação do significado e pela potencial perda de códigos de comunicação. Numa cultura onde, paradoxalmente, a multiplicidade da expressão cultural na realidade diminui, ao invés de aumentar, a capacidade de partilhar significados e, em última instância, de comunicar, e ainda num mundo onde, todos os indivíduos falam línguas diferentes, baseadas em hipertextos personalizados - o qual o autor descreve metaforicamente como um espelho partido feito de textos que não podem ser comunicados, Castells argumenta que a arte pode e deve tornar-se um protocolo de comunicação, uma ferramenta para a reconstrução social (2010).

No concernente ao segundo ponto enunciado pelo autor: 2) a emergência de um novo tipo de temporalidade - tempo atemporal, Castells defende que a cultura e a expressão cultural são produzidas materialmente numa articulação entre o espaço e o tempo, desembocando esta articulação no modo como os sistemas de códigos culturais são constituídos. Mas o que sucede, então, quando o tempo se desintegra e o espaço é globalizado? O tempo desintegra-se, na nossa sociedade, pela emergência do que o autor denomina de tempo atemporal. O tempo da era industrial; o tempo cronológico; o tempo sequencial; estão a desaparecer na prática social, de dois modos simultâneos: devido à compreensão do tempo e à destruição da sequência temporal. A compressão do tempo poderá ser exemplificada com os mercados financeiros globais, que tentam reduzir o tempo a frações de segundos, para realizar investimentos e acelerar o

movimento do capital; também nós, afirma o autor, tentamos encaixar cada vez mais atividades num mesmo período de tempo. Comportamo-nos como os mercados financeiros porque acreditamos ter essa possibilidade tecnológica, sendo por essa razão que tudo se torna mais acelerado. Esta aceleração é, contudo, uma corrida para fazer a cronologia desaparecer, alterando-se a sequência temporal, quebrando-se deste modo a sequência cronológica do tempo tal como nós a conhecemos (2010).

Esta quebra sequencial do tempo é evidente, segundo Castells, se pensarmos no desaparecimento do conceito dos estágios da vida: já não existem atividades específicas para a infância, adolescência, maturidade ou pessoas idosas, pois a sequência da vida está a ser transformada com relação àquilo que poderemos fazer em qualquer altura; do mesmo modo, a carreira profissional também já não é sequencial nem previsível. O ritmo do ciclo de vida - quer biológico quer profissional - foi profundamente transformado e o ritmo da transmissão cultural toma lugar num hipertexto eletrónico atemporal onde a história, o passado e o presente coabitam conjuntamente numa mesma sequência. É por esta razão que, segundo o autor, quando destruimos a sequência temporal na nossa perceção da cultura, destruimos também o tempo cronológico: a cultura pós-moderna é um esforço constante para fazer colagens das formas das diferentes culturas e diferentes tempos históricos que, conseqüentemente, quebram a história cultural sequencial (2010).

O autor defende que esta tendência estrutural denuncia a pluralidade de temporalidades que cada indivíduo constrói. O tempo já não é uma imposição sobre nós, pelo contrário, nós construímos a nossa perceção do tempo. Não obstante, ressalta, quando as perspetivas históricas e sequenciais são perdidas, a temporalidade de cada um de nós torna-se incomunicável. Também neste caso, novamente os protocolos de comunicação cultural podem ser chamados, devendo os museus desempenhar um papel fundamental neste campo. Isto porque os museus são repositórios de temporalidade, os quais constituem simultaneamente um acumulado de tradição histórica e projeções do futuro; neste sentido, são arquivos do tempo humano, vivido ou para ser vivido. Segundo Castells, restabelecer as temporalidades na sociedade, a longo prazo, é uma perspetiva fundamental para uma sociedade onde a comunicação, o sistema tecnológico e a estrutura social, convergem para destruir o tempo, suprimindo-o, comprimindo-o, ou alte-

rando as suas sequências. Assim sendo, defende o autor, as instituições museológicas atuais devem desempenhar o papel de *time museum*, para reintegrar na nossa sociedade a perspectiva de onde vimos, para onde vamos, bem como a confirmação de que somos uma espécie milenar. O grande desafio para o campo museológico nesta fase será precisamente articular o arquivo do passado e a projeção do futuro na experiência vivida no presente. Os museus enquanto arquivadores da temporalidade, deverão não só ser capazes de articular a cultura que se vive (a prática do presente) com o património cultural, mas também englobar as áreas da arte e da experiência humana. Esta articulação não terá ainda sido alcançada pelos museus e, caso não o venha a ser, alerta o autor, a instituição museológica arrisca tornar-se num mausoléu da cultura e não um meio de comunicação (2010).

Relativamente ao ponto: 3) emergência de um novo tipo de espaço - espaço de fluxos, Castells defende que surge, hoje em dia, um novo espaço dominante, um espaço de fluxos, sendo este o local onde a maioria das atividades se desenvolvem e tomam lugar na nossa sociedade. O autor exemplifica: as bolsas de valores em Madrid, Paris, Frankfurt ou Londres são locais físicos onde a atividade financeira é desenvolvida e onde toda a informação é processada. Porém, estes mercados de capitais estão conectados através de um sistema eletrónico onde as decisões são tomadas, o dinheiro circula e os investimentos são realizados. Segundo Castells, todas as grandes atividades económicas e culturais são realizadas através destas conexões entre diferentes locais do mundo. Estes locais, juntamente com outros, formam parte do espaço, um hiperespaço particular organizado em fluxos de comunicação eletrónica, onde um sistema de transporte rápido junta os locais numa nova rede real. Estes locais, afirma o autor, encontram-se mais conectados a este sistema do que ao seu ambiente circundante (2010).

Este contexto traz a dissociação entre a cultura cosmopolita global, baseada em redes dominantes do espaço de fluxos, e as identidades locais múltiplas, baseadas em códigos particulares trazidos da experiência local. Tal como a tradição do arquivo, a tradição museológica torna-se cada vez mais cosmopolita, onde as entidades particulares são forçadas a tornar-se estandardizadas para circularem globalmente como mercadorias, sendo que estas identidades particulares não se reconhecem na cultura global. Assim sendo, a cultura do museu encontra-se dividida entre a cultura da elite global e a afirmação de sinais específicos da identidade lo-

cal. Deste ponto de vista, os museus longe de poderem vir a ser protocolos de comunicação, poderiam enfatizar negativamente a afirmação cultural do que é incomunicável fora dos seus próprios sistemas de referência e, conseqüentemente, poderiam aumentar a fragmentação cultural das sociedades no mundo globalizado (2010).

Mais, se por um lado, as elites globais estão integradas num sistema comum de referência e de comunicação; por outro lado, as sociedades locais fragmentam-se em projetos individuais e em comunidades específicas. Para ultrapassar esta separação entre as dimensões global e local, os espaços públicos nas cidades tornaram-se elementos essenciais para a coexistência. Estes espaços públicos, defende o autor, poderiam ser baseados em torno de instituições culturais, tais como os museus, cujo papel na reconstrução do espaço público é cada vez mais importante, tal como é evidente em várias cidades do mundo²⁹. Como poderão atuar os museus numa sociedade onde as transformações multidimensionais, trazidas pela tecnologia na era da informação, levaram a que as conexões fossem feitas a nível global e desconectadas do nível local, onde impera a destruição de um horizonte temporal comum e a emergência da cultura *real virtuality*, organizada num hipertexto eletrónico cujos fragmentos são individualizados e incomunicáveis? Como deverão os museus reagir numa sociedade que oscila entre a hipercomunicação instrumental e a falta de comunicação expressiva (2010)?

É neste contexto que Castells defende que os museus podem tornar-se conectores culturais de tempo e espaço, ao tornarem-se protocolos de comunicação entre diferentes identidades, comunicando arte, ciência e experiência humana. Estes poderão afirmar-se enquanto conectores de diferentes temporalidades, traduzindo-as para uma sintonia comum, enquanto mantêm a perspectiva histórica e poderão ainda conectar as dimensões de identidade global e local, espaço e sociedade. Contudo, ressalva Castells, nem todos os museus conseguirão este feito, mas apenas aqueles que são capazes de sintetizar arte, experiência humana e tecnologia, criando novas formas tecnológicas de protocolos de comunicação; ou aqueles que estão abertos à sociedade, não são apenas arquivos, mas instituições educacionais e interativas, que muito embora estejam ancoradas numa identidade histórica específica, se encontram abertas ao presen-

²⁹ Castells (2010) refere o Museu Guggenheim de Bilbao, na medida em que este contribuiu para a regeneração urbana da cidade e de uma sociedade em crise, assim como para a construção de uma ponte entre a identidade cultural local e a modernização de projetos que trazem inerentemente uma referência global.

te e ao futuro das correntes multiculturais. O autor exemplifica: a *New Tate Gallery*, em Londres, apresenta uma abertura e mistura de temporalidades, demonstrando capacidade para ligar o presente, o passado e o futuro em iniciativas multiculturais. Também o San José Tech Museum, na Califórnia, restabelece a conexão entre tecnologia e cultura, através da incorporação constante da inovação tecnológica envolvendo as crianças, integrando, por exemplo, a investigação em sistemas *high-tech* com funções educativas e de lazer. Paralelamente, encontra-se também comprometido na exploração de problemas globais (Castells, 2010: 434).

Por fim, acrescenta ainda Castells, juntamente com outras instituições culturais, o museu deve ser capaz de se tornar não apenas um repositório de património, mas também um espaço de inovação cultural, desempenhando um papel de inovação na investigação e um centro de experimentação. O autor conclui a sua argumentação defendendo que os museus, mausoléus da cultura histórica, reservados para o prazer de uma elite global, deverão responder ao desafio gerado pela sociedade da informação do seguinte modo: tornando-se conectores culturais numa sociedade que não sabe comunicar entre si, reinventando-se como protocolos de comunicação para uma nova humanidade (Castells, 2010).

1.2.2 Dos museus aos centros culturais. O exemplo paradigmático do Fórum Humboldt, em Berlim

Segundo Mark Rectanus (2006), a globalização implicou uma reconfiguração fundamental para os museus. As tecnologias digitais têm implicações de grande escala para o museu enquanto força que opera dentro das redes globais de troca cultural e comunicacional. Quando pensamos na redefinição dos museus como instituições globais, duas forças independentes, mas relacionadas, persistem e assumem-se enquanto estratégias institucionais no posicionamento do museu num mercado regional e global para a cultura: 1) os museus incorporam muitas das funções de outras instituições culturais, assumindo-se como locais de eventos, educação, compras e consumo visual; e 2) os museus tentam distinguir-se das outras entidades culturais, especialmente de outros museus e centros culturais, através da especialização temática.

Rectanus afirma que a redefinição dos museus dentro do contexto da globalização está relacionado com a produção da cultura e o significado social. A redefinição cultural dos museus em centros culturais engloba o alcance da comunidade e da educação, juntamente com o consumo e entretenimento; o que nos alerta, segundo o autor, para o papel do museu enquanto *event culture*. O autor ressalta que os eventos culturais, embebidos dentro das redes globais de comunicação média, são fundamentais para a captação de audiências, para o alcance de publicidade e para a angariação de fundos; fazendo notar ainda que os eventos culturais realizados dentro e fora do espaço museológico, são fundamentais para captar audiências, para a produção da cultura e da mudança social, pois envolvendo as comunidades intimamente no processo de planeamento e programação de exposições, os museus encontram-se na posição de criar novas formas de localidade, que comunicam entre o global e o local (Rectanus, 2006).

A troca material de artefactos ou coleções é um fator chave para manter a programação de exposições; estas embora sejam produzidas globalmente, são recontextualizadas localmente, revelando-se uma oportunidade para curadores ou artistas captarem as comunidades na criação da localidade, uma dimensão crítica da teoria da globalização desenvolvida por Appadurai (2004: 198). Appadurai já assinalara e Carol Becker remarcara: “their status as centers of cultural events entertainment (...) museums uniquely positioned to engage the social imagination in order to participate in and initiate the process of redefining globalization” (Appadurai, 2000: 6; Becker, 2002: 134), isto é, os museus ao se assumirem enquanto centros de entretenimento de eventos culturais, posicionam-se como agentes que apelam à imaginação social para redefinirem a própria globalização, e conseqüentemente, o seu lado obscuro, proporcionado pela dissonância criada entre o local e o global.

Mark Rectanus enumera as características dos museus na era da globalização: a) estabelecimento de sistemas racionalizados de marketing internacional e *merchandising*; b) globalização de símbolos de cultura nacional e de identidade (tal como os tesouros nacionais); c) validação do mandato dos museus por parte dos governos de democratizar e aumentar audiências; d) aspiração ao entretenimento e Iluminismo; e) providenciar um veículo para a promoção da imagem através do patronato (Rectanus, 2006: 381). Será pois neste contexto de redefinição da globalização (Appadurai, 2006), de redefinição do museu na sociedade da informação (Castells, 2010), e redefinição do museu na era da globalização (Rectanus 2006; Appadurai,

2004), que surge a idealização e a construção do Fórum Humboldt - centro cultural nacional e internacional, em Berlim, na Alemanha.

A Fundação *Humboldt Forum* foi criada em 2009 pelo Parlamento Alemão. Tem como objetivo promover a arte, cultura, educação, o pensamento crítico a nível internacional, a tolerância em todas as áreas da cultura, a compreensão mútua entre os povos, bem como a preservação e manutenção de sítios considerados património cultural. Com esta visão em mente, a Fundação encontra-se a reconstruir, até 2019, o palácio real de Berlim, destruído durante a II Guerra Mundial e onde, posteriormente, a RDA edificou o Palácio da República. Está concebido para ser o centro nacional e internacional de arte, cultura e ciência, uma nova referência para a cultura. O Fórum Humboldt tem como visão estratégica a promoção do diálogo das culturas do mundo através do questionamento da sociedade mundial, criando ligações entre coleções históricas e temas pertinentes na atualidade (Bahr, 2013).

No âmbito da política de reunificação da Alemanha, foi proposta a recolocação das coleções dos museus no centro da cidade. Embora muitas coleções tenham sido recolocadas na Ilha dos Museus, a qual foi desenhada com uma visão de santuário para a arte e ciência, centrada na arte e cultura europeia e médio oriente; com a criação do Fórum Humboldt gerar-se-ão as condições para que as coleções não europeias possam também regressar ao centro de Berlim. A *Prussian Cultural Heritage Foundation* tem atualmente as suas coleções etnográficas repartidas entre o *Ethnological Museum* e o *Museum of Asiatic Art*, ambos localizados em Dahlem, na zona oeste de Berlim. Trazer esta coleção para o centro da cidade, estendendo-se a Ilha dos Museus ao novo palácio - formando-se um todo - faz parte de uma apresentação estratégica que se pretende equitativa, para obtenção de uma perceção integrada das culturas do mundo, formando uma unidade única concetual de património cultural, conhecimento, encontro e experiência (Bahr, 2013).

O objetivo seria igualar o sucedido nos grandes museus de arte. Jaques Chirac, antigo presidente francês, disse em 1995, que o *Musée du Louvre* não poderia persistir enquanto grande museu se continuasse a ignorar a arte de 70% da população humana; em Paris, o *Musée du Louvre* passou a expôr uma galeria com obras primas de arte não-europeia e, em 2006, abriu o *Musée du Quai Branly* (Price, 2007; Dias, 2007), centro de excelência para a arte e a cultura não-europeias. O *British Museum*, em Londres, criou uma sensação completamente diferente

do museu ao integrar coleções etnológicas, e deu grande importância à justaposição do europeu e não-europeu. O *Metropolitan Museum of Art* (MET), em Nova Iorque, tem uma galeria dedicada à arte africana e à arte denominada dos Mares do Sul. Os grandes museus internacionais estão a levar em conta os anseios dos visitantes e das pessoas com interesses na cultura em dimensões globais. A coleção não-europeia do *Prussian Cultural Heritage Foundation* inclui obras primas de arte do mundo de todos os continentes.

Segundo o boletim *The Berliner Schloss Post* (nº XIII, 2015), o Fórum Humboldt será elaborado com inspiração no *Centre Pompidou*, em Paris, onde existe uma combinação de biblioteca pública, áreas de exposições e centro de eventos, os quais serão desenvolvidos, tal como se encontra descrito, consoante as necessidades do mundo globalizado do século XXI. Este centro cultural basear-se-á no conceito integrado de museu (as coleções do *Prussian Cultural Heritage Foundation*), biblioteca (*Berlin Central and State Library*) e universidade, incluindo o Humboldt-Lab (*Berlin Humboldt University*), os quais unirão forças e áreas de conhecimento, para a criação de um centro vívido, entusiasta e vibrante, onde todos são convidados a entrar e participar. À medida do que Castells (2010) delineara enquanto papel fundamental dos museus na era da informação, o Fórum Humboldt propõe ser uma espaço cultural e político de sentido internacional, cujo objetivo primordial é assumir-se como uma entidade multidisciplinar e unificadora que promove a congregação e o entendimento de pessoas, ideias e culturas, baseando-se na premissa: mostrar peças centrais não de um modo geográfico auto-focado, mas de um modo que suscita a curiosidade, a abertura para as outras culturas, e o fascínio por outros mundos, gerando um conhecimento perspectivado sobre o mundo.

Segundo o discurso proferido por Hermann Parzinger, presidente da *Prussian Culture Heritage Foundation*, aquando do lançamento da primeira pedra do Fórum Humboldt, em 2013, é possível identificarmos, em todo o mundo, o modo como os projetos culturais incrementam a definição nacional de auto-perceção e identidade, onde os museus assumem um papel fundamental: “nothing defines a country’s image in the world more powerfully than its cultural centers” (Parzinger, 2015: 64), pelo que, tal como afirma o mesmo, o Humboldt Fórum contribuirá para o processo de auto-afirmação num mundo globalmente interconectado. Neil McGregor, ex-diretor do *British Museum* (2002-2015), nomeado Diretor Geral do Fórum Humboldt de Berlim, expressa, numa ideia sintetizada, a filosofia subjacente a este centro cultural: “*exis-*

*te uma cultura mundial: todas as pessoas têm de usar o mesmo raciocínio para se dedicar à solução dos mesmos problemas*³⁰, fazendo ressaltar o objetivo do Fórum Humboldt em procurar modos sustentáveis de lidar com o outro e com o diferente. Este centro cultural almeja assumir um papel promotor da sobrevivência das culturas do mundo na era de globalização vivida no século XXI, onde se denota uma proliferação da pluralidade sem precedentes.

³⁰ Retirado de Deutschland-Noticias: <https://www.deutschland.de/pt-br/search?keys=Humboldt+Forum> (Consultado a 14-12-2017).

Capítulo 2. Metodologia

2.1 Antropologia, etnografia e museus

No ano 2001, Sharon Macdonald realizou um estudo no *Science Museum*, em Londres. Na obra *Behind the scenes at the science museum* (2002), em sequência da sua investigação, a autora reflete sobre como as exposições são criadas, como a cultura é produzida, bem como sobre as ideias que o museu pretende que sejam transmitidas e retidas pelo público. Partindo do contexto local do *Science Museum*, o estudo de Macdonald desemboca em considerações abrangentes sobre a influência das políticas, nacionais e globais, vigentes na sociedade, aquando da produção do conhecimento; sendo a produção do conhecimento, afirma a autora, mediada pelas exposições temporárias elaboradas pelo museu.

Macdonald ter-se-á tornado, através da realização do seu estudo no *Science Museum*, uma antropóloga pioneira que inovou em termos metodológicos, ao propor o estudo da produção de uma exposição temporária através da aplicação do método etnográfico. Ao realizar trabalho de campo num museu, a autora conseguiu não só elaborar, de modo inovador, a sua investigação, mas também fazer despertar o interesse da antropologia para os bastidores dos museus, demonstrando, por um lado, a importância e necessidade de se realizarem estudos antropológicos em contexto museológico, e por outro, a conveniência da aplicação do método etnográfico em museus. Enumerando alguns dos seus questionamentos, como: Que fatores influenciam a produção das exposições temporárias nos museus? Ou, como são tomadas as decisões para a elaboração de uma exposição temporária?, a autora explicita os benefícios, problemas e limites da abordagem etnográfica no museu, bem como o interesse da antropologia nas instituições museológicas (Macdonald, 2002).

Macdonald argumenta que o interesse de se estudar uma exposição temporária é o modo como esta pode proporcionar várias interpretações e leituras, sendo o benéfico da aplicação do método etnográfico, aquando da respetiva produção e não apenas quando esta já se encontra terminada, baseado na possibilidade de análise do processo. Para a autora, o interesse e inovação da sua investigação, terá residido na elaboração de uma etnografia de produção - observação direta do processo de elaboração da exposição temporária (Macdonald, 2002).

Em *Inside organizations: anthropologists at work* (Gellner e Hirsch, 2001), coletânea que explora as contribuições que a etnografia poderá trazer para a análise de organizações, Macdonald defende que o estudo etnográfico é muitas vezes encarado como uma mera observação participante, levando esta ideia a que o etnógrafo se limite a participar nas atividades e a observar a vida quotidiana. A autora ressalta, porém, que muito embora a observação participante seja uma dimensão chave do estudo etnográfico, vários antropólogos entendem os termos de realização de um estudo etnográfico de um modo bastante mais abrangente e não apenas e só, aplicando a observação participante. Tal é o caso de Daniel Miller.

Apoiando-se em Miller, Macdonald argumenta que a etnografia não é apenas um mero método, mas sim um tipo de abordagem que pode incluir outros métodos para além da observação participante, tais como: entrevista, investigação histórica, aplicação de questionários, bem como análise de textos e representações produzidas por quem está a ser observado. O objetivo é, segundo a autora, reunir na abordagem etnográfica, métodos que pareçam apropriados para tentar perceber a vida social e as disposições culturais daqueles que estão a ser estudados, fazendo-se enfim, uma análise holística (Macdonald em Gellner e Hirsch, 2001: 78).

A temática metodológica da abordagem etnográfica, referida por Macdonald, recai numa questão metodológica transversal na antropologia. Consequentemente, esta questão metodológica torna-se pertinente e incontornável aos investigadores que, ao trabalhar nas diferentes áreas, aplicam uma abordagem etnográfica, onde a presente investigação na área da antropologia e património digital não se revela uma exceção. A relação dependente entre etnografia e observação participante, alertam o investigador para as tensões daí decorrentes, ao mesmo tempo que a apresentação da etnografia não enquanto um método estanque, confinado à observação participante, mas alargada a uma perspetiva particular de abordagem, enriquece de sobremaneira o trabalho do investigador que recorre à etnografia (Macdonald em Gellner e Hirsch, 2001).

Durante o seu estudo no *Science Museum*, Macdonald recorreu a Miller (1997), bem como ao respetivo estudo sobre o capitalismo e consumo em contextos industrializados e multiculturais sob uma perspetiva antropológica. Miller defende a utilização de uma abordagem etnográfica

caracterizada por quatro compromissos, levados a cabo pelo etnógrafo, e aos quais Macdonald terá igualmente recorrido aquando do seu estudo no *Science Museum*: 1) estar na presença das pessoas que estão a ser estudadas e não apenas de textos ou objetos produzidos pelas mesmas; 2) avaliar as pessoas em termos do que elas fazem e não apenas do que dizem fazer; 3) comprometer-se a realizar uma investigação de longo termo; 4) realizar uma análise holística, onde os comportamentos devem ser enquadrados sob o ponto de vista da vida das pessoas, dentro de uma estrutura. O autor explicita-os pormenorizadamente (Miller, 1997: 16-17).

Compromisso um: estando no local, o método etnográfico permite conseguir compreender o modo como os observados gostam de se apresentar em contextos particulares e porque razão tal acontece. O etnógrafo consegue assim apreender, não só aquilo que as pessoas dizem e fazem, mas também as particularidades do seu discurso e o significado das suas ações. Adicionalmente, os questionamentos do investigador poderão ser de difícil resposta para os entrevistados, pois pode não ser fácil verbalizar algo que os observados tomam como garantido, principalmente quando já assumiram uma rotinização de ações, podendo inclusivamente os observados minimizar, ou mesmo ocultar inconscientemente, aspectos que um investigador de fora, poderá percepcionar como altamente relevantes. Nessa medida, é fundamental que o etnógrafo atente a todos os pormenores, entre outros: a disposição de um escritório; a segmentação das diferentes tarefas numa organização; ou o modo como os profissionais interagem uns com os outros.

Compromisso dois: estando no local, para além de podermos presenciar muitas situações, podemos avaliar as pessoas em termos do que elas fazem enquanto agentes materiais que trabalham num mundo material, e não apenas avaliar aquilo que as pessoas dizem fazer. Estar no local, passar meses a fazer observação participante, é premissa para que os investigadores consigam obter mais e melhores resultados, do que apoiando-se apenas naquilo que as pessoas dizem fazer. Alertando: poderá suceder os observados quererem dissimular ou esconder algo - aquilo que dizem pode estar a ser condicionado pelas suas próprias expectativas do que pensam que o investigador quer ouvir; do que pensam que o investigador não deveria ouvir; ou ainda por aquilo que estes querem que o investigador ouça.

Compromisso três: fazer uma investigação que permita às pessoas voltarem à sua prática quotidiana, a qual se espera que vá mais longe do que aquilo que é demonstrado ao etnógrafo. Serve isto para evitar que a performance desempenhada pelo *staff*, que sabe que o etnógrafo lá está, seja dificultada, na medida em que é difícil manter a performance durante longos períodos de tempo. A etnografia procura investigar por detrás da performance dos atores, não porque a performance seja um ato menos autêntico, mas porque o etnógrafo tenta contextualizá-la de modo a perceber os fatores inerentes que estão por detrás das suas atitudes e que, desse modo, potenciam os seus atos.

Compromisso quatro: realizar uma análise holística (valorizando o todo e não a parte), onde os comportamentos devem ser entendidos dentro de um quadro alargado, evidenciando-se uma estrutura global. Ao invés de se focar no comportamento particular dos agentes, ou em visões individuais e isoladas, o objetivo do etnógrafo é tentar perceber o significado atribuído pelos indivíduos aos comportamentos, assim como de que modo estes significados se relacionam com outros aspectos das suas vidas. De onde resulta que o etnógrafo não estude pessoas particulares mas sim investigue problemas ou domínios específicos da vida social, através de uma análise relacional que lhe permita perceber o que é importante para as pessoas que estão a ser analisadas.

2.2 Etnografia multi-localizada

Marcus (1995) diz-nos que a introdução, a partir de 1980, de novas esferas de trabalho, bem como a abordagem de novos objetos de estudo em antropologia, trouxeram consequências para a etnografia, formando-se o contexto propiciador à criação daquilo que o autor viria a denominar: etnografia multi-localizada. Segundo Marcus, a emergência da etnografia multi-localizada está relacionada com a tendência metodológica na investigação antropológica, que visa uma adaptação dos métodos utilizados de longa data, na prática etnográfica, a objetos mais complexos de estudo, onde se incluem: estudos culturais; estudos de média; estudos de novos modos de comunicação eletrónica (Internet); estudos de ciência e tecnologia (reprodução e tecnologias reprodutivas); estudos feministas; estudos epidemiológicos; estudos ambientais; estudos de desastres tóxicos.

A etnografia multi-localizada é um tipo de investigação associada à onda intelectual do pós-modernismo, que constitui um marco na antropologia, na medida em que a partir do momento que se começou a estudar novos tipos de objetos, começou também a entender-se o mundo não como sendo teoricamente constituído por um quadro holístico que dá o contexto para o estudo das pessoas ou assuntos locais observados pelo etnógrafo, mas como algo integral e incorporado na descontinuidade dos objetos multi-localizados (Marcus, 1995). Contrariamente àquilo que era mais comum na prática etnográfica em antropologia: a observação e a participação etnográfica intensamente focada apenas num único lugar, a etnografia multi-localizada, auto-consciente do que o autor denomina ser o sistema mundo, isto é, da conjuntura mundial, desvia-se do panorama de um único sítio e situações locais inseridas no desenho convencional da investigação etnográfica, para examinar a circulação de significados culturais, objetos e identidades num tempo e espaço que são agora difusos (Marcus, 1995: 96).

Marcus argumenta que a emergência da etnografia multi-localizada despertou em resposta a alterações empíricas no mundo e, conseqüentemente, a locais de produção da cultura que sofreram alterações, de onde resulta que, para se conseguir traçar o rasto do processo da produção da cultura, se torne vital adaptar uma etnografia multi-localizada (Marcus, 1995: 97). O autor defende ainda que, para os etnógrafos interessados nas mudanças locais contemporâneas na cultura e na sociedade, a investigação num único local não pode ser facilmente localizada na perspetiva do sistema mundo, justificando a escolha de uma metodologia multi-localizada devido ao facto desta ser desenhada em torno de correntes, caminhos, tópicos, conjunções ou justaposições de locais, no qual o etnógrafo estabelece uma presença física com uma explícita lógica postulada de associação ou conexão entre os lugares que definem o argumento da etnografia. Neste sentido, o etnógrafo toma trajetórias inesperadas para poder estudar a formação da cultura por entre e dentro de múltiplos locais de atividade.

2.3 Estudo do património digital aplicado ao património cultural móvel

De acordo com a teoria de Marcus, o objeto de estudo é também ele, multi-localizado, assumindo este uma multiplicidade situacional (Marcus, 1995: 97). Com efeito, o objeto de estudo da presente investigação: o património digital aplicado ao património cultural móvel, assume

uma multiplicidade situacional nos vários contextos em que poderá ser apreendido, mais precisamente, em vários locais: institucionais (nos diversos tipos de museus, públicos ou privados - histórico; de arte; ciência; temático; militar; ecomuseu; etc.); geográficos (museus nacionais e internacionais); na *World Wide Web* (no ciberespaço); nas políticas sociais, culturais e económicas (institucionalizadas a nível nacional e internacional), bem como estratégias e programas, criados a nível nacional e internacional, especificamente para o património digital aplicado ao objeto museológico.

Em *Lugares de Aqui, Actas do Seminário: Terrenos Portugueses*, centrou-se a atenção sobre a complexidade da definição e apropriação social do espaço. Paralelamente, destacou-se o termo multifacetado de lugar, tendo este sido explicitado como uma unidade de análise:

Entende-se por lugar não apenas a configuração concreta de um espaço físico ou entidade territorial (com os seus usos, apropriações, significações) mas mais propriamente no sentido de local de intersecção social ou locus analítico de estudo (O'Neill e Brito, 1991: 14-15).

De igual modo, em *Terrenos Metropolitanos. Ensaio sobre a produção etnográfica* (Sarró e Lima, 2003), coletânea de textos apresentados num seminário internacional sobre os desafios metodológicos inerentes aos terrenos metropolitanos, discute-se a definição de *locus* de análise e a investigação para apreensão do objeto de estudo. Os antropólogos Ramon Sarró e Antónia Pedroso de Lima argumentam que, tendo em conta a especificidade dos terrenos contemporâneos - terrenos metropolitanos cujos estudos antropológicos se desenrolam nas grandes cidades - a delimitação do conceito de terreno já não se limita à mera definição de lugar, entendendo-se agora o objeto de estudo enquanto uma construção do antropólogo.

Pina Cabral argumenta que as condições da prática etnográfica se alteraram profundamente, pelo que: “há que abraçar ativamente a nossa presente condição metropolitana e aceitar a antropologia aplicada aos terrenos metropolitanos” (Cabral em Sarró e Lima, 2003: 177). No entanto, o autor adverte que, quando se trabalha nestes terrenos metropolitanos, caracterizados pela dificuldade de se encontrarem e definirem, bem como pela dificuldade de conseguir separá-los analiticamente da realidade fluida em que se inserem, nestes cruzam-se uma multiplicidade de campos distintos de sociabilidade num emaranhado de percursos e significados, le-

vantando a questão: Como atingir uma visão holística deste emaranhado? O autor adverte, com o levantamento da referida problemática, que face à complexidade desta tarefa, o etnógrafo poderá ser tentado a abdicar do ideal metodológico holista, o qual Cabral considera, caso viesse a suceder, como uma perda irreparável. Como alternativa, para tentar combater esta complexidade inerente, o etnógrafo deve necessariamente diversificar as suas fontes, utilizando não só fontes científicas, mas também a consulta de diversos tipos de documentos: informações apresentadas pela mídia, textos legais, auto-narrativas identitárias. Concomitantemente, o etnógrafo deverá também recorrer a diversas técnicas que o possam ajudar a ter uma visão alargada e, de certo modo, mais completa do objeto de estudo e análise, pois todas as fontes são essenciais para a criação da perspetiva holista (Cabral em Sarró e Lima, 2003).

Bebendo da problematização do conceito de lugar discutido em *Lugares de Aqui* (O'Neill e Brito, 1991), e entendendo a análise do objeto de estudo como uma construção sobre o qual se mapeia uma estratégia de investigação, o *locus* de análise insere-se na nova corrente de reflexões metodológicas emergidas na antropologia social e cultural após a reviravolta pós-moderna dos anos 80/90.

No sentido de criar um campo de análise alargado, não apenas cingido ao MCG-CF, e com o objetivo de alcançar uma perspetiva holista (Miller, 1997; Macdonald em Gellner e Hirsch 2001; Cabral em Sarró e Lima, 2003), propôs-se para a realização de um estudo, tão completo quanto possível, sobre o património digital aplicado ao património cultural móvel, a seguinte abordagem:

- 1) aplicação de entrevistas a profissionais que desenvolvem ou desenvolveram atividades no Matriz, nomeadamente: Dr. Manuel Bairrão Oleiro - à data fevereiro de 2012, diretor de departamento no IMC; Dra. Isabel Cordeiro - à data março de 2012, diretora do Palácio Nacional de Queluz; Dra. Ana Castro Henriques - à data maio de 2012, conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA); Dra. Teresa Campos - à data março de 2012 até ao presente, assessora principal da divisão do património imóvel, móvel e imaterial da DGPC. Assim como a profissionais que desenvolvem atividades na Sistemas do Futuro, nomeadamente: Dr. Fernando Cabral, fundador da empresa.

- 2) realização de trabalho de campo em contexto museológico, no MCG-CF. Tal como ressalta Charlotte Aull Davies (1999) a participação do antropólogo não é a maior e a melhor técnica para agregar e recolher dados, muito embora essa sugestão seja promovida pelo conceito de observação participante³¹, pois por se ter uma participação na vida quotidiana das pessoas, infere-se que este seja um meio facilitador de observação de comportamentos particulares e eventos. Neste sentido, recorrer-se-á à observação como técnica que possibilita a inserção do investigador em ambiente museológico, aliada, contudo, à aplicação de uma diversificação de fontes - a consulta de documentos internos (tais como as fichas de inventário informatizadas; os documentos base para a elaboração de exposições temporárias); a consulta de arquivos (do arquivo fotográfico do museu e do arquivo digitalizado da FCG); e a realização de entrevistas não estruturadas a profissionais do museu.

- 3) análise da Europeia, plataforma digital para o património cultural europeu, lançado e atualmente co-financiado pela Comissão Europeia;

- 4) análise do programa *Memory of the World*, lançado pela UNESCO;

- 5) análise dos produtos: *In arte / In arte Plus / In arte Premium / In arteonline e In Web* (3.0), da Sistemas do Futuro³², empresa que utiliza as novas tecnologias da informação para a gestão do património cultural e natural e que tem entre a sua carteira de clientes - associações, autarquias, organismos públicos, escolas, universidades, igrejas, institutos, museus - a FCG.

³¹ Segundo Davies o termo observação participante poderá parecer paradoxal, na medida em que segundo a autora, o desempenho dos dois papéis não pode ser simultâneo. Davies invoca Gold para explicitar que existem quatro gradações possíveis de participação: o observador completo, o observador como participante, o participante como observador ou o completo participante. Estes quatro papéis, defende Gold, são concebidos como uma gradação dependente do grau de aceitação das pessoas que estão a ser estudadas, podendo estes papéis vir a ser, ou não, alcançados gradualmente durante o trabalho de campo (Gold em Davies, 1998: 72).

³² A página oficial da empresa Sistemas do Futuro e os produtos: *In arte; In domus; In natura; In memoria; In doc; In anthropos; In patrimonium; In thesauri; In site; In Web* está disponível em: <http://sistemasfuturo.pt> (Consultado a 14-12-2017).

6) análise de dois produtos do MATRIZ³³: sistemas de informação para o inventário, gestão e divulgação *online* de património cultural e natural, *desenvolvidos* pela DGPC; a saber: Matriz 3.0 (bem como as respetivas fases de desenvolvimento - Matriz 1.0, Matriz 2.0) e MatrizNet.

7) análise de conteúdos dos *websites* institucionais do: MCG-CF, Europeana³⁴, *Memory of the World*³⁵, Sistemas do Futuro e MATRIZ.

O que se pretende com esta abordagem, não apenas confinada ao contexto museológico em si, mas abrangente ao património digital no ciberespaço; aos sistemas de informação e gestão para o património cultural mais significativas a nível nacional; e aos programas e políticas sociais, culturais e económicas, nacionais e internacionais, para a digitalização do património cultural móvel, é que esta tese de doutoramento seja um exercício de investigação extensivo, tanto quanto possível, aos vários contextos da realidade social onde se inserem ações e atribuições de significado ao património digital aplicado ao objeto museológico. A presente investigação almeja, deste modo, ser uma reflexão original e arrojada, trazendo algo de inovador para a área dos estudos culturais em antropologia. Tomando como metodologia a etnografia multi-localizada, ou tal como define Marcus, uma etnografia móvel - *mobile ethnography* (Marcus, 1995: 96), pretende-se ressaltar conceitos macroteóricos e narrativas do sistema mundo, numa convergência de ideias, discussões e teorias sobre a temática dos museus, das TIC e do património digital, onde o objetivo derradeiro é traçar linhas gerais e estruturas inerentes, com vista a uma visão global e alargada relativamente à prática museológica contemporânea mediada, inevitavelmente, pelas novas tecnologias; ao património digital aplicado ao objeto museológico; assim como à teia política, social, cultural e económica que se tece em seu torno.

³³ A gama de *softwares* MATRIZ e os seus produtos associados: Matriz 3.0; MatrizNet; MatrizWeb; MatrizPCI; MatrizPix) estão disponíveis em: <http://www.matriz.dgpc.pt> (Consultado a 14-12-2017).

³⁴ Disponível em: <http://www.europeana.eu/portal/pt> (Consultado a 14-12-2017).

³⁵ Disponível em: <https://en.unesco.org/programme/mow> (Consultado a 14-12-2017).

2.4 Observação e Participação no Museu Calouste Gulbenkian - Coleção do Fundador

Segundo Marcus, existem várias técnicas que podem ser aplicadas aquando do exercício da etnografia multi-localizada; no caso específico da presente investigação, aquando do trabalho de campo desenvolvido no MCG-CF, foi dada primazia à utilização da técnica que Marcus considera ser a mais convencional de materializar a etnografia multi-localizada, a saber: o acompanhamento das pessoas (Marcus, 1995).

Acompanhei profissionais do museu, cujas atividades diárias recaíam sobre o recurso às novas tecnologias, quer de forma direta (profissionais que utilizam quotidianamente as novas tecnologias como instrumento para execução do seu trabalho), quer de forma indireta (profissionais que lidam com a implementação das novas tecnologias no museu, assumindo estes um papel de mediador entre o museu e as empresas contratadas). A observação decorreu em vários locais: no próprio museu - maioritariamente às segundas-feiras, quando este encerra ao público; nos escritórios do museu - em gabinetes dos conservadores, onde me inteirei de algumas questões; no departamento de comunicação, onde participei em reuniões e desenvolvi colaborações; no arquivo, onde consultei dossiers e realizei entrevistas semi-diretivas; no laboratório fotográfico, onde realizei várias observações; e ainda na cantina, onde decorreram conversas informais. O trabalho de campo teve uma duração de 5 meses, de março a julho de 2013 e foi marcado por um período intenso de observação, recolha de informação e participação. A estadia no museu desenrolou-se de modo diário e contínuo, onde a investigadora assumiu um horário laboral idêntico ao dos profissionais do museu, das 9.00h às 17.00h.

2.4.1 Tipologia de Gold: do observador completo ao completo participante

Na obra *Reflexive Ethnography. A guide to researching selves and others*, Davies (1999) cita Raymond Gold (1958) para enunciar a tipologia, criada pelo autor, dos quatro papéis possíveis a adotar pelo etnógrafo durante o trabalho de campo: 1) completo observador; 2) observador participante; 3) participante observador; 4) completo participante. Gold sugere que, aquando da realização do trabalho de campo, o etnógrafo deve adotar um dos quatro papéis possíveis, sendo que estes obedecem a uma escala de aceitação por parte das pessoas que estão a ser observadas, podendo os papéis vir a ser alcançados gradualmente, ao longo do curso

do trabalho de campo. A tipologia de Gold, bem como o alcance gradual dos quatro papéis, foi sendo alcançada pela investigadora ao longo da sua estadia no museu: tendo iniciado o trabalho de campo enquanto observador completo, terminei-o enquanto completo participante.

Adotando a tipologia de Gold (1958) para descrever a estadia da investigadora no museu, o primeiro mês e meio de trabalho de campo foi marcado pela observação. A investigadora assumiu, primeiramente, um papel enquanto observador completo no departamento fotográfico e no arquivo fotográfico do museu, tendo-se esta fase pautado pela recolha de informação e realização de entrevistas não estruturadas a profissionais. A observação decorrente desta fase inicial foi fundamental por duas grandes razões: primeiro, para a investigadora conhecer o *staff* do museu, os departamentos existentes, o modo como os profissionais se encontravam distribuídos pelos serviços do museu, bem como inteirar-se do modo como os serviços se encontravam organizados e interligados; em segundo lugar, porque se tratou de uma fase de adaptação e familiarização não só para a investigadora mas também para o *staff* do museu. Este mês e meio terá sido fundamental para a investigadora se poder dar a conhecer aos profissionais do museu, a si e à sua investigação. A fase introdutória, onde o *staff* tomou contato com o nome da investigadora, a universidade onde este desenvolvia o programa doutoral e os objetivos gerais da sua investigação, terá sido o período de tempo necessário para se ultrapassar constrangimentos iniciais e para que os profissionais do museu pudessem ficar mais à vontade relativamente à presença da investigadora, do seu trabalho, e aceitassem com menos estranheza a sua assiduidade nos escritórios do museu.

Após ter iniciado uma abordagem aos profissionais e aos departamentos onde me interessaria fazer observações, pois neles trabalhava-se com as novas tecnologias no museu, e após algumas conversas com o departamento de comunicação sobre os objetivos da presente investigação, fui convidada a desempenhar algumas funções numa atividade que se encontrava a decorrer no momento: a elaboração da visita virtual, a qual ingressaria no novo *website* do museu. O convite, que foi desde logo aceite com o maior bom grado, representou a oportunidade de alteração do papel da investigadora; de observador completo passou a observador participante e significou a oportunidade de trabalhar na construção, de raiz, da visita virtual do museu. Esta participação, que principiara com o desempenho de algumas funções, rapidamente

se alargou ao desempenho de todas as funções necessárias para a elaboração da visita virtual, tendo a investigadora, conjuntamente com o departamento de comunicação, ficado afecta à construção da visita virtual.

Esta colaboração terá sido frutífera para ambas as partes e um mês decorrido do seu início, fui convidada a participar noutra atividade a ser desenvolvida igualmente pelo departamento de comunicação: a elaboração de vídeos sobre peças representativas do museu. Tanto a visita virtual como os vídeos, ambos conteúdos multimédia, ingressariam o novo *website* do museu, o qual estava a ser atualizado para uma nova versão. A partir do mês de maio e até ao final do trabalho de campo, em julho de 2013, iniciava-se uma nova etapa na investigação: a participação. Esta participação terá posicionado a investigadora, inicialmente, no papel de observador-participante, depois no papel de participante-observador, tendo posteriormente, durante o mês final do trabalho de campo, assumido o papel de completo participante (Gold, 1958).

2.4.2 Informante privilegiado

Davies chama a atenção para o facto de a investigação etnográfica depender da interação social entre indivíduos específicos. A maior parte da interação, ressalta a autora, decorre entre o etnógrafo e outros indivíduos, sendo esta interação maioritariamente verbal, quer seja através de conversas informais, ou através de tentativas diretas, mediante entrevistas. Porém, adverte Davies, é impossível observar tudo o que seja de interesse para a investigação, pelo que os etnógrafos desenvolvem, e a presente tese de doutoramento não é exceção, o que se denomina informantes privilegiados; isto é, indivíduos que por várias razões se relacionam com as práticas culturais que queremos estudar e que se encontram mais disponíveis para colaborar (Davies, 1999).

Sucedem, em muitos estudos, afirma a autora, apenas um informante ser tão importante para conduzir a investigação, que a sua contribuição será predominante na análise. Com efeito, para a realização da presente investigação, desenvolvi um informante privilegiado. Quando terminei o trabalho de campo, fiquei com a sensação que, após toda a informação recolhida através do informante privilegiado, conseguiria escrever a minha tese. O informante privilegiado

ado terá sido eleito devido a vários fatores: o contato que tinha com o objeto de estudo; o seu conhecimento e percepção; a sua acessibilidade; a vontade demonstrada em querer ajudar; bem como a sua sensibilidade para perceber questões etnográficas (Davies, 1999). O último fator enunciado por Davies e aplicado pela investigadora, aquando da escolha do informante privilegiado, terá sido o fator fundamental para conseguir recolher alguns elementos determinantes. A verdade é que o informante privilegiado sempre me pareceu ter, se assim se pode dizer, “alma para antropólogo.”

2.4.3 Notas de campo

Outro elemento fundamental durante a aplicação da abordagem etnográfica e que foi utilizado pela investigadora durante o trabalho de campo no museu, é ressaltado por Roger Sanjek (1990), a elaboração de notas de campo. Segundo a autora, estas notas podem ser: textos, diários de campo, cartas, fotografias, leituras, material de arquivo fotocopiado, filmes, gravações de vídeo e áudio, documentos recuperados, cartas de informantes, apontamentos, cadernos, relatórios, ensaios escritos, testemunhos, memórias de conversas e apontamentos manuscritos detalhados. Estes elementos, que podem assumir uma forma variada, são essenciais, enquanto materiais de apoio aquando da análise do etnógrafo. Sanjek chama a atenção para a importância de tirar notas de campo, sendo que estas poderão ser produzidas sobre o campo, mesmo que nem sempre sejam escritas no campo (1990). Também Abu-Lughod (2000) afirma ter habitualmente vários *notebooks* com notas tiradas em diferentes lugares. O diário de campo da presente investigação não representa uma exceção, na medida em que, durante o trabalho de campo, a investigadora dispôs de três cadernos, os quais sugeriram à medida que foram sendo adaptados os diferentes papéis desempenhados pela investigadora.

No primeiro mês e meio de investigação, enquanto assumi o papel de observador completo, foi utilizado um caderno que me acompanhava sempre nas minhas deslocações, pois das conversas surgidas decorrentes dos questionamentos da investigadora, era necessário reter informação: os profissionais remetiam determinados assuntos para pessoas específicas, reportavam-se a casos sucedidos anteriormente e a situações passadas ou presentes, como as exposições temporárias. Neste caderno, onde registava dados importantes a reter das conversas tidas,

anotava algumas citações dos profissionais e tomava, diariamente ao final da tarde, notas sobre as atividades observadas no museu.

Outro caderno viria a surgir quando foi adotado pela investigadora o papel de observador-participante, vindo a estender-se este ao papel de participante-observador. Este novo caderno passou a ficar guardado. Com a adoção do novo papel, a função do primeiro caderno ter-se-á tornado obsoleto, pois já me encontrava familiarizada com os profissionais, as respectivas áreas de especialização, as exposições temporárias passadas, presentes e futuras. A investigadora passou a levar consigo um bloco de apontamentos onde anotava, única e exclusivamente, direções para realização do seu trabalho. No novo caderno, guardado na primeira gaveta da minha secretária, registava, ao final do dia, informações sobre o que havia sido observado e realizado nos escritórios do museu, assim como algumas reações que considerava interessantes e pertinentes.

O terceiro caderno surgiu praticamente no final do trabalho de campo, quando já havia adotado o papel de completo participante e, já dispoñdo de relativa responsabilidade e autonomia, embrenhada no meu trabalho, excedia o horário laboral. Com a aparência de um caderno improvável, pois no fundo tratava-se de um bloco de folhas A4, este surgiu por necessidade, após me ter apercebido que o resumo diário estava a ser descurado. Este caderno acabou por ficar sempre guardado em casa e no qual eu redigia à noite, notas relativas às atividades por mim desempenhadas no museu.

Estes três cadernos, à semelhança da metodologia multi-localizada aplicada na tese de doutoramento, formam um todo na sua unidade e são encarados como elementos constituintes de um único diário de campo. Este diário, onde se registam diariamente apontamentos e reações apreendidas, terá sido fundamental, tal como defende Sanjek (1990), enquanto tentativa de análise preliminar. Este serviu como base para a constituição dos capítulos constituintes da presente investigação.

2.5 Limitações

Todas as investigações enfrentam constrangimentos de natureza metodológica e epistemológica. O fundamental, ao longo de todo o processo de investigação, é saber reconhecer e aceitar as limitações do método e pensar as condições da possibilidade da produção etnográfica (Macdonald em Gellner e Hirsch 2001; Davies 1999; Sarró e Lima, 2003). O exercício de pensar os limites dos métodos e técnicas de investigação, prende-se não apenas na perspetiva metodológica da estratégia individual de pesquisa, mas insere-se na discussão global teórica e metodológica abordada, quando se recorre à etnografia para se fazer antropologia (Abu-Lughod, 2000; Sarró e Lima, 2003; Ingold, 2008).

Reiterando a utilização gradual da tipologia de Gold (1958) e dos quatro possíveis papéis adotáveis pelo etnógrafo, aquando da realização do trabalho de campo: observador completo; observador-participante; participante-observador; completo participante; é importante explicitar o alcance do papel de completo participante como o fechamento de um ciclo que se enferma em si.

A totalidade dos quatro papéis desempenhados pela investigadora terão sido fundamentais para a investigação, assim como o alcance gradual dos mesmos terão permitido o envolvimento, cada vez mais direto, com o objeto de estudo. Porém, se por um lado, o alcance dos papéis de observador participante e de participante observador, se caracterizaram pelo período mais frutífero de recolha de informação, mais precisamente, quando me assumi como agente duplo: uma investigadora que observava e participava, e posteriormente, uma investigadora que participava e observava (essenciais para a boa compreensão e entendimento do modo como funcionam intrinsecamente as ações relativas à utilização das novas tecnologias no museu); por outro lado, ao mesmo tempo que ia alcançando estes papéis, ia afunilando a minha análise. Quanto mais embrenhada me encontrava nas atividades do museu, menos desperta me encontrava para certos aspectos que poderiam vir a tornar-se tópicos da investigação. Quando, no último mês, assumi o papel de completo participante, as minhas preocupações começaram a focar-se mais no cumprimento das tarefas e dos prazos de entrega dos trabalhos do museu, do que propriamente em lançar um olhar crítico sobre as atividades decorrentes no museu. O au-

tomatizar das regras e a incorporação dos procedimentos instituídos fez com que a ausência de distanciamento tornasse turva a minha perspetiva analítica.

Centrando-me na preocupação de *fazer*, acabaria por descurar aquilo que me tinha levado ao museu, os *modos de fazer*. Se o trabalho de campo, enquanto colaboradora, corria bem, o de investigadora parecia agora obsoleto; de tal modo que terei confidenciado: “*os vossos problemas estão agora a ser muito os meus e eu não posso deixar que isso aconteça*”. Compreendi deste modo que, provavelmente, alcançara o limite do trabalho de campo. Foi como se a tipologia de Gold se encerrasse num ciclo onde a tarefa da investigadora cessava ao alcance da plenitude do papel de completo participante, o qual havia imposto um conflito irresolúvel de papéis.

Macdonald (em Gellner e Hirsch 2001: 92) alerta que os quatro compromissos de Gold (1958), explicitados por Miller (1997: 16-17) e adotados na presente tese de doutoramento, podem levantar dificuldades particulares ao antropólogo. O facto de o investigador ter sido aceite nos bastidores, ou no caso específico, nos gabinetes do *staff* do museu, permitindo-lhe presenciar e testemunhar as suas performances, levanta problemas de confidencialidade, privacidade e confiança. Questões relativas ao que deve ou não ser revelado levantam o “*ethnographic dilemma of trust*”, um dilema enfrentado pelo etnógrafo ao qual foi permitida a entrada e permanência nos bastidores, pois nesta permissão poderá estar implícita a confiança de não divulgar o que lá se passa. Como fazer então, para prosseguir a análise, sem quebrar os laços de confiança estabelecidos? Se é verdade que, tal como afirma Macdonald (em Gellner e Hirsch 2001: 92), os quatro compromissos enunciados podem levantar dificuldades particulares, é igualmente verdade que, na presente investigação, o facto de a investigadora ter assumido e explicitado aos observados o quarto compromisso assumido: a realização de um estudo com uma abordagem holística (Gold, 1958), fez com que esta barreira relativa à confidencialidade, privacidade e confiança fosse ultrapassada com naturalidade. Ao estarem informados de que iria ser realizado um estudo sobre a utilização das novas tecnologias na prática museológica, onde o objetivo derradeiro era a contextualização de comportamentos gerais numa grelha abrangente, de onde se pode destacar uma estrutura universal, tranquilizou os observados, fazendo com que estes mostrassem receptividade à estadia da investigadora e aos seus questio-

namentos, bem como se sentissem motivados a recordar algumas situações passadas no museu, que poderiam interessar para a investigação.

Paralelamente, Macdonald levanta ainda outra questão pertinente e que se poderá revelar impeditiva aquando da aplicação da etnografia: “*porque razão concordaria o staff do museu em ter uma pessoa que anda nos corredores e nos gabinetes durante meses, a tirar notas e a fazer perguntas?*” (Macdonald em Gellner e Hirsch 2001: 92). Esta suspeição policial incómoda, que se associa aos antropólogos (Sarró e Lima, 2003), deve-se ao facto destes quererem, frequentemente, ser detetives quando tentam obter informações e desenvolvem tarefas de interrogar, recolher pistas, identificar testemunhos e falar com informantes. A proposta de abordagem da presente investigação foi, no entanto, levantar a questão de forma inversa: Porque reagiria negativamente o *staff* do museu à minha presença? Tal como Malcolm Chapman (Chapman em Gellner e Hirsch: 2001) refere, as pessoas que trabalham em organizações costumam ser solidárias, compartilhando a ideia de que a teoria é bastante diferente da prática aplicada nas tarefas quotidianas. Ser detetive nem sempre é uma boa estratégia, pois nem toda a gente gosta de ser “policiado”. Sentir uma presença persistente, interrogadora e examinadora, poderá acabar por ser um elemento intimidador e atuar de forma contra-produtiva em relação ao trabalho do etnógrafo; é tão importante saber interrogar a realidade como saber impregnar-nos dela (Sarró e Lima, 2003). Neste sentido, a atitude do etnógrafo é crucial para o desempenho do trabalho de campo, sendo que a antropologia não pode ignorar que, acima e antes de tudo, o seu objeto é o encontro humano.

Esta procura do encontro humano, através da compreensão da realidade a ser estudada e abordada, terá de ser atribuída significativamente ao investigador. Não será só e apenas a aplicabilidade do método etnográfico em si que nos ajuda a estudar e perceber a realidade, mas as características pessoais intrínsecas do investigador, tais como a sua sensibilidade e tato, as quais poderão potenciar, ou não, a apreensão da realidade, bem como os vários pontos de análise a descortinar. O facto de o antropólogo conseguir relacionar-se de modo sensitivo, de gerar empatia com os informantes e de ter a capacidade de perceber intuitivamente os outros, faz com que a sua participação seja melhor sucedida. Deste modo, conseguir impregnar-se da realidade, entendendo os meandros dos relacionamentos interpessoais, fez com que a presença do

antropólogo no campo se tornasse fluida e coerente com os parâmetros existentes. Foi a conjugação da aplicação do método etnográfico com a sensibilidade relacional do investigador, que promoveram este alcance do encontro humano referido por Sarró e Lima (2003).

Capítulo 3. Etnografia do museu

3.1 Razões de uma escolha

O Museu da Fundação Calouste Gulbenkian é composto pela Coleção do Fundador e pela Coleção Moderna (MCG-CM). A Coleção do Fundador é composta por cerca de 6.440 obras de arte que Calouste Gulbenkian (1869-1955) adquiriu, desde finais do século XIX até 1953, e inclui objetos de vários períodos e áreas: arte egípcia, arte greco-romana, arte islâmica e do Extremo Oriente, numismática, pintura, artes decorativas europeias. A Coleção Moderna tem início no final do século XIX, período onde termina a Coleção do Fundador; alberga arte moderna e contemporânea e conta atualmente com cerca de 10.500 obras, muitas das quais filmes, fotografias e desenhos.

O MCG-CF foi pioneiro, em Portugal, a ter audioguias, a desenvolver um *website*, e foi também dos primeiros museus, no país, a desenvolver uma visita virtual. Nas galerias de exposição permanente detém, desde o ano de 2001, três quiosques interativos, onde o visitante poderá consultar informação relativa à coleção, ao colecionador e ao edifício. Em 2012 foi incluído um monitor táctil junto à peça: vaso grego³⁶, o qual permite ao visitante explorar, em 360°, a iconografia representada no vaso. Também nas exposições temporárias têm-se verificado a introdução de quiosques interativos; tal foi o caso de *Tarefas Infinitas: quando a arte e o livro se ilimitam*, exposição exibida no ano de 2012, onde ao visitante era dada a possibilidade de folhear um livro no ecrã de um iPad, e onde foi colocado um vídeo sobre a arte de fazer livros, retratando-se todos os passos para a sua constituição. Na exposição *360° Ciência Descoberta*, exibida no ano de 2013, foi incluído um quiosque interativo, onde o visitante podia, ao longo de várias etapas, descobrir curiosidades sobre a origem das cartas náuticas, o material em que estas eram desenhadas e a ordem que presidiu ao desenho do planisfério no século XV. Na exposição *O Brilho das Cidades. A rota do azulejo*, exibida em 2013/14, foi incluída uma projecção com fotografias de azulejos.

Em 2013, o museu encontrava-se a trabalhar numa versão atualizada do *website*, na construção da visita virtual e na elaboração de conteúdos multimédia (vídeos) sobre a coleção. Este

³⁶ A peça Vaso grego encontra-se no *website* institucional do museu, na secção: conhecer a coleção. Disponível em: https://gulbenkian.pt/museu/works_museu/vaso-grego/ (Consultado a 14-12-2017).

museu foi tomado como referência no panorama cultural nacional, com o intuito de se recolher lições úteis aquando da formulação de recomendações para melhorar o panorama institucional *online* do setor cultural e criativo em Portugal (Gaspar e Barroso 2014).

Beneficiei do bom acolhimento que caracteriza o MCG-CF relativamente a investigadores. Aceitando, com grande abertura e naturalidade, a presença de uma antropóloga, o MCG-CF revelou, mais uma vez, estar na linha da frente da investigação museológica.

3.2 Princípio: caderno # 1

3.2.1 Completo observador

É dia 11 de março. Passeio pelo jardim antes de começar o primeiro dia de trabalho de campo no museu. Sinto, na minha face, a força da natureza no seu esplendor: o sol e o vento frio que embatem no meu rosto.

Exaltam-se as cores verdejantes vindas das plantas, árvores e folhas que me cercam; tudo em meu redor faz sobressaltar a natureza orgânica. Pensar que vou entrar para realizar um estudo num edifício, numa construção museológica que é, antes de mais, fruto da cultura, faz-me levantar várias questões que se ligam à reflexão antropológica: Poderemos associar esta natureza orgânica à natureza, protagonizada pelo homem biológico, e a cultura, à cultura protagonizada pelas regras e práticas humanas no museu, local onde discorrerá a investigação? Como dialogam a natureza e a cultura num museu? Serão estas dicotómicas? Em que medida faz sentido pensar no dualismo natureza/cultura em antropologia, aplicada à realidade museológica?

O edifício, de um cinzento compacto, próprio do betão, simboliza um marco na arquitetura museológica portuguesa. O conjunto arquitetónico existente, onde se incluem as instalações da sede, do museu, dos auditórios e da biblioteca da Fundação, é um testemunho edificado dos novos caminhos da arquitetura moderna portuguesa da década de 1960. Construído no antigo parque de Santa Gertrudes em Pavilhã, em Lisboa, o edifício da FCG, projetado pelos

arquitetos Ruy Jervis d'Athouguia, Pedro Cid e Alberto Pessoa, foi distinguido com o Prémio Valmor, em 1975, e classificado Monumento Nacional, em 2010.

Ao vislumbrá-lo, sinto-me ao mesmo tempo, expectante e relutante, relativamente ao meu desempenho no museu: Será que conseguirei realizar um bom estudo etnográfico? Serão os profissionais do museu passíveis de se deixar observar? Apesar destas dúvidas, capacito-me de que tudo correrá pelo melhor. Após este passeio preliminar, em que deambulo sobre os meus próprios receios, respiro fundo e decido entrar no edifício. Apercebo-me que, a partir de agora, está tudo nas minhas mãos.

O segurança, que se encontra sentado numa secretária à entrada, pede-me os dados pessoais e cede-me um cartão de visitante, alertando: - *“tem de o trazer sempre consigo, está bem?”*; logo depois, informa-me que posso entrar. Duas portas grandes, envidraçadas, dão acesso aos escritórios do museu; ao abri-las, tenho acesso a um corredor largo e comprido. A iluminação, amarelada e de baixa intensidade, o castanho das madeiras das portas, o tom verde escuro do chão alcatifado, e o silêncio que impera, conferem-lhe um ar sóbrio. Logo ao início do corredor, reparo num recanto com dois sofás e uma mesa de centro, sobre a qual se encontra uma taça com maçãs, o que me deixa intrigada: Serão comestíveis? Caso não sejam, parecem tão reais! Mas o que estarão elas a fazer ali? Em frente a este recanto, encontram-se os serviços educativos. À medida que vou caminhando pelo corredor, alcanço os serviços administrativos do museu, os gabinetes dos conservadores, a sala de reuniões e o arquivo. Ao fundo deste corredor, já não alcatifado, fica o departamento fotográfico. Viro à esquerda e tenho ainda de percorrer um outro longo corredor. De chão escuro, que contrasta com o branco que emana agora da luz do teto, o final do corredor leva-nos a uma porta grande que dá acesso a várias salas; entre elas, aquela em que sou instalada.

O diretor adjunto já havia feito a minha apresentação no início do mês, pelo que quem desempenhava funções nas áreas da comunicação, fotografia e arquivo, assim como quem cujas funções desempenhadas tinham lugar na sala comum, estava informado de que receberiam a presença de uma antropóloga. Esta desenvolveria a sua tese de doutoramento sobre museus e no-

vas tecnologias e, para tal efeito, permaneceria durante alguns meses naquela instituição museológica.

Fui instalada numa pequena sala, com uma secretária, um candeeiro de mesa, uma cadeira e um computador. Foi-me criada uma conta, um endereço de e-mail, e foi-me dado acesso ao *In arte*, programa de gestão de coleções utilizado pelo museu. A primeira impressão que tive, e que continuaria a sentir até ao final do meu trabalho de campo, é que fora recebida de forma aberta, sem receios ou hesitações. Numa instituição como esta, com abertura de espírito e vontade de cooperação, a boa relação que desde logo desencadeei com o *staff* do museu não se adivinhava diferente.

Figura 1- Primeira secretária cedida à investigadora



Embora soubesse que o MCG-CF é constituído por cerca de 6000 peças, das quais o museu reúne 1000 das mais representativas nas suas galerias de exposição permanente; que existem duas grandes zonas de exposição permanente: uma dedicada ao oriente e outra à parte europeia; e que a coleção inclui objetos de vários períodos e áreas: arte egípcia, arte greco-romana, arte islâmica e do Extremo Oriente, numismática, pintura e artes decorativas europeias; os primeiros dias da minha estadia foram pautados, maioritariamente, pela consulta de edições do museu: o guia; o álbum do museu; as escolhas do diretor; as edições sobre pintura; loiças e azulejos de Iznik; René Lalique; assim como pela consulta de catálogos das exposições temporárias recentemente elaboradas: *As Idades do Mar*³⁷ (exibida de outubro 2012 a janeiro

³⁷ O vídeo da exposição *As Idades do Mar*, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ibt8x6PjkMg> (Consultado a 14-12-2017).

2013); *Tarefas Infinitas: quando a arte e o livro de ilimitam*³⁸ (exibida de junho a outubro 2012); *A Perspetiva das Coisas. A natureza-morta na Europa*, vol I e II³⁹ (exibidas de fevereiro a maio 2010 e de outubro 2011 a janeiro 2012, respetivamente). Esta terá sido a maneira de me inteirar, mais aprofundadamente, tanto da coleção do museu, como das exposições temporárias recentemente elaboradas.

Na sala comum, localizada ao lado da minha, encontravam-se quatro secretárias ocupadas por: uma estagiária, licenciada em escultura, que desempenhava tarefas na área da museografia; uma técnica superior com mestrado em museologia, que desempenhava funções na área da comunicação e investigação, e uma estagiária com formação em artes decorativas, que desenvolvia funções relativas à alimentação do *website*. A quarta secretária era ocupada por uma colaboradora que não tinha presença assídua nos escritórios do museu, mas que se encontrava a desenvolver um projeto para a atualização dos audioguias. Estas profissionais, que se encontravam fisicamente perto da sala onde fui instalada, foram as primeiras com quem estabeleci contato e a quem recorri, numa fase inicial, para a abordagem das temáticas que me encontrava desperta a abordar.

A minha chegada ao museu coincidiu com a montagem da exposição Clarice Lispector. A hora da Estrela, exibida de abril a junho 2013. A um mês da inauguração, ecoam barulhos constantes vindos da galeria de exposições temporárias. Na minha sala, deparo-me com sons de madeiras e ferros; barulhos que soam quando a caixa de ferramentas é aberta ou fechada; serras cujos cabos elétricos batem no chão consoante os operários se movem; o andaime que range à medida que é empurrado. Esta montagem e os ruídos, ocultos dos visitantes, e apenas perceptíveis do lado dos escritórios do museu, fazem-me aperceber que me encontro nos bastidores do museu. Com o passar dos dias, intensificam-se os barulhos e começa a respirar-se a azáfama da montagem de uma exposição que tinha de ser acelerada. Reparo ainda que estes barulhos, produzido pelos operários (nesta fase, maioritariamente carpinteiros, que manejam serras elétricas para cortarem tábuas de madeira e as martelarem), se funde com os passos e as vozes do

³⁸ Uma visita guiada à exposição *Tarefas Infinitas: quando a arte e o livro de ilimitam*, está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8sTu_TzYhak (Consultado a 14-12-2017).

³⁹ O vídeo documentário da exposição *A Perspetiva das Coisas. A natureza-morta na Europa*, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u2RRQFS84a8> (Consultado a 14-12-2017).

staff do museu, que caminha normalmente no corredor como se de um dia habitual se tratasse. Esta azáfama e este ruído constitui, afinal, uma sinfonia harmoniosa que integra num uníssono congregador operários e *staff* do museu, representando o que é o trabalho no museu.

Ao passo que o *staff* do museu se encontrava concentrado nas suas tarefas, demonstrando sempre um cuidado extremo em fechar a porta que dá acesso ao corredor e à galeria de exposições que estava a ser montada, tentando abstrair-se dos ruídos, ignorando-os; eu encontrava-me perturbada pelos barulhos. Após um comentário meu, relativo ao ruído persistente que se presenciava naquele momento na sala comum, entendo que se trata de uma questão de hábito às rotinas de montagem e desmontagem das exposições, algo a que os profissionais do museu estão completamente habituados, pois esta rotina faz parte da vida do museu:

- *“Já estamos habituados, é assim todos os anos. E hoje até nem está muito mau...há dias em que é mesmo complicado estarmos aqui a trabalhar!”*

As primeiras conversas desencadeadas nos bastidores do museu, deixam-me perceber que estas rotinas são encaradas com naturalidade, de tal modo que são assumidas como fases sazonais da vida do museu. A apreensão desta realidade, faz-me despertar para o facto da dimensão espaço-temporal no museu parecer ser mediada pelas exposições temporárias. Nele, a própria noção de tempo encontra-se indissociada do tempo das exposições temporárias, a qual principia aquando do processo de investigação para a sua preparação e se enferma com a sua desmontagem:

- *“Idealmente as exposições temporárias têm uma antecedência de, no mínimo, 10 meses, mas pode levar anos; no caso da Ciência [360° Ciência Descoberta], esta exposição teve um tempo de preparação de 5 anos.”*

É curioso ainda notar que neste ciclo de vida da própria exposição temporária, denoto alguma nostalgia por parte do designer, na véspera da respetiva desmontagem, quando, dirigindo-se para a galeria de exposições temporárias da sede da Fundação, leva consigo uma máquina fotográfica, deixando escapar num suspiro cabisbaixo:

- *“Bem, vou-me despedir...”*

Ao aperceber-me de tal, olho com um ar intrigado para as duas pessoas que se encontram naquele momento na sala comum, ao que a estagiária de museografia afirma e a técnica superior em museologia acrescenta, com um ar hesitante e pensativo:

- “*Não é fácil*”; - “*É... é um bocadinho complicado...*”

De certo modo, com um franzir de sobrelhas, pareço começar a entender que as exposições temporárias simbolizam marcos numa linha do tempo, símbolos dos estágios de vida desenhados na linha do tempo da vida do museu. A dimensão temporal do *staff* do museu é remissiva às exposições temporárias, pautando estas, avanços no estudo da coleção e na investigação em história da arte. Esta linha, não obedece a parâmetros cronológicos que remetem para meses ou anos, mas avança e recua consoante as exposições temporárias são mais recentes ou mais antigas. Não raras vezes, para responder a alguma questão que eu coloco, o tempo passado é invocado através das exposições temporárias. Ao perguntar quando se fez um determinado avanço na investigação (remetendo sugestivamente para a indicação de uma data cronológica de mês e/ou ano), o *staff* do museu remete, invariavelmente, para as exposições temporárias:

- “*Isso foi na altura da natureza-morta, a primeira*” (reportando à exposição *A Perspetiva das Coisas. A natureza-morta na Europa, parte I*); ou - “*isso foi feito para a arte e o livro*” (reportando-se à exposição: *Tarefas Infinitas: quando a arte e o livro se ilimitam*).

Esta realidade é da tal modo notória que terá influenciado a necessidade recorrente por mim sentida, no início do trabalho de campo, de registar no meu diário de campo, as informações que me iam sendo facultadas. Apenas identificando as exposições temporárias referidas, conseguiria chegar às peças que haviam sido invocadas a título exemplificativo, assim como aos respetivos comissários, informações mencionados durante as conversas decorridas.

Mas a montagem e desmontagem trimestral de exposições temporárias não encaixa apenas na dimensão temporal do museu, esta figura igualmente na sua dimensão espacial. As exposições temporárias poderiam ser encaradas como uma encenação teatral, onde vigora a cenografia, escondida e produzida nos bastidores, cujos *blackouts*, que sucedem de três em três meses,

fazem surgir, como que por magia, novas exposições temporárias. No catálogo da exposição: *Tarefas Infinitas: quando a arte e o livro se ilimitam*, o então diretor do MCG-CF escreve:

De modo teatral, o comissário (...) convida a confrontar a tarefa ilimitada que é a da transmissão e desenvolvimento do conhecimento de nós e do mundo (Castel-Branco Pereira em Vale, 2012: 9).

Também na própria visita guiada: A arte, a história e o mundo, organizada pelo museu desde 1987, começa por dizer-se que como o MCG-CF foi um museu construído de raiz, o espaço e as vitrines terão sido desenhadas, especificamente, atendendo ao tipo de objeto e ao tipo de ambiente desejado: a sala de arte egípcia está relacionada com a arte fúnebre, tendo sido este espaço projetado e iluminado de modo a aludir a tal contexto; do mesmo modo, os dois nichos de oração, que contêm inscrições do Alcorão, foram direcionados para Meca.

Logo no segundo dia do trabalho de campo, consegui anteciper esta dimensão espaciotemporal vivida nas bastidores do museu. De entre as várias questões que levava comigo para o campo, encontrava-se perceber se os museus utilizam, na sua prática quotidiana, as bases de dados. Esta questão, que esperava ver respondida bastante mais tarde, viria a ser a primeira pergunta a que eu obtivera uma resposta. Quando questionei se utilizavam as bases de dados como instrumento de trabalho no museu, a resposta obtida não só me elucidou relativamente à questão colocada, como também deixou antever a importância do marco temporal que as exposições temporárias nele assumem:

- “*Sim, nós utilizámo-las bastante em As Idades do Mar*”;
- “*As bases de dados são muito importantes porque permitem procurar/pesquisar os objetos por número de inventário, tema, assunto, data.*”

Após me ter apercebido da utilização das bases de dados para a investigação e preparação das exposições temporárias: *As Idades do Mar*; e *O Brilho das Cidades. A rota do azulejo* (exibida de outubro 2013 a janeiro 2014), identifico algumas destas, acedidas através dos *websites*:

*Flemish art collection*⁴⁰; *Moteur Collections*⁴¹; *L'Agence Photographique de la Réunion des musées nationaux e du Grand Palais des Champs-Élysées*⁴²; *Centre de Documentation des Musées*⁴³; *Catalogue en ligne des musés Royaux des Beaux-Arts de Belgique*⁴⁴; *Fine Arts BRussels Internet and Intranet USers*⁴⁵; *Vads: he online resource for visual arts*⁴⁶; *CER.ES Coleccionnes en Red*⁴⁷; *Découverte des collections de Haute-Normandie*⁴⁸; *Le catalogue en ligne des collections des musées de la région Centre*⁴⁹; *Catalogue des collections patrimoniales*⁵⁰; *Az Infinitum*⁵¹ - sistema de referência e indexação de azulejo; Europeana. Na elaboração da exposição: *O Brilho das Cidades. A Rota do Azulejo*, recorreu-se ainda a obras de colecionadores particulares, cujos contatos foram enviados pelos comissários da exposição a título pessoal; a catálogos de exposições temporárias, realizadas no museu, e ao programa de gestão de coleções *In arte*, para procurar peças do museu que ainda não haviam sido editadas em catálogo ou que se encontravam em reserva.

Após esta constatação, algumas questões surgiram: Como é encarada a utilização das bases de dados pelo *staff* do museu? Que utilidade lhes terá sido conferida aquando da preparação das exposições? Em que medida desempenharam estas um papel importante, ou não, na sua elaboração? Em que etapa(s), aquando da preparação das exposições temporárias, se socorreram os profissionais do museu destas bases de dados? Que resultados foram alcançados através das mesmas?

⁴⁰ Disponível em: <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/fr/home.aspx> (Consultado a 14-12-2017).

⁴¹ Disponível em: http://www.culture.fr/collections/resultats?keywords=archéologie&only_image=on (Consultado a 14-12-2017).

⁴² Disponível em: <https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home> (Consultado a 14-12-2017).

⁴³ Disponível em: <http://www.lesartsdecoratifs.fr> (Consultado a 14-12-2017).

⁴⁴ Disponível em: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection> (Consultado a 14-12-2017).

⁴⁵ Disponível em: <http://www.opac-fabritius.be/fr/begin.htm> (Consultado a 14-12-2017).

⁴⁶ Disponível em: <http://vads.ac.uk/collections/NIRP/index.php> (Consultado a 14-12-2017).

⁴⁷ Disponível em: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true> (Consultado a 14-12-2017).

⁴⁸ Disponível em: <http://www.musees-haute-normandie.fr/fr/collections/> (Consultado a 14-12-2017).

⁴⁹ Disponível em: <http://webmuseo.com/ws/musees-regioncentre/app/report/index.html?msgId=4> (Consultado a 14-12-2017).

⁵⁰ Disponível em: <http://a80-musees.apps.paris.fr> (Consultado a 14-12-2017).

⁵¹ Disponível em: <http://redeazulejo.fl.ul.pt> (Consultado a 14-12-2017).

Mas as dúvidas suscitadas ao aperceber-me desta realidade, não se detiveram apenas na área da investigação no âmbito da curadoria. Ao ter percebido que duas bases de dados tinham sido consultadas aquando da elaboração de ambas as exposições temporárias, o catálogo *online* MatrizNet⁵² e o *Joconde*⁵³, e após me ter debruçado sobre este último, percebi que se tratava de um base de dados nacional Francesa. Este catálogo, que agrupa informação proveniente de mais de 350 museus Franceses e se reporta a vários tipos de coleções: arqueologia, belas-artes, artes-decorativas, etnologia, história, ciência e tecnologia, nem sempre terá existido nestes moldes:

Depuis le 10 mars 2004, ce catalogue, auparavant réparti en trois bases de données (Joconde pour les collections de beaux-arts et d'arts décoratifs, Archéologie pour les collections d'antiques et archéologiques et Ethnologie pour les collections d'ethnologie européenne et extra-européenne, d'histoire, de sciences et techniques) a été réuni, pour une parfaite accessibilité aux usagers, en une base unique, "Joconde."⁵⁴

Desde o ano da sua criação, em 1995, existiam três bases de dados, *Joconde* para coleções de belas-artes e artes decorativas; *Archéologie* para coleções de antiguidades e arqueológicas; *Ethnologie* para coleções de etnologia europeias, extra-europeias, história, ciência e técnica, as quais foram posteriormente - no ano de 2004 - unidas numa base de dados única, formando o catálogo *Joconde*.

Esta união dos três tipos distintos de coleções (artes, arqueologia e etnologia) no contexto francês, fez-me remontar ao discurso de Jaques Chirac no ano de 1995, antigo presidente de França (1995-2007) e impulsionador do Musée du Quai Branly⁵⁵, quando proferiu um discurso defendendo que para continuar a ser um grande museu, o *Musée du Louvre* não poderia

⁵² Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Apresentacao.aspx> (Consultado a 14-12-2017).

⁵³ Disponível em: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm> (Consultado a 14-12-2017).

⁵⁴ Retirado de: <http://cour-de-france.fr/article352.html?lang=fr> (Consultado a 14-12-2017).

⁵⁵ Aquando do seu 10º aniversário, este museu das artes e civilizações de África, Ásia, Oceania e Américas, foi renomeado de *Musée du Quai Branly - Jacques Chirac*, tendo exibido uma exposição consagrada a si, denominada: *Jacques Chirac ou le dialogues des cultures* (21 junho - 9 outubro 2016), impulsionada pelo facto de, tal como podemos ler na secção relativa à exposição no *website* institucional do museu, ter espoletado: "*la révolution qui a conduit l'Europe du XXe siècle à se défaire, peu à peu, de son ethnocentrisme et à considérer les cultures du monde avec plus d'intérêt et de respect*". Mais informação disponível em: <http://www.quaibrantly.fr/en/exhibitions-and-events/at-the-museum/exhibitions/event-details/e/jacques-chirac-ou-le-dialogue-des-cultures-36334/> (Consultado a 14-12-2017).

ignorar a arte de 70% da população humana (Parzinger, 2015). A inclusão destes três tipos de coleções tão distintas quanto a arte, a arqueologia e a etnologia, no *Joconde*, para se constituir uma base de dados nacional única, no ano de 2004, parece indicar uma ação estratégica de política cultural identitária de França, para a inclusão e coesão social, num mundo preenchido pela diversidade cultural.

De certo modo, já me havia questionado acerca da implementação de políticas culturais identitárias, não só a nível nacional como internacional. Quando trabalhei no projeto Europeana, deparei por mim a refletir em que medida a Europeana, que agrega conteúdo cultural dos vários Estados-membros da União Europeia, sendo também utilizada enquanto base de dados para efeitos de investigação e curadoria nos museus, não terá tido, no fundo, a mesma base constitutiva de uma política cultural para a integração societal europeia, protagonizada pela Comissão Europeia? Coincidentemente, ou não, fora uma carta enviada por Jacques Chirac, juntamente com os então primeiros-ministros da Alemanha, Espanha, Itália, Polónia e Hungria, ao Presidente da Comissão Europeia, José Manuel Durão Barroso, em abril de 2005, que impulsionara este projeto⁵⁶. A carta recomendava a criação de uma biblioteca virtual europeia, com o intuito de tornar o património cultural europeu acessível a todos; o projeto viria a ser viabilizado através da criação da Europeana.

Estamos a 14 de março. O quarto dia do meu trabalho de campo. Cheguei cedo. Levo comigo um chá e dirijo-me para a minha secretária. A porta que dá acesso à sala comum, à minha sala, ao atelier - onde é elaborado o design expositivo das exposições temporárias, e ao gabinete da diretora dos serviços educativos, encontra-se fechada. Esta porta, que faz ligação ao corredor para onde dá as traseiras da sala de exposições temporárias que está a ser montada, continua a ficar fechada devido ao ruído:

- *“É melhor. Estão a partir uma parede! E nunca se sabe quando vão começar outra vez a fazer barulho.”*

Aqui, nos bastidores do museu, tudo parece acontecer sob a lógica da imagética cenográfica: constroem-se e destroem-se paredes, criam-se espaços, circuitos e ambientes; tudo aparece tão

⁵⁶ A carta está disponível em: ec.europa.eu (Consultado em 14-12-2017).

rápido quanto desaparece. É aqui, nos bastidores do museu, que compreendo, na sua plenitude, a efemeridade das exposições temporárias, e é igualmente aqui que percepciono o sentimento nostálgico que se vive no museu, provocado pelo tempo efémero das exposições temporárias. Hoje, trabalha-se de porta fechada.

São 10:00. Faço a primeira incursão no arquivo do museu, que se encontra numa sala ampla, retangular, alcatifada. É uma sala preenchida. Com uma mesa logo à entrada e com estantes altas que ocupam as paredes, aparenta ser uma sala que acolhe vários profissionais do museu e onde poderão ser consultados os diversos dossiers que lá se encontram. A arquivista, com quem já havia marcado esta reunião antecipadamente, está à minha espera. Sorridente e bem disposta, apressa-se a especificar que se trata de um arquivo fotográfico vivo, cujo trabalho de registo e cedência de imagens é realizado numa base diária. Disponibiliza-se, com gosto e entusiasmo, a mostrar-me os documentos do arquivo fotográfico; estes encontram-se guardados em gavetas e armários, localizados ao longo do corredor que tenho de percorrer para chegar à minha secretária, assim como numa sala ao lado da minha, que se encontra trancada e cuja chave, apenas a arquivista é detentora.

Figura 2 - Corredor com arquivadores



Figura 3 - Arquivador com diapositivos



À medida que vamos percorrendo o corredor, sinto um grande orgulho, por parte da arquivista, ao mostrar-me pormenorizadamente o “seu” arquivo e percebo uma relação de grande proximidade, quase emotividade, para com os arquivos. Refere que o arquivo fotográfico do museu detém imagens de todas as peças que integram a coleção, uma vez que:

- *“Toda a coleção já foi fotografada e as fotografias foram arquivadas no arquivo fotográfico do museu, desde 1956.”*

Exemplifica, à medida que abre as gavetas dos arquivadores, que o arquivo fotográfico é constituído por vários tipos de documentos: negativos, provas de negativos, transparências, diapositivos (um diapositivo é, tal como uma transparência, uma imagem estática, positiva, criada sobre uma base transparente através da utilização de meios fotoquímicos; o que os difere é que, para se obter um diapositivo, a transparência é montada numa moldura, possibilitando a sua projeção) e fotografias digitais. Estes documentos, excetuando as fotografias digitais, ocupam um lugar físico.

Nesta visita guiada ao arquivo fotográfico do museu, percebo que a distribuição dos arquivos no espaço se encontra faseada; se no início do corredor se encontram guardados os negativos (alguns destes acompanhados de provas de negativos), sensivelmente a partir do meio do corredor encontram-se as transparências, e na sala ao fundo, os diapositivos. Após a conversa com a arquivista, que terminou à hora do almoço, a caminhada que faço várias vezes ao dia por este corredor, quer para ir ao arquivo, ao departamento fotográfico, ou simplesmente para ir buscar um copo de água, um chá ou um café, não voltara a ser a mesma. Este caminho que percorro pelos arquivos remete-me, desde então, não tão somente para a história dos diferentes registos fotográficos no arquivo do museu, mas também e numa perspetiva bastante mais abrangente, para a própria história da fotografia.

No dia seguinte, torno ao arquivo. A arquivista colocou-me à vontade, posso consultar os cadernos de registo enquanto esta desempenha o seu trabalho. Ao mesmo tempo que consulto estes cadernos, apercebo-me da dinâmica existente e da atividade diária do arquivo. A visita matinal da fotógrafa residente, faz levantar a problemática da falta de espaço em rede para arquivar as fotografias digitais, pois casos há em que apenas uma fotografia chega a ocupar 300 Megabytes. Da parte da tarde, o departamento de comunicação requer saber se uma determinada peça se encontra fotografada em formato digital, pois pretende utilizar a respetiva imagem para a agenda mensal do museu; mais tarde, uma conservadora solicita um fôlio de um Livro de Horas porque se encontra a estudar aquele livro antigo.

- “*Está a ver? Com esta solicitação, como posso ter tempo para dar entrada dos registos?*”

Diz a arquivista, atarefada. Esta explica que as atividades quotidianas do museu assentam de forma sistemática no registo e recurso ao arquivo fotográfico. O arquivo contempla, de forma contínua, o registo de fotografias que vão sendo feitas pelos fotógrafos residentes: quer a peças da coleção, consoante as atividades desenvolvidas pelo museu; quer a eventos realizados pelo museu, entre inaugurações de exposições temporárias, visitas de personalidades ilustres ao museu, ciclos de conferências e atividades educativas, organizadas no âmbito das exposições temporárias. Ao mesmo tempo que arquiva as fotografias que vão sendo feitas pelos fotógrafos residentes, requeridas em função das atividades decorrentes e futuras da vida do museu, o arquivo fotográfico assegura a cedência de imagens: aos conservadores do museu; a investigadores exteriores; aquando da realização de novas atividades, como é o caso das exposições temporárias (elaboração do cartaz; para publicitar as atividades dos serviços educativos); no âmbito de novas edições (álbuns e guias atualizados); ou para o *website* (conteúdos a disponibilizar na versão atualizada do *website*, bem como as imagens das peças a figurar na visita virtual).

Sem me ter apercebido na altura, naquele dia, tive uma mostra completa do modo como os departamentos se interligam entre si: o arquivo fotográfico, o departamento fotográfico, o departamento de comunicação e os conservadores. Embora cada qual desenvolva tarefas específicas, estes trabalham numa relação muito próxima entre si. O conservador do museu ou um investigador exterior que esteja a elaborar um estudo, poderá requerer imagens de determinada peça, ou alguns pormenores da mesma, ao arquivo fotográfico, sendo que o arquivo poderá deter, ou não, estas imagens em formato digital. Caso o arquivo não as detenha, duas hipóteses podem suceder: 1) o conservador é informado da situação e poderá autorizar, ou não, que a peça seja fotografada, estando a sua decisão dependente do estado de conservação ou da dificuldade que esta apresente para ser retirada do local onde se encontra. Mediante a decisão tomada pelo conservador, é elaborada, ou não, uma requisição pela arquivista ao departamento fotográfico, podendo nela especificar-se pormenores ou ângulos que o conservador pretenda ressaltar; 2) o arquivo recorre ao suporte analógico, elaborando uma requisição ao departamento fotográfico para que se faça digitalização de transparência.

Deste dia preenchido, que se estende ao resto da semana passada no arquivo, duas situações chamam a minha atenção. A primeira, relativa ao facto de existirem fotografias da mesma peça em várias fases:

- *“A peça 2298, um desenho, tem registos fotográficos antes e depois de ter sofrido a inundação em Oeiras. Tem a imagem que estava fotografada antes da inundação, fotografias durante as fases de restauro e a fotografia da peça restaurada. Esta última é a imagem utilizada para publicação.”*

No arquivo fotográfico do museu encontramos as peças da coleção fotografadas, mas poderemos encontrar também, registos fotográficos que contêm a história da peça. Estes registos, que documentam, através de imagens fotográficas, várias etapas pelas quais a peça passou, constituem o arquivo histórico da peça e permitem-nos reconstituir a vida da peça desde a sua entrada no museu. Apercebemo-me, deste modo, que o número de inventário 2298, um desenho, ultrapassou as inundações ocorridas em novembro de 1967 na cave e no rés-do-chão do Palácio dos Marqueses de Pombal, em Oeiras (onde a coleção se encontrava na altura, enquanto se aguardava a construção da sede da FCG, em Lisboa). Na mesma pasta, figuram os registos fotográficos do desenho, os registos fotográficos do desenho durante a fase de restauro a que foi submetido, e o registo fotográfico do desenho após este ter sido restaurado. Ou ainda, tal como especifica a arquivista:

- *“Quando, por exemplo, se descobre que uma pintura tem um risco. Mesmo que a pintura vá para restauro, a fotografia com a tela riscada não se descarta, ela faz parte do arquivo histórico da peça; ela documenta o estado da peça. A pintura é sempre fotografada, antes, durante e depois do restauro.”*

Uma outra informação, que me foi dada pela arquivista, faz-me pensar e alargar o plano prático a um plano mais teórico-conceitual. Esta refere-se ao facto do departamento fotográfico ser solicitado para efetuar fotografias das peças imediatamente antes destas se ausentarem do museu ou serem intervencionadas, e logo após terem voltado ao museu ou terem sido intervencionadas. Este registo obrigatório da imagem da peça, remete-me para a necessidade de obter uma cópia fidedigna do estado da peça num dado momento. Uma vez que a fotografia permite reter a informação da peça, ou tal como afirmava Roland Barthes, a fotografia permi-

te que a imagem fique retida, congelada, petrificada naquele instante, o museu assegura que terá a imagem da peça captada em dois instantes, no antes e no depois.

Esta potencialidade oferecida pela fotografia, este congelamento da realidade enunciado por Barthes, faz-me questionar se a fotografia no museu não poderá ser encarada como uma cópia de segurança, da qual o museu não prescinde, pois a capacidade que a fotografia proporciona ao museu, em termos de captação e registo de imagem da peça, associa-se à necessidade de zelar pela sua coleção, retendo, como num processo de congelação, a memória visual da peça, para se fazerem comparações fidedignas do respetivo estado anterior e atual, nomeadamente, através das imagens captadas e gravadas pelo departamento fotográfico.

Ainda no arquivo, após uma longa conversa sobre a prática fotográfica no museu, encontro-me sentada numa mesa ao lado da secretária da arquivista. Continuando a socorrer-me de Barthes, questiono-me se o sentimento de grande angústia ao vislumbrar uma fotografia, descrito na sua obra *Câmara Clara*, poderá ser invocado no arquivo do museu. Segundo o autor, a fotografia tem o poder de ilustrar pessoas que, muito embora já estejam mortas, continuam vivas na fotografia; por várias vezes, na sua obra, o autor descreve este sentimento de angústia, que caracteriza como gravemente perturbante e o qual diz ser desencadeado aquando do confronto da fotografia com a realidade, mais concretamente, quando a primeira já não corresponde à segunda.

É bem verdade que, quando nos reportamos ao contexto museológico, referimo-nos a objetos e não a humanos, como Barthes fez, quando descrevia este sentimento. Porém, imbuída na sua linha de pensamento e na sua reflexão sobre a vida e a morte, invocada através da imagem fotográfica, e ao mesmo tempo que consulto os cadernos de registo do arquivo (referentes à fotografia analógica), sou levada a levantar algumas questões: muito embora a imagem da peça, no museu, não seja constituída por pessoas mortas que continuam vivas na fotografia, esta imagem registada pelo museu, parece querer manter vivos e para sempre, os elementos constituintes da peça. Não é, portanto da morte, nem do desaparecimento da peça que a fotografia quer falar, mas sim da memória viva e sempre presente, da sua imagem. A angústia gravemente perturbante, descrita por Barthes, aquando da perceção de que a vida, invocada

pela presença das pessoas na fotografia, se tornara morte, é deste modo colmata pelo museu, na medida em que ao fotografar a peça, antes desta sair do museu ou de ser intervencionada, o museu salvaguarda a imagem da peça, protege a respetiva vida e memória gravada, ao mesmo tempo que se acautela contra uma eventual morte (possíveis danos, acidentes, catástrofes).

Na semana seguinte, acompanho o fotógrafo. Após tê-lo abordado, este disponibilizou-se a chamar-me assim que tivesse algum trabalho que envolvesse o ato de fotografar. Tal viria a acontecer no dia 18 de março, não propositadamente, numa segunda-feira. Encontro-me na minha sala, a consultar o *e-mail* institucional do museu; bebo um chá, enquanto aguardo a sua chamada. O único correio que recebo são os *e-mails* internos, de cariz diário, que seguem numa *mailing list*, com um apanhado das notícias do mundo e das notícias lançadas pela imprensa respetivas à Fundação e aos seus serviços associados. Entretanto, o fotógrafo bate à porta e avisa-me que vai reunir o material necessário para começar a fotografar.

Conta-me, à medida que o acompanho, que recebeu duas requisições: uma para fotografar um baixo-relevo assírio, outra para fotografar uma urna, ambos da secção da arte da Mesopotâmia, integrantes das galerias de exposição permanente do museu. O baixo-relevo assírio terá de ser fotografado no local, pois encontra-se embutido na parede do museu; a urna, terá de ser retirada e trazida para o estúdio, pois encontra-se dentro de uma vitrine, ao que explicita:

- *“Os objetos não podem ser fotografados através do vidro, perde-se muita definição.”*

Começando pelo baixo-relevo assírio, o fotógrafo leva, num carrinho, todos os materiais necessários para fazer as fotografias nas galerias do museu: a máquina fotográfica, um computador portátil, um tripé, dois refletores, cabos elétricos, feltro preto e um pano de veludo, igualmente preto, para colocar em torno do baixo-relevo assírio. Dirigimo-nos para o montacargas. Como é segunda-feira, esta é a única forma de aceder ao museu.

O fotógrafo explica que fotografar a coleção do museu é, normalmente, uma tarefa realizada à segunda-feira, quando o museu é fechado ao público e aberto às suas próprias necessidades, onde se incluem, por exemplo, tarefas tão prosaicas como: substituir uma lâmpada fundida, limpar o pó ou dar corda aos relógios. Chegados ao museu, o ambiente que se vive nele quan-

do se encontra encerrado ao público, é completamente diferente do seu ambiente diário. Sossegado, vazio e iluminado com média/baixa luz, ouvem-se rasgos de vozes e risos altos; são as senhoras da limpeza, que parecem estar divertidas. Encontramos a conservadora responsável pela escultura europeia, a qual acompanha uma investigadora que trabalha sobre a conservação das estátuas de Auguste Rodin. Trata-se da conservadora que está igualmente afeta às peças que serão hoje fotografadas, pelo que esta e o fotógrafo trocam algumas impressões antes do ato de fotografar.

À minha pergunta de como se constrói o arquivo fotográfico digital do museu, o fotógrafo explica que este se vai construído à medida das necessidades do museu. Escolhe-se fotografar uma determinada peça porque a sua imagem será utilizada a curto prazo, ou num evento realizado pelo museu, ou na edição de algum catálogo, ou na versão atualizada do *website*; ou seja, a captura da imagem fotográfica digital terá um objetivo específico que serve, antes de mais, os propósitos do museu. No caso concreto, haverá um colóquio denominado: “Arte da Mesopotâmia”, nos dias 24 e 25 de maio do ano corrente, cuja imagem do baixo-relevo assírio servirá como pano de fundo para o prospeto onde se imprimirá o programa do evento, e a imagem da urna, será colocada ao lado do texto.

O fotógrafo aplica tempo na preparação da fotografia. Depois de ter criado um fundo de veludo preto ao baixo-relevo assírio, preocupa-se com a luz; diz, acerca da iluminação, que a magia da fotografia é que podemos pintar com a luz, ao mesmo tempo que faz os primeiros disparos, que servem para calibrar a fotografia, isto é, para lhe conferir uma tonalidade mais próxima do real. Estas fotografias não serão utilizadas para o arquivo, servindo apenas como método de trabalho; de um total de 25 fotografias, retém três: uma do baixo-relevo assírio, na sua totalidade, e duas que realçam pormenores, os quais haviam sido previamente acordados com a conservadora. A conservadora é sempre solicitada, antes e depois da peça ser fotografada. Primeiramente, para se especificarem os detalhes a ressaltar da peça, e também porque poderá ser necessário acompanhar a peça, juntamente com a equipa de museografia, quando esta tem de ser retirada do local onde se encontra, para ser fotografada em estúdio; posteriormente, para obter o seu aval, isto é, para o conservador verificar e autorizar que as fotografias realizadas às peças podem ser guardadas e registadas no arquivo fotográfico do museu.

A parte da tarde é passada no departamento fotográfico, ou como o fotógrafo denomina, no laboratório, contradizendo-se:

- *“Laboratório que já não é laboratório!”*

Desde finais da década de 1990 e princípios de 2000, o museu passou a ter fotografia digital; o laboratório de fotografia analógica, que era utilizado para fazer revelação e ampliação, é agora um laboratório de fotografia digital:

- *“Agora faz-se tudo no computador. As máquinas fotográficas são digitais. Se for preciso alterar alguma coisa na imagem pode utilizar-se o photoshop.”*

Este ressalta, no entanto, que utiliza o *photoshop* o menos possível, sendo esta, para si, a diferença entre um fotógrafo e um designer. A ideia é criar, na hora e no local, o ambiente perfeito para poder fotografar e intervir o mínimo possível na fotografia. O fotógrafo prepara tudo, criando as condições ideais, através dos jogos de luz, para como tão repetidamente aplica o termo, fazer uma fotografia; o mesmo explicita:

- *“O desafio é mesmo esse. É como se antecipasse o trabalho do photoshop, antes de fazer a fotografia. É por isso que se diz: fazer uma fotografia”, terminando: “Posso utilizar o photoshop para apagar algum pó ou impureza, é bom para limpar, mas não para fazer uma fotografia!”*

Não posso deixar de reparar que o departamento fotográfico é um local escuro, amplo e com um pé-direito alto. Composto por duas grandes salas, cada qual ocupada por um fotógrafo; uma não tem janelas para o exterior, socorrendo-se sempre da luz artificial. Detenho-me numa placa que está pendurada na parede, ao lado da porta de entrada, onde se lê:

Há uma coisa que a fotografia tem que conter: a humanidade do momento. Assinada pelo fotógrafo e cineasta americano, Robert Frank.

A última semana, passada no departamento fotográfico, foi muito rica. Ao mesmo tempo que acompanhei o fotografar de um baixo-relevo assírio, uma urna, um manuscrito sobre pergaminho e gravuras, surgiram conversas que o fotógrafo revelou de modo espontâneo:

- *“Quando passei para o lado de cá, as coisas mudaram muito; deste lado tudo é diferente. Existe uma relação de proximidade com a peça”, exclamando: “eu ainda me lembro a primeira vez que toquei numa peça!”*

Desde há 17 anos que fotografa as peças da coleção, encontrando-se já bastante familiarizado com o seu manuseamento, o qual poderá ocorrer com ou sem luvas. No caso da urna, fê-lo com luvas, para a rodar e fotografar de vários ângulos. No caso do manuscrito sobre pergaminho, teve de manusear os fólios sem luvas, pois:

- *“Elas deixam pêlo e isso também não é bom. Podia utilizar outras luvas, mas essas também deixam pó talco, o que também não ajuda. Prefiro lavar bem as mãos e folhear o livro assim.”*

De facto, não poderia concordar mais com a sua afirmação, *deste lado tudo é diferente*, pois nunca tinha assistido um profissional a manusear, sem luvas, um objeto de museu.

Figura 4 - Departamento fotográfico



A frase de Robert Frank que encontrara no departamento fotográfico sobre a humanidade do momento poderá ser relativizada à totalidade da vida do museu. O recurso às novas tecnologias por parte do museu, na área da comunicação, curadoria, gestão de coleções, assim como o modo de as encarar, remetem para a vertente humana, pois estas são desempenhadas pelos profissionais do museu. Hoje tive a sensação de que, alcançando o encontro humano, poderei almejar alcançar esta humanidade do momento, invocada por Robert Frank, ou melhor, a humanidade de vários momentos, que passo e passarei no arquivo, no departamento fotográfico, no departamento de comunicação, nas salas dos conservadores ou na sala comum.

Durante o mês de março, nos tempos mortos, aproveito para me familiarizar com o *In arte*; para colocar algumas dúvidas relativas à investigação e curadoria; e para visitar a exposição temporária *360° Ciência Descoberta*, inaugurada a 1 de março e com término a 2 de junho. Recebemos, no *e-mail* institucional, o vídeo que publicita a exposição⁵⁷. Na sala comum, percebe-se uma algazarra; todos estão inquietos para ver o resultado final. Reconheço, no vídeo, muitos dos profissionais do museu que já tive a oportunidade de conhecer. Fico igualmente empolgada e aproveito para fazer uma visita demorada a esta exposição, que se debruça sobre a ciência no tempo dos descobrimentos. Até porque, no início deste vídeo promocional, depa-ro-me com uma frase sugestiva de Duarte Pacheco Pereira, navegador, militar e cosmógrafo Português:

A experiência é a madre de todas as coisas.

Pergunto-me se existe algum ponto relacional entre a minha tese e a argumentação de Henrique Leitão, investigador do Centro Interuniversitário de História das Ciências e da Tecnologia, da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa e curador da exposição:

Na idade média uma pessoa vivia numa zona e não era suposto ir a regiões muito distantes. Isto vai mudar profundamente. Aquele mundo da vizinhança, local, familiar, medieval, vai ser completamente aberto. Na segunda metade do século XV e durante todo o século XVI, com as navegações, há um domínio que é real da terra, porque as pessoas podem ir ao outro lado do mundo. (...). O 360° Ciência e Descoberta é, obviamente, uma exposição sobre a globalização do saber.

É dia 26 de março. Caminho por entre os jardins num dia nublado, que deixa cair alguns pingos ocasionais. Gosto de fazê-lo todas as manhãs. Passo por pessoas que alimentam os pombos e os patos; um senhor pratica *tai-chi chuan*, um estilo de arte marcial, reconhecido também como uma fonte de meditação em movimento, anunciando um dia calmo e sereno. Reconhecendo inspiração neste senhor, tiro um tempo, agora que vamos entrar nas férias da Páscoa, para meditar sobre como está a correr o meu trabalho de campo.

⁵⁷ O vídeo que publicita a exposição *360° Ciência Descoberta* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0M6wyM0CCUY> (Consultado a 14-12-2017).

De volta ao museu, sou instalada na sala comum. A secretária da colaboradora que trabalhava na atualização dos audioguias, está agora vaga. Nesta sala, bastante mais ampla que a anterior, as quatro secretárias encontram-se juntas, propiciando uma relação de proximidade entre os profissionais que lá se encontram a trabalhar. O técnico de informática transporta o meu computador e instala-o na secretária vazia; aqui, tenho também uma linha telefónica. Sinto-me mais entrosada e bastante mais atenta às problemáticas vividas no dia a dia do museu. Penso que me encontro, agora, no local perfeito para fazer o trabalho destinado.

É dia 8 de abril. Passado o primeiro mês no museu e após me ter inteirado das atividades desenvolvidas pelo arquivo e pelo departamento fotográfico, parece-me pertinente abordar o departamento de comunicação. A verdade é que, passado este mês, já me sinto mais à vontade e preparada para explorar novas áreas, como a comunicação.

Figura 5 - Secretária cedida à investigadora na sala comum



Numa primeira conversa, percebo que o departamento de comunicação assegura a divulgação das atividades do museu para o exterior, quer se trate de edições impressas em papel, quer de conteúdos digitais que ingressam no *website* do museu. É iniciativa deste departamento sugerir a inclusão de quiosques interativos aquando da realização das exposições temporárias. A ideia parte do departamento de comunicação, mas apenas se os conservadores concordarem na pertinência e utilidade destes quiosques, estes serão realizados, até porque:

- *“À parte da iniciativa e da operacionalização informática, é sempre preciso o conteúdo científico da história da arte”*. Neste discurso, encontro uma hierarquização: *“A peça fala sempre em primeiro lugar; ela é primordial. Depois vem a investigação e informação, e só depois, as novas tecnologias em serviço do museu, com conta, peso e medida”*, reafirmando: *“a base que sustenta a pertinência das novas tecnologias no museu é sempre científica.”*

A nossa conversa, curta mas interessante, terá que continuar mais tarde; está agendada para esta manhã uma reunião do departamento de comunicação com a empresa que está a desenvolver a versão atualizada do *website* do museu.

Passados alguns dias, continuamos a nossa conversa. Falamos sobre os vários quiosques interativos realizados pelo museu no âmbito das exposições temporárias, nomeadamente sobre o que se encontra agora na exposição: *360° Ciência Descoberta*. Atualmente, os projetos que estão a ser desenvolvidos pelo departamento de comunicação que envolvam o recurso às novas tecnologias como ferramenta de trabalho para a divulgação, são a atualização do *website* do museu e a construção da visita virtual. A primeira parte da visita virtual (correspondente à ala da arte do oriente) já foi construída, faltando ainda, a segunda parte (correspondente à ala da arte do ocidente). Esta começará a ser feita no próximo dia 15, segunda-feira, a qual eu poderei observar. Fico empolgada com a ideia e pergunto se, uma vez que a primeira parte da visita já se encontra elaborada, posso aceder à mesma. Já na minha secretária, fico vislumbrada; porém, deparo-me com algo na sala do Extremo Oriente: há uma porta, interna, que estava aberta na altura da captura da fotografia. Guardo esta dúvida para colocar na próxima 2ª feira.

Parece uma semana proveitosa. Não só comecei a desenvolver contato com o departamento de comunicação, como tive a oportunidade de presenciar a apresentação de um projeto para a digitalização do fundo de arquivo do MCG-CF, o qual se insere na política de digitalização do arquivo da Fundação. Fomos notificados, via *e-mail*, de que seria feita uma apresentação do projeto. Realizada pela diretora da Biblioteca de Arte da Fundação, também responsável pelo arquivo da mesma Fundação, e pelo chefe de sistemas de informação da biblioteca, a apresentação teve lugar na sala de reuniões dos escritórios do museu.

Na reunião, começa por explicar-se que, durante anos, a documentação relativa ao museu (recibos das peças da coleção, faturas, correspondência pessoal do colecionador), esteve guardada na antecâmara do gabinete do diretor do museu. Esta documentação, encontrava-se nuns armários verdes, numa pequena sala, sempre trancada. A ideia inicial do projeto começou por ser, devido a questões de segurança e salvaguarda, retirar a documentação daquele local e acondicioná-la, de modo a preservá-la em boas condições de conservação, fazendo-a juntar ao

arquivo, que se encontra em depósito, na cave da Fundação, em ambiente controlado (com ausência de luminosidade, humidade relativa controlada, 16°C de temperatura). Porém, esta documentação sempre estivera disponível aos profissionais do museu, sendo maioritariamente utilizada pelos conservadores. Esta necessidade de acesso à documentação terá sido um fator essencial a ter em conta aquando da realização deste projeto, pois tal como explica o chefe de sistemas de informação da biblioteca:

- *“Ao retirar os documentos daquele local, era necessário garantir que as pessoas continuariam a ter acesso aos mesmos, ainda que os documentos não estivessem lá fisicamente. Por isso, digitalizou-se o arquivo.”*

Este projeto, que teve alguns anos de preparação, tem a colaboração de três unidades orgânicas da Fundação: o museu, o arquivo e a biblioteca. O museu fornece a documentação e a mão-de-obra para a digitalização da documentação. O arquivo faz o tratamento arquivístico (procedimentos técnicos sobre a documentação, que inclui o desenvolvimento de procedimentos direcionados a analisar, identificar, organizar e descrever os documentos); o acondicionamento (colocação dos documentos em unidades de instalação - caixas, maços, livros, pastas, etc. - adequadas para a sua conservação e preservação); o armazenamento (colocação dos documentos nos depósitos de arquivo), a instalação (colocação dos documentos em estantes, ou outro mobiliário, adequado à preservação dos documentos de arquivo) e a gestão dos depósitos (implementação de um conjunto de medidas que visam o controlo dos acessos, das entradas e saídas de documentação, da taxa de ocupação do depósito, bem como a verificação das condições ambientais, das instalações elétrica e da segurança⁵⁸). A biblioteca, por sua vez, assegura a gestão do conteúdo digital, fornece apoio e conhecimento técnico, realizando os contactos com a empresa para o desenvolvimento de um sistema com um interface de acesso ao arquivo, capaz de criar cruzamentos e relações para que a informação possa ser acedida de modo inter-relacional, e para que se possam realizar pesquisas sobre os documentos digitalizados. A documentação poderá agora ser consultada no *website* interno do arquivo da Fundação, o qual engloba vários arquivos dos serviços da Fundação, como a comunicação, a música e agora, o museu.

⁵⁸ Definições retiradas do glossário técnico do Núcleo de Arquivo (NArQ): <https://narq.tecnico.ulisboa.pt/mais-sobre-arquivo/glossario-tecnico/#body> (Consultado a 14-12-2017).

Na sua intervenção, a diretora da biblioteca fala do processo de desenvolvimento do projeto de arquivo, afirmando que houve renitência aquando da sua execução, quer por parte do museu, quer por parte da Fundação. A mesma reiterou que o arquivo se preocupou em manter sempre a ordem pré-existente na documentação, afirmando que esta ordem é determinante, pois a própria ordenação em que os documentos se encontram é, em si, um documento que deve ser valorizado, salvaguardado e que poderá mesmo vir a ser estudado. Assumindo responsabilidade, cuidado e zelo por esta documentação, no seu discurso a diretora refere, estabelecendo uma comparação enquanto responsável pelos arquivos da Fundação e pela equipa colaborativa do arquivo:

- “A documentação é a nossa obra de arte. Estes documentos são preciosos. Para nós, os arquivos são como para vós os objetos.”

No final da apresentação, o então diretor do museu, refere que por parte dos conservadores, houve dúvidas quando se pensou na constituição de um arquivo digital, digitalizando as fichas de registo das peças. Estas dúvidas iniciais, naturais em qualquer processo de mudança, foram contudo ultrapassadas, tendo-se percebido que esta é uma ferramenta útil para a investigação dentro do museu, facilitando a fluência com que se acede ao arquivo do museu e aos documentos de toda a Fundação.

Em conversa posterior, com o profissional que estabeleceu a ponte por parte do museu, com o arquivo, este exemplifica:

- “Os documentos do Senhor Gulbenkian estavam muito bem organizados. Ao consultá-los percebíamos que haviam registos que nos levavam propositadamente a outros, por exemplo: o recibo de um quadro levava-nos a documentos relacionados com o leilão onde o quadro foi adquirido, ou ao recibo do hotel onde pernoitou para comparecer ao leilão”, ressaltando: “existe um encadeamento, já relacional, criado pelo Senhor Gulbenkian, o qual se quer implementar e não perder depois da digitalização.”

Alguma relutância aquando da digitalização da documentação terá surgido devido ao receio de perder este encadeamento de dados, já existente, no arquivo documental. Assegurar a

transposição do encadeamento dos dados do arquivo documental para o digital, preservando-se a continuidade de uma ferramenta tão relacional quanto sempre fora, seria o objetivo final. Paralelamente, a possibilidade de aceder à documentação fez com que o acesso, então restrito à documentação, se torne geral à totalidade dos profissionais do museu, abrindo novas possibilidades:

- *“Trata-se de uma ferramenta muito rica, pois no caso de haver alguma dúvida, como por exemplo, na proveniência da peça, esta dúvida poderá ser dissipada através da consulta dos documentos digitalizados. A digitalização facilita o acesso e faz com que se possa responder a uma pergunta que, até então, só os conservadores tinham o poder de fazer, acedendo à documentação das peças da coleção.”*

E eis que é chegada a data 15 de abril. Mais uma segunda-feira. O dia em que vou acompanhar os técnicos da goin360, empresa que está a realizar a visita virtual no museu. O responsável pelo departamento de comunicação ficou de me avisar quando a equipa chegasse. Embora a reunião estivesse marcada para meio da manhã, chego cedo ao museu, precavendo algum hipotético atraso que pudesse suceder. Sentada na minha secretária na sala comum, consulto o menu da cantina para o almoço; todos os dias, este menu é ponto de conversa assente matinal: entre os que apreciam e não apreciam a ementa que será servida, alguém sugere: - *“vamos à pizzaria, hoje?”* Toca o telefone. É hora de conhecer a equipa e fazer observação.

Conhecemo-nos no departamento de comunicação. Formalidades cumpridas, o responsável pelo departamento, a equipa da empresa e eu, dirigimo-nos para o museu. Encontramo-nos na sala da arte do Extremo-Oriente, onde termina a primeira parte da visita. Lá, aproveito para mencionar que, na visita virtual que visualizei daquela sala, se encontrava uma porta aberta. Tal não era suposto acontecer, pelo que fica agendada uma nova captura de imagem daquela sala. Entretanto, o trabalho tem início nas galerias de arte europeia. A equipa é composta por um panógrafo, que trabalha com fotografias panorâmicas, e por um colega que o primeiro levou consigo para o ajudar; este transporta a lente polarizada - para minimizar ou aniquilar os reflexos, carrega o tripé, chama a atenção para alguns reflexos e solicita ao electricista que apague luzes específicas - que podem vir das vitrines ou do teto - sempre com a intenção de se eliminarem os reflexos.

- “*Esta ajuda é preciosa para que se possa ter uma imagem limpa*”, afirma o panógrafo. As fotografias capturam não só a linha horizontal em que vislumbramos os objetos, mas também o chão e o teto: - “*depois de feitas, as fotografias, são colocadas em sequência, de onde resulta a totalidade da imagem que visualizamos quando interagimos com o ecrã*”, explicita.

Foi dado ao panógrafo, pelo departamento de comunicação, uma planta do museu, onde estão assinaladas as peças mais importantes, as quais deverão ter destaque aquando da realização das fotografias. Quando o panógrafo faz a captura fotográfica da sala, devemos todos colocarmo-nos por detrás da câmara (devido aos reflexos), ficar quietos (para não causar qualquer trepidação no chão), e fazer silêncio. Ou tal como diria o panógrafo, ao som do primeiro clique da câmara:

- “*Não respira.*”

É curioso notar as rotinas do museu à segunda-feira: existe outra vida - as senhoras da limpeza que passam com a vassoura e o aspirador; os eletricitistas que nos acompanham e comunicam, num tom de voz alto, procurando certificar-se se as luzes que foram apagadas são as corretas; os operários de construção que estão a picar uma parede; o museógrafo, que acompanha uma conservadora, o diretor e o diretor adjunto, para alterar uma peça de lugar. Não consigo deixar de me lembrar da frase que o fotógrafo partilhara comigo logo no início do meu trabalho de campo: “*deste lado tudo é diferente.*”

3.3 Meio: caderno # 2

3.3.1 Parte I - Observador participante

Após o primeiro contato com a goin360 e algumas semanas de proximidade com o departamento de comunicação, sou convidada a integrar o projeto da visita virtual. Um mês e meio após a minha chegada ao museu, o meu papel de observador alcançara agora um novo patamar, observador participante. Este caderno viria a surgir em moldes diferentes do anterior, pois passou a ficar guardado na primeira gaveta da minha secretária, onde registo, numa base

diária, as atividades desenvolvidas, bem como observações que considero relevantes, decorrentes do meu papel enquanto observador participante. Na segunda gaveta da secretária estão guardados documentos que não me pertencem, por essa razão sempre a dei como inutilizada; a terceira gaveta veio a ser, mais tarde, a gaveta dos doces e bolachas, à qual recorreríamos ou já bastante perto da hora do almoço, ou para acompanhar um chá durante a parte da tarde.

Com o passar do tempo as funções atribuídas ao caderno anterior já não se justificam, pois eu encontro-me agora familiarizada com os nomes dos profissionais e as áreas em que estes desempenham funções, com as exposições temporárias passadas, presentes e futuras e, por último, mas não de somenos importância, com a coleção. Tal significa que, se durante uma conversa remeterem para uma peça em específico, eu automaticamente identifico o conservador a quem me devo dirigir, caso tenha uma eventual dúvida. Por outro lado, uma vez que assumi o papel de participante, isto é, alguém que comunga da realização das tarefas do museu, não me parece ético levar um caderno comigo onde faço observações e tomo notas sobre conversas tidas. A partir de agora, eu passaria a funcionar como mais um trabalhador do museu e deveria comportar-me como tal.

É dia 29 de abril. Faço uma visita ao museu com o responsável pelo departamento de comunicação, levando comigo um bloco de apontamentos para fazer anotações relativas à realização do meu trabalho no âmbito da visita virtual. Durante esta visita ao museu, este explica que serão incluídas na visita virtual, peças a destacar, sobre as quais serão facultadas: uma imagem, a tabela (informação relativa ao autor, data, local de produção, materiais, medidas, número de inventário) um texto ilustrativo e a proveniência. À medida que avançamos nas salas, vão sendo escolhidas e anotadas, através do número de inventário, as peças a destacar: estas formam um total de 76 peças, entre livros antigos, pinturas, esculturas, mobiliário, ourivesaria, jóias. Há duas dúvidas que guardo para mim: 1) que razões estarão na base para a escolha destes e não de outros objetos? 2) comparando com os 30 objetos destacados na arte oriental, por que razão foram destacados mais do dobro na arte ocidental? Fico incumbida de reunir as informações a disponibilizar à empresa. Com o arquivo fotográfico, devo reunir as fotografias das peças, e com o departamento de comunicação, devem ser relidos os textos e a proveniê-

cia, informação já elaborada pelos conservadores. Para a empresa devem seguir duas versões: uma em português e uma em inglês.

Mais tarde, apercebo-me que a seleção das peças a ingressar na visita virtual se baseou num critério: são peças sobre as quais já existiam estudos, isto é, as peças destacadas na visita virtual já haviam sido publicadas, por exemplo: em catálogo, no guia do museu, no *website* do museu, encontrando-se estas bem documentadas, em consonância com o que já me havia sido transmitido pelo responsável do departamento de comunicação:

- *“Todas as decisões de informatização têm uma base sólida de informação e conhecimento que justificam essa informatização.”*

Relativamente ao facto de terem sido destacados 30 objetos na arte oriental e 74 na arte ocidental, tal discrepância foi algo que me fez questionar a razão de ser, pois nas galerias da arte do oriente, a secção da antiguidade clássica é composta por peças de cerâmica, vidro, escultura, numismática grega, glíptica⁵⁹ grega, etrusca e romana; a secção de arte islâmica é composta por peças como cerâmicas, vidros, iluminuras, encadernações, trajes, tapetes, azulejos; e a arte do Extremo-Oriente é composta por porcelanas da China - do século XVI ao século XVII-II, e pedras duras. Nas galerias da arte do ocidente, a secção respeitante à arte europeia apresenta escultura, marfins, livros iluminados, pintura da Flandres e de Itália, pintura francesa do século XVIII e pintura inglesa; nas artes decorativas da Europa estão presentes tapeçarias da Flandres e de Itália do século XVI, bem como mobiliário e ourivesaria franceses do século XVIII. Ambas, a secção da arte oriental e da arte ocidental, são compostas por variados tipos de objetos. Porém, quando questionado acerca da razão para esta diferença numérica nos objetos destacados consoante a secção, o responsável pelo departamento de comunicação refere que tal se deve ao facto de a coleção que se encontra nas galerias de arte europeia, ser: - *“muito mais segmentada.”* Ripostando, no entanto, com hesitação: - *“Não tinha pensado nisso, mas talvez devêssemos incluir mais peças na arte do oriente? ...”*

⁵⁹ Arte de gravar em pedras preciosas.

A importância de analisar uma exposição - no caso particular, uma visita virtual - recai no facto desta ser uma prática objetificável, quantificada em produtos tangíveis, que é apresentada ao público enquanto produto final. Porém, não devemos nunca descurar o processo inerente a que a elaboração de uma exposição teve sujeito; as situações de escolha, seleção e hesitação são invisíveis aos olhos de quem apenas consulta o resultado final e imprescindíveis para realizar uma análise completa. Deste modo pude aperceber-me de que peças e estilos de representação foram desde logo equacionados contemplar na exposição e por que razão alguns dos que estavam contemplados não chegaram à exposição final. Observando esta dinâmica apercebo-me de qual o interesse de incluir determinadas peças e qual a hesitação em retirar outras.

Entramos no mês de maio. Hoje é dia 3. Tenho uma longa conversa com a técnica que coopera com conservadores na curadoria, isto é, na investigação para a realização de exposições temporárias do museu. Nesta sala comum, e partilhando proximidade com os profissionais da instituição, apercebo-me mais facilmente das dinâmicas de trabalho no museu. Pergunto-lhe se, um dia que esteja menos atarefada, podemos conversar, pois gostaria de lhe colocar algumas questões: - “*pode ser agora, se quiseres*”, responde. Tratamo-nos por tu. Ela, assim como as restantes colegas que se encontram nesta sala, fazem parte da nova geração de profissionais do museu.

Começo por lhe perguntar em que medida as bases de dados podem ser, ou não, consideradas ferramentas úteis para a investigação no âmbito da curadoria, ao que me responde:

- “*São muito úteis porque agilizam o processo.*”

A mesma especifica que, durante a sua investigação, consulta *websites* que dão acesso a bases de dados de coleções, assim como consulta *websites* de museus específicos, fazendo ainda pesquisas recorrendo à funcionalidade de *upload* de imagens no Google, isto é, faz *upload* de imagens de peças no motor de busca Google e este reúne resultados sobre a peça em questão: nome, autoria, dimensões, informação contextual, bem como imagens visualmente similares. Conta-me que terá tomado contato e aprendido a trabalhar com estas ferramentas na *École du*

Louvre, quando realizou o seu mestrado, onde se ensina a fazer investigação através dos livros e das bases de dados. A mesma afirma:

- “Com um ano de preparação para uma exposição temporária, seria muito difícil, se não impossível, fazê-la recorrendo apenas aos livros”, ressaltando: “a exposição: *As Idades do Mar* teria sido possível apenas com a consulta de livros, mas para tal seria necessário mais tempo de antecedência para a sua preparação, assim como mais profissionais envolvidos.”

Como o meu trabalho de campo no museu teve início em março de 2013, apanho o rescaldo da exposição: *As Idades do Mar*, terminada em janeiro de 2013, e a preparação da exposição: *O Brilho das Cidades. A rota do azulejo*, inaugurada em outubro de 2013, razão pela qual os profissionais recorrem bastante a exemplos práticos oriundos das referidas exposições temporárias. Recorrendo ao exemplo da exposição: *As Idades do Mar*, a profissional afirma:

- “Quando o Dr. João Castel-Branco Pereira, [ex]-diretor do museu e um dos comissário da exposição, criou o conceito da exposição, sabia que era muito difícil trazer obras de referência, como: *O Nascimento de Vénus*. O objetivo não era trazer obras de referência dos museus (que muito dificilmente são emprestadas), mas descobrir obras importantes, de qualidade, que fossem ilustrativas de um tema, de uma época, e que se conseguissem trazer para empréstimo.”

Aqui, explicita, entramos em linha de conta com dois aspectos: por um lado, a investigação, por outro lado, o empréstimo. No que toca à investigação, a mesma descreve como procede:

- “Por vezes o comissário já traz a peça pretendida num livro. Outras vezes, o comissário tem a ideia de uma obra, mas traz apenas uma imagem ou um título vago (incompleto) e tem de ser feita investigação sobre a peça: descobrir o título, a autoria, em que museu se encontra.” Para tais fins de investigação, complementa-a também com o recurso às bases de dados: - “as bases de dados permitem fazer cruzamentos, o que ajuda muito quando se está a preparar uma exposição.”

A mesma conta que, fazendo pesquisas nas bases de dados sobre assunto ou tema, conseguiu ter uma mostra de várias pinturas, mediante os critérios de pesquisa desejados; desse núcleo obtido de pinturas sobre o mar, algumas foram equacionadas trazerem-se para a exposição e, conseqüentemente, requerer-se empréstimo. Ou seja, também a partir de pesquisas realizadas

nas bases de dados, se delineou a possibilidade de trazer determinadas pinturas para a exposição, tendo as bases de dados contribuído para a investigação no âmbito da curadoria.

No que toca ao empréstimo, a mesma especifica em que meandros este se processa:

- *“Utilizam-se não só os conhecimentos da história da arte, mas também os contatos que o(s) comissário(s) possa(m) ter. Este mundo funciona muito assim, baseado em relações de confiança.”*

A mesma argumenta que não existe, hoje em dia, uma utilização consciente das novas potencialidades que as base de dados permitem, mas que contudo, estas podem vir a ser muito úteis:

- *“As pessoas ainda não sabem o que podem fazer com as bases de dados e, por isso, desconfiam delas.”*

À medida que vamos falando lembra-se de um, tal como descreve, “episódio caricato”, passado aquando da preparação da exposição:

- *“Encontrei informação relativa à data de uma pintura de Courbet num website com uma base de dados de vários museus e retive essa informação. Preenchi o formulário de empréstimo e reparei que, na base de dados do website do museu, constava uma data diferente. Por isso, substitui a data do quadro do Courbet, de acordo com a data que se encontrava no website oficial do museu. O pedido de empréstimo foi autorizado e veio assinado pelo diretor. Fez-se a tabela com essa informação. Um dia, um visitante da exposição, reparou que essa data estava errada, pois a data de produção da obra era posterior à data da morte do autor. Esta informação errada passou pelo museu detentor da obra, por nós e pelo revisor. Foi uma falha. Contudo, a data correta encontrava-se no website com a base de dados de vários museu, e não no website oficial do museu!”*

Ente risos e perplexidade, explica-me que esta história veio de certo modo desmistificar alguma desconfiança que poderia ter sido sentida relativamente à utilização destes *websites*.

Rematando:

- *“Hoje em dia as bases de dados trazem a possibilidade de acesso e de se fazerem interligações que possivelmente só os conservadores mais antigos, detentores de mais conhecimento acumulado na*

área, seriam capazes de fazer, isto é, associações que à primeira vista não são evidentes. Agora, continuando a ser necessário o conhecimento, é mais fácil e mais rápido chegar-se a resultados.”

Desta conversa, retenho que as bases de dados desempenham um papel inovador na museologia: na área da investigação (na medida em que ajudam a formar o conhecimento sobre as peças e as coleções), na área da curadoria (na medida em que ajudam a descobrir novas relações e associações, isto é, novas narrativas sobre os objetos), bem como nas relações sociais desencadeadas entre os profissionais do museu na área da curadoria, originando uma fricção entre a geração antiga (que detém mais conhecimento acumulado e menos abertura para a informática enquanto instrumento de trabalho) e a geração recente do museu (que detém mais abertura para a informática e menos conhecimento acumulado).

Após a nossa conversa, no final do dia, e quando me encontro a escrever no diário de campo, sou surpreendida também eu por uma questão: - *“já agora, posso eu fazer uma pergunta?”*, - sim, claro!, *“o que é que tu escreves nesse caderninho?”* Sorrio e apresso-me a responder que este serve para apontar o dia a dia e, eventualmente, algumas ideias que penso poderem vir a ser interessantes quando estiver a escrever a minha tese. É interessante reparar que, tal como esta afirmara anteriormente, as relações de confiança são essenciais, mas não apenas aquando do pedido de empréstimo de uma obra de arte, elas são também fundamentais para que possa haver partilha de experiências de casos vividos e acontecidos. Essa confiança constrói-se. Apercebo-me que não posso apenas querer interrogar, tenho também que explicar porque razões me encontro ali, a colocar aquelas questões em específico, e em que medida elas são importantes para a minha investigação. Apenas com esta postura conseguirei que os profissionais não me olhem com estranheza ou desconfiança. Quando damos algo, neste caso, uma informação sobre o nosso trabalho, ou quando partilhamos informações sobre nós próprios e a nossa vida, partilhamos algo que é nosso; apenas assim o outro se sentirá à vontade para partilhar connosco algo que é dele. Esta postura, sempre aberta e transparente da minha parte, fez com que os profissionais do museu não me olhassem como uma intrusa, mas como alguém a quem vão surgindo naturalmente dúvidas ao longo de um processo de investigação.

É dia 6 de maio. Mais uma segunda-feira. Denoto que não só a dimensão temporal da realidade nos escritórios do museu é pautada pelas exposições temporárias, mas também a minha

presença enquanto investigadora no museu é amplamente pautada pelas segundas-feiras. Este dia, em que o museu se encontra fechado ao público e aberto às mais variadas atividades, é sempre um dia cheio. Hoje, não é exceção.

Sou eu quem, a partir de agora, vai receber a equipa da visita virtual. O segurança liga para a minha extensão, a fim de me informar da respetiva chegada. Cumprimentamo-nos e acompanho-os até ao departamento de comunicação. Lá trocamos algumas ideias e seguimos para o museu. Na semana anterior, leia-se, segunda-feira passada, foram fotografadas a zona da ourivesaria e as salas de pintura e escultura, nas galerias da arte europeia. Apenas no escritório, ao passar as fotografias para o programa informático utilizado, a equipa consegue aperceber-se de alguma fotografia que tenha ficado com reflexos. Nesse caso, todo o processo fotográfico tem de ser repetido, na totalidade da sala. Tal terá sucedido na zona da ourivesaria, razão pela qual, hoje, a equipa se faz acompanhar de uma estagiária e de dois panos pretos compridos, necessários para solucionar o “problema” dos reflexos na sala de ourivesaria, pois nesta secção, todas as peças se encontram dentro de vitrines.

Contando sempre com a colaboração do electricista da Fundação, para ligar e desligar as luzes das vitrines e do teto, e com a ajuda dos dois técnicos que trouxera, para segurar os panos pretos, do tamanho de lençóis, é necessária toda a manhã para se fotografar aquela sala. Mais uma vez, sinto-me do lado de lá. Do lado de lá, enquanto observador participante do museu, e do lado de cá, enquanto técnica do museu que presta ajuda para se conseguir uma fotografia limpa, com a qualidade necessária para se construir a visita virtual do museu. Sinto-me uma verdadeira colaboradora, que colabora com o museu e com a empresa goin360, para que se consiga obter a melhor fotografia possível.

Trata-se de um processo moroso. À tarde será refotografada a sala da arte do oriente islâmico, a qual é composta por uma zona igualmente ocupada por vitrines. Quando pergunto, à hora do almoço, na cantina da Fundação, o que será fotografado na semana seguinte, obtenho a seguinte resposta:

- *“Para a semana será fotografada a sala de René Lalique e possivelmente vou refazer alguma parte que seja necessária.”*

Durante o almoço, falamos dos projetos em que a empresa já esteve envolvida, dos objetivos de vida dos profissionais, assim como das minhas ambições enquanto colaboradora do museu. Tomamos um café pausadamente antes de voltarmos ao trabalho. Depois de apanharmos o monta-cargas, ficamos retidos numa sala. Esta encontra-se trancada. Devemos aguardar que o segurança volte da sua hora de almoço para nos abrir uma porta que dá acesso ao museu. Apenas este, depois de registar os nossos dados pessoais - nome, número do cartão de cidadão, hora de entrada no museu - poderá autorizar a nossa entrada. Do mesmo modo, é registrada a hora a que deixamos as galerias do museu.

No final do dia de trabalho e após acompanhar a equipa à saída dos escritórios do museu, retenho-me na questão dos reflexos; esta dá-me que pensar. Depois de um dia de trabalho intenso nas galerias, para refazer fotografias panorâmicas de duas salas que já haviam sido fotografadas, mas em cujas fotografias se notavam reflexos, faz-me perceber que estes reflexos que tanto tentámos aniquilar durante o dia inteiro, existem na realidade. Eles são reais e naturais no ambiente circundante. A diferença é que, na realidade, quando estamos a ver uma peça, se eventualmente nos deparamos com algum reflexo, desviamo-nos, aproximamo-nos ou afastamo-nos, para conseguirmos ver melhor. Perante uma fotografia, é-nos negada essa possibilidade; a apreensão imediata de um fragmento da realidade captada naquela fotografia panorâmica, caso captasse um reflexo, funcionaria como uma mancha, na qual nos deteríamos e nos desviaria do *focus* principal: a peça. Nestas fotografias panorâmicas, que serão unidas numa sequência em 360°, impera a necessidade de obter uma imagem neutra, a qual possamos olhar e ver as peças sem qualquer interferência, pois tal como me fora transmitido numa das minhas primeiras conversas com o responsável pelo departamento de comunicação:

- “*O objeto (...) impera.*”

Deste modo, cria-se o cenário perfeito para que todos os pormenores possam ser observado com a maior nitidez, de tal modo que, impera também uma ausência de reflexos que não existe na realidade. Nesta reflexão, sou interrompida por uma colega que passa e pergunta: - “*alguém quer um chá?*”; respondo que sim. Beber um chá, um café ou um copo de água, é uma maneira de fazer uma pausa. Talvez seja a hora de comer uma das maçãs que ainda restem na taça colocada à entrada dos escritórios do museu.

Nos dias seguintes, trabalho diretamente com o arquivo para assegurar que este detém, em formato digital, imagens de todas as peças que serão destacadas na visita virtual. É interessante ter abordado o arquivo enquanto observador, logo quando cheguei ao museu, e agora, que atuo enquanto observador participante. Ainda que o encadeamento das atividades me tivesse sido muito bem explicado pela arquivista, consigo agora, através da minha própria experiência enquanto colaboradora, perceber como tudo se interliga. Trabalhando com o departamento de comunicação para a elaboração da visita virtual, trabalho também com o arquivo, para reunir as fotografias das peças a destacar. Como houve imagens fotográficas de peças que o arquivo não dispunha, em formato digital, a arquivista enviou um pedido ao departamento fotográfico, para que se fizesse digitalização de transparências.

Sentada na minha secretária, imediatamente antes do fim-de-semana, escrevo no diário de campo. Gosto de fazê-lo ao final da tarde, quando o museu está mais calmo, silencioso e vazio. Nele, escrevo que ser observador participante está a deixar-me compreender melhor, pela experiência adquirida, o modo como funcionam e se interligam os serviços entre o departamento de comunicação, o arquivo e o departamento fotográfico. Sinto que, ao alcance deste novo papel, é mais fácil compreender os meandros em que não só esta interligação se processa, mas também as relações sociais que nela se desencadeia, na medida em que me encontro, eu própria, dentro do processo. Compreendo agora que, de outra forma, este entendimento acabaria por ficar algo incompleto. O facto de ter sido convidada a colaborar com o museu, fez com que me passassem a encarar mais como uma colega do que como uma investigadora externa. É sexta-feira e sinto vontade de repousar; contudo, amanhã estarei de volta à Fundação. O MCG-CM vai organizar, no âmbito do dia internacional dos museus, visitas às reservas e eu quero muito conhecê-las!

É dia 18 de maio. Um sábado chuvoso. As reservas do MCG-CM são visitáveis; este evento com grande adesão do público, terá esgotado as vagas nas três sessões realizadas. Combinei, no dia anterior, fazer a visita com uma colega do museu. Integramos um grupo que é recebido pela gestora da coleção e somos convidadas a descer até ao piso -2, onde se encontram as reservas (de pintura, escultura, tapeçaria), por norma trancadas, sem luminosidade e em condições controladas de temperatura e humidade relativa.

A gestora da coleção introduz a visita dizendo que, estando ali, podemos imaginar muitos museus e muitas exposições, sendo precisamente esse o encanto de visitar as reservas do museu. Esta começa por descrever a relação íntima que tem com as peças, defendendo que é necessária a existência de uma relação próxima com as mesmas. Comparando este sentimento com a relação que se estabelece com uma planta, cumprimentando-a e preocupando-nos se ela está boa, perguntando-lhe, no dia a dia: como estás hoje?, a gestora da coleção defende ser essencial falar com as peças e ter uma relação atenciosa e cuidada para com elas. No meio desta teia relacional, que se tece afetuosa, lembro-me da citação do colecionador Calouste Sarkis Gulbenkian, que se encontra no átrio principal do MCG-CF, relativamente às suas obras de arte:

Posso dizer sem receio de exagero que as considero como ‘filhas’ e que o seu bem-estar é uma das preocupações que me dominam (...) sinto que elas são minhas de alma e coração.

Inevitavelmente, relaciono esta citação com o conceito desenvolvido por Susan Pearce (1992) de *external souls*. A autora encara os objetos como almas externas, externas porque se encontram fisicamente separadas do indivíduo e almas devido ao significado que o indivíduo projeta nos mesmos, trazendo-os, por essa razão, para o interior da sua vida. É curioso notar que esta relação sentimental e afetuosa, já fora por mim sentida em outros profissionais do museu, nomeadamente, pelas arquivistas: no arquivo fotográfico do museu e no arquivo documental da Fundação, pois estas demonstraram, igualmente, grande proximidade e afeto pelos seus documentos, tendo inclusivamente a última, afirmado a documentação como um bem precioso, uma obra de arte em si, estabelecendo uma comparação entre a importância dos arquivos para os arquivistas e os objetos para os museólogos.

A primeira sala que nos foi apresentada é ampla e com pé-direito alto, composta por uma fileira de grades que se estendem do chão ao teto e nas quais se encontram penduradas várias pinturas. Estas encontram-se protegidas por plásticos. Ao vislumbrarmos a quantidade de obras que se encontravam ali penduradas, em reserva, certa dúvida surgiu-nos naturalmente, tendo uma visitante perguntado em voz alta aquilo que já se indagava em sussurros: - “*como conseguem eles saber onde andam as peças?*” A gestora da coleção, que já nos tinha colocado à vontade caso tivéssemos alguma dúvida, explica que no canto inferior direito da peça encon-

tramos, sobre o plástico, um papel com o nome do autor e o número de inventário da peça. Adicionalmente, as pinturas estão ordenadas por ordem alfabética. Também o museógrafo já as conhece e sabe bem onde encontrá-las, afirma. Acrescentando ainda:

- *“O MCG-CM tem um programa informático, o In arte, que tem tudo registado sobre a peça. Todas as informações, entre elas, onde se encontra: em exposição ou em reserva e, quando assim é, o programa indica em que secção das reservas está”*, demonstrando-se despreocupada por conseguir saber sempre, com toda a certeza, como localizar as peças.

De facto, a estagiária de museografia do MCG-CF, já me havia referido em conversa:

- *“O In arte é muito importante. Utilizamo-lo para tudo...para saber onde estão as peças, ou se foram para empréstimo”*, acrescentando que é tarefa do gestor de coleções introduzir no *In arte* a situação da peça: quando vai para empréstimo, para restauro, para reserva: - *“aqui qualquer movimento da peça é registado no In arte.”*

Recordo-me ainda que, em conversa posterior com um conservador do museu relativamente a este assunto, o mesmo terá tecido a seguinte consideração:

- *“Quem deveria dar entrada da informação relativa à peça eram os conservadores, mas quem o faz é o gestor de coleções”*, ao mesmo tempo que refere a sua crença no facto do recurso à ferramenta de gestão de coleções *In arte*, se basear numa questão geracional dentro do museu.

Desta visita, que dura cerca de uma hora, retenho: 1) o sentimento afetivo demonstrado pela gestora da coleção, e relaciono-o com o sentimento afetuoso demonstrado pelo colecionador e pelas arquivistas; 2) a gestão de coleções no MCG-CM e no MCG-CF. O fim-de-semana, embora mais curto do que o habitual, deixou-me descansar. A chuva manteve-se durante o domingo e eu decido ficar em casa a repousar e a pensar no meu trabalho. É importante fazer um balanço da minha experiência para a investigação, bem como manter-me focada nos meus objetivos.

3.3.2 Parte II - Participante observador

Passado um mês enquanto observador participante no âmbito da visita virtual, o responsável pelo departamento de comunicação informa-me que serão elaborados conteúdos multimédia (vídeos) para ingressar na nova versão do *website* do museu. Explicitando que os conservadores deverão escolher uma peça, sobre a qual deverão debruçar-se, os vídeos produzidos serão curtos. De seguida, convida-me a integrar este novo projeto, que deverá ser interessante para a minha tese.

Aceito este novo desafio com satisfação. Tomo-o como uma prova de que o meu desempenho enquanto colaboradora está a ser positivo e assumo deste modo um novo papel: o de participante observador. Ao mesmo tempo que trabalho com o departamento de comunicação, na preparação dos documentos (texto e imagem) para enviar à goin360, tomo parte, através do mesmo departamento, no projeto de produção dos vídeos. Rapidamente começo a inteirar-me do projeto. As gravações realizar-se-ão no dia 27 de maio, mais uma segunda-feira, como seria de prever. É necessário reunir alguma informação, nomeadamente, as peças que serão eleitas pelos conservadores. Assumo essa função, assim como o papel de intermediária entre o departamento de comunicação do museu e quem realizará os vídeos.

Na manhã seguinte ao convite, conhecemo-nos. Os vídeos serão realizados por uma colaboradora da Fundação; faz reportagens fotográficas de eventos (inauguração de exposições, conferências, concertos, *workshops*), desempenha funções na *newsletter* e no *facebook*, onde se lançam, por vezes, vídeos sobre o acompanhamento fotográfico de obras importantes que chegam ao museu: entregas de obras, desempacotamento, montagem da sala, ao que afirma:

- *“As pessoas aderem, gostam muito! Porque é algo que nunca viram.”*

Após uma visita às galerias do museu, em que o responsável pelo departamento de comunicação e eu, a acompanhamos, para que tome contato com o ambiente onde decorrerão as filmagens, combinamos que o museu fornecerá imagens fotográficas para complementar os vídeos, incluindo para além de uma visão geral das peças, os pormenores exaltados pelos conservadores, durante o seu discurso.

A conservadora de pintura elegeu a obra: Quillebeuf, Foz do Sena, de Joseph Mallord William Turner, produzida em Inglaterra, em 1833.

Figura 6 - Quillebeuf, Foz do Sena



Fonte: cortesia do MCG-CF

Esta terá sido uma obra à qual a conservadora dedicou muito tempo de estudo, em 2001, quando foi organizada pela Tate e pelo MCG-CF, a exposição itinerante *O Mar e a Luz. Aguarelas de Turner na coleção da Tate*. Esta exposição foi apresentada, num formato ligeiramente diferente, no *Baltimore Museum of Art*, entre 17 de fevereiro e 26 de maio de 2002, com o título *Reflections of Sea and Light: Paintings and Watercolors by J. M. W. Turner from Tate*. A segunda etapa da itinerância teve lugar em Madrid, na *Fundación Juan March*, entre 20 de setembro do mesmo ano e 19 de janeiro de 2003. A exposição esteve patente no MCG-CF de 19 de fevereiro a 18 de maio de 2003. Comissariada por Ian Warrell, conservador de aguarelas da Tate, nela poderíamos encontrar um conjunto de 70 obras, incluindo dois óleos, 60 aguarelas e 8 gravuras do acervo da Tate Britain, a que se associou a pintura *Quillebeuf, Foz do Sena* e uma aguarela da coleção Gulbenkian.

Terá sido no âmbito da referida exposição temporária, e ao tempo dedicado à investigação da peça aquando da sua preparação, que muita informação se descobriu sobre a mesma. Esta pintura terá sido fotografada ao pormenor pelo departamento fotográfico do museu e, através de

vários estudos e ampliações fotográficas, a conservadora terá desvendado a narrativa da composição. Tal como descreve a conservadora, no vídeo produzido sobre a obra⁶⁰:

- *“Embora se trate aparentemente de uma paisagem tranquila, a pintura esconde alguns elementos que à primeira vista não são óbvios: a onda que se eleva na composição, anuncia uma tragédia, a qual se reflete no lado direito da composição, por uma pequena vigia de um navio que se afunda nesse momento. Ou seja, Turner cria, através de uma composição aparentemente evidente, uma narrativa em três tempos: um tempo tranquilo, um tempo de ameaça, um tempo de tragédia, refletida na trilogia farol, igreja, cemitério.”*

Esta história, onde a fotografia protagoniza um papel primordial para a investigação no museu, remete-me para o filme *Blow-up*, História de um fotógrafo, de 1966, realizado por Michelangelo Antonioni. O filme, passado nas décadas de 1960/70, em Londres, tem como personagem principal o fotógrafo Thomas, que está a compilar um álbum de fotografias sobre a cidade. Num dia casual, Thomas faz uma fotografia a uma jovem abraçada a um senhor, num parque de Londres; esta mostra grande interesse em ficar com os negativos das fotografias e o fotógrafo, intrigado com aquela agitação, revela o rolo, descobrindo olhares ansiosos na sua face enquanto está a ser abraçada. Thomas amplia e re-amplia uma das fotografias, acabando por descobrir que alguém se esconde no meio dos arbustos, segurando uma arma. Mais tarde, de regresso ao parque, Thomas descobre o cadáver do senhor, mas esquece-se da máquina fotográfica para o documentar.

Este filme, que invoca a incerteza da tecnologia, na medida em que o fotógrafo é forçado a questionar a sua própria capacidade de ver e de representar a realidade, demonstra que um fotógrafo poderá ver mais do que o olho nu vê, através da ampliação das suas fotografias, e transformar-se num detetive. De facto, ao ampliar e ordenar as fotografias, Thomas começa a compreender a história de uma jovem que atrai um senhor ao parque para o matar. No livro editado por Seymour Chatman e Paul Duncan sobre a filmografia completa do Michelangelo Antonioni, podemos ler:

⁶⁰ O vídeo produzido sobre a obra Quillebeuf, Foz do Sena, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dwe2YwTuGkw> (Consultado a 14-12-2017).

Ao ampliar imagens (...) emergem coisas que provavelmente não vemos a olho nu (...) o fotógrafo de Blow up (...) quer ver as coisas mais de perto. Mas o que acontece é que, ao ampliar em demasia, o objeto propriamente dito decompõe-se e desaparece. Assim, há um momento em que agarramos a realidade (Chatman e Duncan, 2004: 113).

Será precisamente este momento em que agarramos a realidade, isto é, em que a fotógrafa do museu, através da ampliação da fotografia, consegue ver, tal como define a conservadora, para além do *óbvio*, que fez com que se evoluísse na investigação da obra Quillebeuf, Foz do Sena. Este trabalho muito próximo, desenvolvido entre a conservadora e a fotógrafa do museu, baseado na possibilidade de ampliação fotográfica enquanto lupa microscópica, permitiu avançar na investigação sobre a obra, pois ao vislumbrarem-se elementos tais como a pequena vigia do navio que se afunda, a qual, a olho nu, passa despercebida, a conservadora conseguiu descortinar a narrativa contada pela pintura, composição aparentemente evidente, que representa a povoação de Quillebeuf, na foz do Sena, em França, e cuja análise primária remete para a onda que se ergue, representando um perigo para a navegação.

É dia 24 de maio. A fim de recolher todas as informações necessárias relativas aos pormenores finais a delinear para as filmagens - pormenores fotográficos das peças, bem como o horário das filmagens a estipular, dirijo-me ao gabinete dos conservadores.

No gabinete do responsável da coleção de arte islâmica e oriental, após terminar um texto que redigia e de me convidar a sentar, este reafirma a eleição do jarro, oriundo da Ásia central, Samarcanda, produzido entre 1417-1449 e do biombo “Coromandel”, oriundo da China, produzido em finais do século XVII. O jarro foi escolhido devido ao facto de ser:

- *“Uma das peça mais notáveis da coleção de arte islâmica do museu”* e por se tratar de, tal como afirma: - *“uma peça importante na secção do oriente porque alia o oriente islâmico com o Extremo-Oriente⁶¹.”*

Elaborado com precisão e rigor, encontramos no vaso três inscrições. Encomendado por Ulugh Beg, filho do Xá Rukh e neto de Timur, governador do Turquestão, Transoxiana e de

⁶¹ O vídeo produzido sobre o jarro, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AKrOrKUVUq4> (Consultado a 14-12-2017).

Figura 7 - Jarro



Fonte: cortesia do MCG-CF

Samarcanda (capital da província da Ásia Central, desde 1409), e príncipe reinante depois da morte de seu pai, entre 1447 e 1449, encontramos uma inscrição em relevo, no gargalo, que refere o seu nome e títulos. A asa, acrescentada posteriormente (provavelmente entre o século XVI e XVII), reflete uma influência Chinesa. Por volta de 1613, a peça viria a entrar na posse do imperador mogol Jahangir, cujo nome e títulos foram gravados no rebordo, pertencendo posteriormente a seu filho Xá Jahan, cujo nome e títulos se podem ler por baixo da asa. Os detalhes fotográficos solicitados pelo responsável da coleção de arte islâmica e oriental, referem-se para além da totalidade do jarro (apreendido de frente, de trás e de ambos os lados), à asa e às três inscrições, as quais remetem para o historial da peça em termos de proveniência.

O biombo “Coromandel” é uma peça que se encontrou em reserva até à data da renovação das galerias do museu, nos anos 2000/2001. Em 2000, data em que o museu esteve encerrado ao público, tendo sido reaberto em outubro de 2001, foi equacionado um espaço para colocar o biombo “Coromandel” na exposição permanente. A ideia de se debruçar sobre esta peça poderá ser encarada como uma chamada de atenção para a beleza e interesse de uma peça que até ao ano de 2001 esteve mantida em reserva⁶², até porque, segundo a sua opinião, esta:

⁶² O vídeo produzido sobre o biombo “Coromandel”, está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JWKQjy_ibi8 (Consultado a 14-12-2017).

- “Destaca-se claramente na coleção do Extremo-Oriente, sendo provavelmente a mais notável peça proveniente da China.”

Figura 8 - Biombo “Coromandel”



Fonte: cortesia do MCG-CF

Por si, foi requerido o registo fotográfico do biombo na sua totalidade, da parte superior, da parte inferior, e de alguns motivos da festa: imagens dos jogos, banquetes e o recreio onde se encontram várias crianças - detalhes sobre os quais este irá debruçar-se no seu discurso.

Já no corredor encontro a conservadora que elegeu o Livro de Horas de Margarida de Cleves, produzido na Holanda, c. 1395-1400.

Figura 9 - Livro de Horas de Margarida de Cleves



Fonte: cortesia do MCG-CF

A conservadora explica-me que começará por abordar este Livro de Horas:

- “No âmbito do núcleo da coleção de manuscritos iluminados europeus, produzidos entre o século XII-XVI, na França, na Holanda, na Flandres, Inglaterra e Itália”, enquanto obras-primas adquiridas pelo colecionador, focando-se depois naquela obra⁶³.

Quando lhe pergunto que pormenores irá enaltecer e que fotografias deseja utilizar durante o vídeo, a conservadora disponibiliza-se a acompanhar-me ao arquivo, o qual dispõe de todo o livro fotografado, num total de 283 fólios. Lá, juntamente com a arquivista, elege as imagens pretendidas.

Outra das peças escolhidas para a realização de um vídeo foi o medalheiro (de um par), de autoria de Charles Cressent, produzido em França, c. 1750. A conservadora, que se encontra sentada na sua secretária, consultando um livro sobre tapeçaria, afirma que escolheu o medalheiro por se tratar de uma peça muito versátil, pois poderão ser abertas as portas do armário e ser visionadas as gavetas onde o colecionador guardava a sua própria coleção de moedas e medalhas. Aproveitando a oportunidade proporcionada pelo vídeo, pois tal como afirma a conservadora:

Figura 10 - Medalheiro (de um par)



Fonte: cortesia do MCG-CF

- “O medalheiro é sempre visto da mesma forma pelo visitante”, encontrando-se este fechado aquando do percurso pela sala de artes decorativas, França, século XVIII, das galerias de exposição permanente do museu; esta será, afirma a mesma: - “uma maneira de mostrar algo mais e diferente do que as pessoas vêm habitualmente no museu. Algo que nunca viram.”

⁶³ O vídeo produzido sobre o Livro de Horas de Margarida de Cleves, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WGambyZm05o> (Consultado a 14-12-2017).

Por essa razão, a conservadora requereu a presença do museógrafo durante as filmagens, pois à medida que viria a descrever a peça:

- *“Este móvel é composto por dois corpos: um inferior, em forma de mesa, com uma gaveta e um estirador, muito útil no trabalho de arrumação das moedas, e um superior, em forma de armário (...). No interior podemos observar duas filas de gavetinhas, todas elas numeradas e com pequenas janelas, de latão, destinadas a conter etiquetas”*, o museógrafo, vestindo uma bata branca e usando luvas, puxa o estirador, abre as duas portas do armário, deixando visualizar o interior do móvel, composto por duas séries de gavetas estreitas e, ao abrir uma gaveta, deixa visualizar o seu interior, composto por divisórias, onde se encaixam as moedas e as medalhas⁶⁴.

Como os restantes conservadores não se encontram nos respetivos gabinetes, torno à minha secretária. Também na sala comum e no atelier já saíram todos para almoçar. A sala encontra-se estranhamente silenciosa e com as luzes apagadas. Aproveito para arrumar a minha secretária e retenho-me na consideração da conservadora relativamente ao facto do medalheiro ter sido utilizado pelo Senhor Gulbenkian para guardar a sua coleção de moedas e medalhas. De facto, embora aquele medalheiro esteja em exposição no museu, o que faz com que o visitante o encare enquanto objeto de museu (que não é para ser utilizado nem tocado), o medalheiro teve uma vida passada, anteriormente a ter ingressado no museu, onde era utilizado para o propósito que fora construído, sendo este uma obra que o próprio autor, Charles Cressent, considera: “digna de figurar em casa das pessoas mais apreciadoras da curiosidade” (Guia do Museu Calouste Gulbenkian, 2004: 153).

Também a conservadora que se debruçou sobre o Livro de Horas de Margarida de Cleves viria a explicitar, aquando da realização do respetivo vídeo:

- *“Livros de Horas são coletâneas de textos e orações destinadas ao culto privado.”*

Recordo-me agora que o responsável pelo departamento de comunicação me havia referido, aquando da visita às galerias do museu para a preparação da visita virtual, que a Mesa-Secretária da autoria de Martin Carlin, produzida em Paris, c. 1772, fora executada para os aposen-

⁶⁴ O vídeo produzido sobre o Medalheiro, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=85kf0MMQnCY> (Consultado a 14-12-2017).

tos de Madame du Barry, em Versalhes, e que terá sido, mais tarde, oferecida por Maria Antonieta à sua irmã, rainha Maria Carolina de Nápoles. Lembro-me, ainda, que na visita guiada: A Arte, a História e o Mundo, se refere, na secção da arte Egípcia, que o Museu possui duas estatuetas de gatos sentados, cujo interior servia de recetáculo para guardar as cinzas dos animais e que, quando foram adquiridas, uma delas continha cinzas no seu interior.

Todos estes exemplos remetem-me para o facto dos objetos colecionados, agora objetos de museu, terem sido usados um dia, isto é, terem tido um *valor de uso* (Pomian, 1984). No museu as vitrines servem de separadores entre o mundo real e o mundo imaginário do museu, estas são responsáveis por assegurar a distância entre o visitante e a peça e ainda por assinalar que aquilo que nos é apresentado, tal como o jarro ou o livro de horas, não pertencem à vida e ao mundo real, mas sim ao mundo imaginário e fechado dos objetos (Desvallées e Mairesse, 2013). Do mesmo modo, não deveremos ajustar os painéis do biombo “Coromandel”, ou abrir os armários do medalheiro, o que pressupõe uma distinção, criada a partir do momento da inserção da peça em contexto museológico, entre um medalheiro funcional e o medalheiro-objeto. Esta perda da sua funcionalidade é também perceptível se atentarmos à afirmação proferida pela conservadora, quando se dirige às galerias do museu para a gravação do seu vídeo:

- “Trago aqui a chave; penso que seja esta, mas não tenho certeza. Como nunca é usada...”

De facto, se um dia este medalheiro foi utilizado pelo colecionador na sua residência, na *avenue d’Éna*, em Paris, para guardar a sua coleção de moedas e medalhas; a verdade é que, hoje em dia, estas moedas e medalhas encontram-se fora do medalheiro e colocadas em vitrines: as moedas gregas foram incorporadas na secção de arte greco-romana, e as medalhas, foram incorporadas na secção de arte europeia, sécs. XV a XVII. Os objetos, afuncionais no museu, são assim descontextualizados e expropriados do seu *valor de uso*, o que significa que já não servem para o que foram construídos e destinados um dia, mas que assumem o valor simbólico de significar. No museu, os objetos perdem a sua utilidade para se tornarem portadores de sentido (denominados de *semióforos* por Pomian), e aos quais é atribuído um novo valor (museológico) – *a exposição ao olhar* (Pomian 1984; Desvallées e Mairesse, 2013: 70).

É dia 27 de maio. Acompanho as filmagens, que se desenrolaram durante todo o dia, das 9:00 às 17:00, nas galerias do museu. A primeira filmagem decorrida foi sobre a pintura Quillebeuf, Foz do Sena. Logo após, seguiu-se a filmagem sobre a figura monumental de Jean d'Aire, burguês de Calais, de Auguste Rodin, produzida em 1913. A conservadora conta a história do homem retratado:

Figura 11 - Jean d'Aire, burguês de Calais



Fonte: cortesia do MCG-CF

- “Jean d'Aire é um dos personagens do monumento: Os Burgueses de Calais (...). A cidade de Calais pretendia evocar um episódio glorioso ocorrido na cidade no século XIV, quando o Rei Eduardo III de Inglaterra pretendia conquistar França e cercou a cidade, que era fortificada, deixando os habitantes à mingua de alimentos.”

Seis cidadãos de Calais ofereceram-se voluntariamente como reféns ao Rei Eduardo III de Inglaterra, para que levantasse o cerco da cidade e salvasse as populações famintas. Auguste Rodin retrata estes mártires num monumento, quando abandonam a Praça do Mercado a caminho da execução, o que justifica, explica a conservadora, a razão de ser dos seus:

- *“olhos fixos, as maçãs do rosto salientes, boca de lábios finos”, pois “ele caminha sem hesitação para a morte.”*⁶⁵

Para além da totalidade da figura de Jean d’Aire, a conservadora requereu os pormenores fotográficos do rosto e das chaves que este segura em suas mãos, devido ao simbolismo que representam - este leva consigo as chaves da cidade.

De seguida, o então diretor do museu, debruçou-se sobre a placa de gargantilha “Arvoredo”, de René Lalique, produzida c. 1898-1899. A eleição desta peça recaiu no gosto pessoal do conservador, bem como na importância que esta peça representa na coleção: foi a primeira peça adquirida por Calouste Gulbenkian a René Lalique, quando este ainda não era conhecido:

Figura 12 - Placa de gargantilha “Arvoredo”



Fonte: cortesia do MCG-CF

⁶⁵ O vídeo produzido sobre Jean d’Aire, burguês de Calais, está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ME_YEwIDs3s (Consultado a 14-12-2017).

- “*Descreve uma paisagem de arvoredo, o que se integra no gosto de Calouste Gulbenkian, que é um homem cuja coleção reflete quase sempre a natureza*”⁶⁶.”

No seu discurso, posteriormente editado, refere também a amizade que unia Calouste Gulbenkian a René Lalique, a qual havia sido mencionada na edição: René Lalique na Coleção Calouste Gulbenkian, onde é referida a consideração mútua ao longo dos cinquenta anos em que durou a sua amizade (Leite, 2008). Na contextualização de Jean d’Aire, burguês de Calais, sinto a humanidade de um acontecimento histórico espelhado numa obra de arte; assim como na relação de amizade relatada entre o colecionador e o joalheiro, apreendo a vertente humana de Calouste Gulbenkian, que estabelece relações de amizade com um artista, e cujo gosto pessoal remete para obras que retratam a natureza. Ainda antes da hora do almoço, são realizadas as filmagens do medalheiro.

A parte da tarde é preenchida com as filmagens do jarro e do biombo “Coromandel”. O dia de trabalho termina com a peça jarro com tampa, produzida em Paris, c. 1734-1735.

Figura 13 - Jarro com tampa



Fonte: cortesia do MCG-CF

⁶⁶ O vídeo produzido sobre a gargantilha “arvoredo”, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WvyLIjuO5E8> (Consultado a 14-12-2017).

O diretor adjunto enaltece a sua beleza, baseada na simplicidade da peça, onde vislumbramos o trabalhar da pedra de jaspe. As montagens em ouro na tampa, na asa e no pé, segundo um modelo de François Boucher, são descritas pelo conservador e documentadas fotograficamente, para melhor compreendermos a sua descrição. A filmagem termina com referência à proveniência da peça:

- *“Proveniente das coleções Hamilton, em 1882 foi comprado pela família Rothschild. Em 1900, em Paris, Calouste Gulbenkian tê-la-á visto, pela primeira vez, na exposição inaugural do Petit Palais. Quarenta e três anos mais tarde, entrava nas suas coleções.”*⁶⁷

Nem todos os pormenores por si requeridos e ressaltados durante o vídeo se encontram fotografados e guardados em arquivo. Como estes elementos serão necessários para a produção do vídeo, esta peça terá de ser fotografada pelo departamento fotográfico. O final do dia chega rápido; foi um dia corrido mas rico.

É dia 31 de maio. Chego cedo ao museu. Estou atarefada com os dois projetos: visita virtual e produção dos vídeos, mas hoje, tal como nos dias anteriores e durante as próximas duas semanas, o dia é dedicado à visita virtual. Haverá uma reunião no departamento de comunicação sobre a renovação do *website* do museu. Sou convidada a assistir e logo depois, trabalharemos nos textos a incluir na visita virtual.

Nesta reunião, o responsável pelo departamento de comunicação afirma que, no âmbito da atualização da nova versão do *website* do museu, o departamento de comunicação quis incluir conteúdos multimédia (fotografias e vídeos) sobre a coleção. Este explica que a Sistemas do Futuro, empresa que assegura o programa de gestão de coleções no museu - *In arte*, apresentou a possibilidade do visitante poder aceder à própria base de dados do museu para pesquisar as peças. Este, assim como os seus colegas, concordaram no entanto, que a pesquisa não deveria abarcar a totalidade da coleção, devendo limitar-se ainda a informação facultada a alguns campos, nomeadamente, os considerados como sendo mais relevantes. O mesmo assegurou que esta decisão não se deve ao facto do museu querer guardar a informação apenas para si,

⁶⁷ O vídeo produzido sobre o jarro com tampa, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TbiM-DebXTSM> (Consultado a 14-12-2017).

até porque esta se encontra sempre acessível sob pedido do requerente, mas porque acredita que não será necessário munir o público em geral, por um lado, com uma pesquisa que abranja a totalidade da coleção e, por outro lado, com informações tão específicas e detalhadas como as presentes em determinados campos.

Após a reunião, revemos as informações que se encontram nas tabelas, textos e proveniências, referentes aos objetos a destacar na visita virtual. Em conversa, desviamos-nos da atividade principal e falamos, entre outros assuntos, da importância da história da fotografia enquanto elemento que influenciou o catálogo e o *website* do museu. Ao trabalharmos na construção de uma visita virtual e ao pensarmos no trabalho do museu desencadeado no departamento de comunicação, onde se trabalha com catálogos ou no *website* do museu, reparamos que todo o nosso trabalho gira em torno da imagem da peça (que começou por ser ilustrada no início através de gravuras, seguidamente através da fotografia analógica, primeiro a preto e branco e depois a cores, e agora através da fotografia digital a cores):

- *“Já reparou que aqui, no departamento de comunicação, nós não trabalhamos a peça nem apresentamos a peça, mas sim e apenas a sua imagem?”*

De facto, as peças estão resguardadas e expostas no museu, muitas delas visíveis através de vitrines; apenas uma única vez, quando realizámos a visita às galerias para fazer a seleção das peças, as visualizámos presencialmente. Não obstante, estas cerca de 100 peças, são o motor de todo o nosso trabalho. Todos os nossos esforços giram em torno de atividades que se debruçam sobre a apresentação da imagem da peça. A peça é a referência e o motor que provoca todo o trabalho e agitação no departamento de comunicação, mas aquilo que é apresentado é a sua imagem e não a peça em si.

De volta ao trabalho, duas situações suscitam-me algumas dúvidas. A primeira situação está relacionada com o facto de ao rever os textos, estes por vezes estarem demasiados extensos para o tipo de descrição que se pretendia na visita virtual; porém, tratando-se de um texto referente a uma pintura, o responsável pelo departamento de comunicação afirma:

- *“Eu não vou mexer, o texto é autoral.”*

Esta afirmação fez-me questionar: Que importância representa a autoria num museu de arte, onde tudo parece ser autoral - as peças; os textos sobre as peças (produzidos pelos conservadores); as fotografias das peças⁶⁸?

A segunda situação está relacionada com a revisão da proveniência das peças a destacar nas galerias da arte oriental. Existem duas peças que têm proveniência desconhecida, pelo que o profissional terá hesitado em retirar esta informação:

- *“Colocar, numa visita virtual, duas peças Turcas com proveniências desconhecidas, numa altura em que a Turquia tem requerido expatriação de bens?”*

Após um momento de reflexão e depois de ter expressado a frustração de, por mais investigação que se faça, não se conseguir descobrir a respetiva proveniência, afirma resignado:

- *“Eu não posso retirar esta informação, vou ter que assumir que estas proveniências são desconhecidas.”*

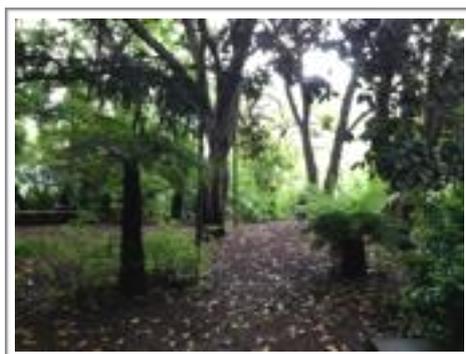
Estando presente durante o processo de produção da vista virtual tenho a oportunidade de observar aspectos imprevistos e situações inesperadas. Estas discussões que ocorreram, despertam-me para consequências que não haviam sido antecipadas e decisões que tiveram de ser tomadas.

Têm sido dias de trabalho intenso de revisão das filmagens e envios de material à goin360. Sinto que estou a ser consumida pela rotina das minhas atividades no museu, de tal modo que escrevo no meu diário de campo, no dia 20 de junho: *“hoje não aconteceu nada de especial. Amanhã acontecerá”* e pergunto-me, agora, se neste meu curto apontamento, não se denotaria já demasiado envolvimento da minha parte nas tarefas do museu, bem como alguma alienação do meu papel de investigadora.

⁶⁸ Até ao ano de 2004, as fotografias eram remissivas ao laboratório fotográfico do museu; a partir dessa data, estas começaram a ser assinadas pelo respetivo fotógrafo, a quem são atribuídos os créditos fotográficos; tal como podemos denotar numa afirmação proferida pelo fotógrafo: - *“eu não assino nada, que saia para catálogo, que seja digitalização de transparência. Uma imagem para ficar boa, com qualidade, tem de ser fotografada.”*

É dia 21 de junho. Coincidentemente ou não, no dia seguinte, viria a realizar uma observação no departamento fotográfico. Com o intuito de confirmar alguns detalhes em relação às imagens a incluir nos vídeos, dirijo-me ao departamento fotográfico. Em conversa, apercebo-me que será fotografado em estúdio, da parte da tarde, um livro antigo. Desta vez é utilizada a sala da fotógrafa, a qual tem uma janela retangular ao longo do comprimento da sala, que dá para os jardins da Fundação. Os troncos das árvores, de um acentuado castanhos e as folhas verdejantes, que balançam fortemente com o vento, remetem-me para a força da natureza. Novamente, o dualismo natureza/cultura, tão presente no museu como nos escritórios do museu, acompanha-nos e serve de cenário neste final de tarde.

Figura 14 - Vista do departamento fotográfico



Sento-me num banco ao canto da sala e observo, de longe, a forma quase mecânica, como fotografa o livro. Dela consigo extrair uma sequência auditiva entre os disparos da máquina e o barulho do virar das páginas. Este som ritmado, pauta-nos o resto do dia. Ao terminar, afirma:

- *“Já está o livro prontinho para a especialista ler no iPad.”*

Não só os investigadores exteriores efetuam pedidos de imagem, qual instrumento de recurso para realizar investigação, mas também os investigadores exteriores contratados pelo museu, à semelhança dos conservadores, recorrem igualmente à imagem fotográfica para o seu trabalho: neste caso específico, à totalidade das imagens fotográficas dos fólhos constituintes do livro antigo. Deste modo, a especialista poderá ter acesso ao manuscrito sempre que desejar,

poderá levá-lo consigo para qualquer local, sem preocupações de segurança e poderá “folheá-lo” quantas vezes quiser, sem preocupações de conservação. Este manuscrito fotografado, torna-se agora, para a especialista, um instrumento de trabalho que poderá ser acedido sempre que desejar, passível de ser trabalhado a qualquer hora e em qualquer lugar do mundo.

É dia 24 de junho. Passo o dia no departamento fotográfico. Hoje vão ser fotografadas duas das peças mais valiosas de toda a coleção: o jarro com tampa e o jarro. No arquivo, apercebemo-nos que não existem fotografias em formato digital de ambas as peças, mas apenas transparências. Estes objetos são ambos muito importantes e valiosos na coleção, bastante delicados e superprotegidos, encontrando-se estes resguardados dentro de vitrines. Como se trata de dois objetos que foram eleitos pelos conservadores para a realização dos vídeos e não existem registos fotográficos digitais sobre os mesmos em arquivo, estes terão de ser fotografados, atentando-se aos pormenores exaltados pelos conservadores.

A primeira peça a ser fotografada foi o jarro com tampa. Olhando para a requisição e para os pormenores descritos: montagens em ouro na base, na tampa, no colo e no bojo, o jarro com tampa foi fotografado num fundo branco, onde foram feitas várias fotografias à medida que a peça era rodada pelo fotógrafo numa lógica de 360°, ou seja, contemplando a peça com a asa para o lado direito; de frente; com a asa para o lado esquerdo (a qual sugeri um comentário do fotógrafo: - “*está aqui uma capa de catálogo*”); e de trás: (“*e está aqui um marcador de livro*”).

Já sentado na sua secretária, o fotógrafo aumenta as imagens obtidas e exclama, sorrindo:

- “*Estas fotografias têm um detalhe...está ótimo, vê se tudo! Até se vê que a peça está suja!*”

Seguidamente, o fotógrafo solicita a presença do diretor adjunto, a quem está afeto o jarro com tampa, para lhe mostrar as fotografias feitas e se inteirar pormenorizadamente dos detalhes pretendidos. Ao ver uma das fotografias em que se visualizam as montagens em ouro, por cima da asa, o conservador visualiza uma marca que pondera poder ser a punção do mestre. Dirigindo-se à peça, calça umas luvas, roda-a e observa, com os seus olhos, o detalhe que o

chamara à atenção na fotografia. De volta ao departamento fotográfico, trazendo do seu gabinete uma lupa e um livro que identifica várias punções, compara se alguma destas corresponde à marca que identificara, através da fotografia. No final deste exercício, o conservador acaba por considerar que esta marca não se assemelha, afinal, a nenhuma das punções existentes no livro.

As fotografias ao jarro com tampa ficaram terminadas antes da hora do almoço. Foi trazida pelo museógrafo a peça: o jarro, e o jarro com tampa foi levado, pelo mesmo, de volta para o museu. Quando o museógrafo trouxe o jarro, avisou o fotógrafo que esta peça teria que ter sempre um pano preto a protegê-la e que não poderia, em circunstância alguma, ser deixada sozinha. Como o jarro foi trazido às 12:00 e a peça não poderia ficar sozinha, o fotógrafo protelou a sua hora de almoço. Quando lhe pergunto se não vai fazer uma pausa para comer, responde:

- *“Eu não posso ir. Estou aqui preso. Não posso deixar o jarro.”* De facto, o fotógrafo não o deixou sozinho, nem por um minuto.

Foi importante ter acompanhado esta jornada fotográfica. Ao participar na visita virtual e na produção dos vídeos, onde lido diretamente com o arquivo e me apercebo que determinadas peças não se encontram fotografadas em formato digital, compreendo o modo como funciona a constituição do arquivo fotográfico digital do museu. Ao observar o fotografar destas peças, processo desencadeado pelo departamento de comunicação no âmbito da produção dos vídeos, e no qual eu participo enquanto interveniente, tenho a oportunidade de presenciar: desde a eleição dos objetos; passando pela recolha das respetivas imagens fotográficas no arquivo; até à necessidade de fotografar algumas peças que não se encontram ainda no arquivo em formato digital. Através da observação que realizei durante todo o dia de hoje, cumpre-se o meu objetivo de observar as ações desenvolvidas, por todos os departamentos envolvidos, para a realização de uma atividade no museu, o qual foi protagonizado no projeto da produção de vídeos.

É dia 25 de junho. Estamos praticamente no final do mês. Encontro-me no departamento de comunicação. No âmbito da produção dos vídeos e aquando da ponderação da informação a

incluir nos oráculos⁶⁹ no início e no final dos vídeos, o responsável pelo departamento de comunicação sugere que visualizemos exemplos de museus internacionais que produziram vídeos sobre a coleção, como a *National Gallery*, a *Tate Gallery*, o *Musée d'Orsay* ou o *Musée du Louvre*.

De volta à minha secretária, com o intuito de complementar os exemplos que proporemos utilizar, visualizo os conteúdos multimédia das aplicações dos respetivos museus, acedidos através de um *smartphone*. O dia de ontem, passado no departamento fotográfico, quando o diretor adjunto, ao ver uma fotografia do jarro com tampa, ponderou visualizar uma marca, assim como os meandros em que se desenrolou a investigação da pintura Quillebeuf, Foz do Sena, vêm-me à memória quando visualizo na aplicação da *National Gallery*, o vídeo: “*written on the wall*”, realizado no âmbito da pintura: *The Arnolfini Portrait, Reflections of the wealth in the 15th century*, produzida c. 1390-1441, de Jan van Eyck. Esta intervenção de Colin Wiggins, chefe dos serviços educativos da *National Gallery*, baseia-se na possibilidade de aumentar alguns detalhes surpreendentes da pintura, dificilmente perceptíveis mesmo quando nos deparamos frente à mesma; detalhes estes que, sem ser através das novas tecnologias, não seriam facilmente perceptíveis.

Figura 15 - Pintura *The Arnolfini Portrait, Reflections of the wealth in the 15th century*



Fonte: *Google Images*

⁶⁹ Informação escrita que é colocada nos vídeos referente: às peças - título, autor, local, data; aos intervenientes; à equipa de produção; créditos fotográficos e música.

No seu discurso, Wiggins, desvenda o invisível, apenas perceptível através da ampliação da imagem fotográfica. Este analisa um espelho redondo que se encontra no fundo da parede da sala, onde dois personagens estão em primeiro plano. Começando por analisar o que se encontra escrito na parede em cima do espelho: o nome do autor e a data, analisa posteriormente o que se encontra dentro do espelho, onde conseguimos visualizar mais dois personagens, um deles podendo ser o próprio pintor. Se olharmos ainda mais aprofundadamente para este espelho, segundo Wiggins, conseguimos ver imagens de pequenas pinturas da Paixão de Cristo, histórias que nos levam à Crucificação de Jesus, pintadas com um detalhe absolutamente meticuloso numa escala incrivelmente pequena, o que este descreve como sendo:

In fact very very difficult to see even when you are standing in front of the picture, so digital technology can help us to actually zoom in and appreciate van Eyck's miraculous technique.

3.4 Fim: caderno # 3

3.4.1 Completo participante

Este caderno viria a surgir na parte final do trabalho de campo, mais precisamente, quando já havia adotado o papel de completo participante. Nesta fase, em que já disponho de relativa autonomia e grande responsabilidade, encontro-me focada nas minhas atividades. A visita virtual terá de ficar concluída antes de terminar a minha estadia; porque este objetivo, por mim delineado, viria a tornar-se agora a minha maior preocupação, a reta final do trabalho de campo é pautada pela preocupação em terminar a tarefa que me havia sido incumbida, que eu aceitara com grande motivação e que fazia questão de deixar cumprida. Apercebo-me que me tornei num completo participante quando deixei de ter poder de análise crítica, deixando de questionar o que se fazia e o modo como se fazia, apenas agindo como uma profissional do museu, sujeita à pressão dos prazos de entrega. Nesta fase, terei comentado com o responsável pelo departamento de comunicação: - *“eu tenho de me afastar, as vossas preocupações estão agora a ser muita as minhas, e eu não posso deixar que isso aconteça”*. Tornar-me num completo participante estava a deixar-me a visão analítica turva e a fazer com que perdesse o foco na minha investigação, razão pela qual ali me encontrava.

Estou de tal forma concentrada, que não raras vezes, chego a exceder o horário laboral. Apercebo-me que o caderno que guardava na minha secretária se tornou obsoleto, na medida em que já não lhe confiro utilidade. Substituo-o por um novo, que mantenho, desta feita, guardado em minha casa, onde redijo à noite; esta terá sido a alternativa encontrada para conseguir manter o hábito de redação dos meus apontamentos diários. Analisando-o agora, percebo que a ausência de tempo para a redação do diário de campo, o escasso conteúdo analítico que nele depositei, assim como o grande enfoque do meu trabalho nas atividades do museu, foram sinais sintomáticos de que a minha presença no museu estava a atingir o seu fim.

É dia 5 de julho. Tenho passado os dias no departamento de comunicação; encontramos na fase final da preparação dos documentos, nas versões portuguesa e inglesa, para enviar à goin360°. O final do dia é passado no departamento fotográfico. O fotógrafo está a trabalhar no tratamento das imagens do jarro com tampa, do jarro e da estátua Jean d’Aire, burguês de Calais. Sentada numa cadeira, partilhamos a sua secretária, onde vislumbramos no computador, as imagens fotográficas obtidas. O fotógrafo explica-me que no caso de Jean d’Aire, burguês de Calais, equilibrou as sombras para que a estátua ficasse igualada, nas partes inferior e superior, em termos de luminosidade e, ainda, para se verem melhor os relevos e conferir mais textura às pregas do traje; isto é, alterações pertinentes efetuadas para que quem vê a fotografia possa perceber que existe volume e textura no respetivo traje. Da mesma forma, afirma relativamente à sombra obtida nas imagens fotográficas do jarro com tampa:

- *“É bom que tenha sombra para se poder perceber o volume da peça.”*

Aquando do tratamento da estátua Jean d’Aire, burguês de Calais, cuja humanidade do contexto senti no dia das filmagens, quando a conservadora relatou o contexto histórico que originou a peça, confidencio: - *“sabes, eu nunca prestei muita atenção a esta peça; mas agora que sei a sua história, admiro-a.”* Após esta minha consideração, que gera uma conversa entre mim e o fotógrafo, reparo que os momentos que passo no departamento fotográfico poderão também ser encarados como períodos de reflexão da minha parte. É ao verbalizar os meus sentimentos e a minha experiência no museu, que me apercebo de determinadas situações. Já de pé, consulto a edição *As Escolhas do Diretor*; nele encontro uma fotografia das galerias do

museu com duas pessoas de costas, sentadas num banco, a contemplar a sala da arte islâmica. Elogio-a e pergunto quem a terá feito:

- “Fui eu. Está bonita sim e tem uma coisa que eu gosto muito, tem gente, não são só as galerias.”

Esta frase por si tecida, onde o fotógrafo ressalta o facto da fotografia não mostrar apenas as peças ou as gelarias do museu, mas também os seus visitantes, as pessoas ou *a gente* que lá vai visitar, remete-me para a vida que existe no museu: por um lado, todas as segundas-feiras, nas galerias do museu, existe vida para além da exposição ao olhar quando as senhoras vão fazer a limpeza ou o senhor vai dar corda aos relógios; por outro lado, os visitantes, *a gente* que se desloca ao museu para ver as obras, tomam parte da vida do museu que excede as segundas-feiras. Existe também vida e frenesim nos escritórios do museu, quais bastidores onde as atividades do museu são programadas e desenvolvidas. Nesta minha reflexão, lembro-me de uma citação da escritora Clarisse Lispector, que se encontrava escrita numa das paredes da exposição *Clarisse Lispector. A Hora da Estrela*: “os objetos são tempo parado”, retirada do livro *Água-viva* (1973).

Figura 16 - Pormenor da exposição *Clarisse Lispector, A Hora da Estrela*



Através do meu trabalho de campo, apercebo-me que a realidade museológica excede este *tempo parado dos objetos* e abrange o mundo das relações sociais; o museu não se resume apenas às peças: existem regras, valores, posturas, condutas, medos, receios, vontades, tristezas, alegrias e glórias *da gente* que trabalha no museu. Tudo isto faz parte intrínseca do museu e da vida do museu. É pois sobre a vida que nele se desenrola, perceptível quando o analiso ao pormenor, e não tão só e apenas sobre a coleção que o museu contém, que reside o seu interesse.

Adicionalmente, apercebo-me ainda que, não só existe humanidade no museu, como nele existe também a tentativa de humanização do museu, por parte dos seus profissionais. A vontade de atribuir humanização ao museu é perceptível em várias situações, como por exemplo: quando o fotógrafo captou na fotografia um momento em que se encontrava *gente* nas galerias do museu; quando trabalhou as imagens das peças no sentido de lhes conferir volume e textura; quando o departamento de comunicação decidiu colocar, no início dos vídeos sobre a coleção, a água que corre da fonte, os barulhos do meio ambiente, os pássaros a cantar e a voar, e no final, a *gente* que sai do museu; quando se delineou o percurso da visita virtual de modo idêntico ao pedonal; ou ainda quando o responsável pelo departamento de comunicação expressou, ao realizar a visita virtual num iPad: - *“Fiquei maravilhado! parece que estamos a percorrer o espaço de verdade!”*

No museu não existem apenas peças, existe vida humana, desejos, intenções e relações sociais. Existe volume, textura, barulhos e *gente*. É desta vida que os profissionais querem falar e não apenas sobre os objetos. Para os profissionais, é importante sentirmos esta outra vida, sob pena de encararmos os museu como um local fechado e enfadonho: os visitantes animam as galerias, dão-lhes vida; as imagens fotográficas devem mostrar que a coleção é composta por peças tridimensionais, não rectilíneas, e prontas a serem exploradas; a água, o barulho e os pássaros, demonstram que o museu é, afinal, um local tão comum como os outros e que se encontra aberto a todos, tanto o museu físico como o museu virtual, acedido através da Internet.

É dia 9 de julho. Persistem algumas dúvidas nos documentos a anexar no vídeo sobre o Livro de Horas de Margarida de Cleves. Bato à porta do gabinete da conservadora, a fim de as dissipar: - *“entra sim, mas ainda vou demorar um bocadinho. Estou de volta do In arte”*. Já na semana passada tivemos a oportunidade de nos debruçar sobre este assunto. Sento-me a seu lado enquanto aguardo que termine, mas entretanto a conservadora começa a contar-me como procedeu aquando da inventariação da coleção no *In arte*. Esta inventariou todos os livros antigos e os livros modernos:

- *“Pedi que me trouxessem das reservas todos os livros (mais de 1000)!”*

Mostrando-me, numa gaveta do seu gabinete, onde se encontram guardadas as fichas de inventário em papel e trazendo uma delas para me mostrar (são quadradas, feitas em cartão, contêm uma fotografia e a identificação da peça), explicita:

- *“Eu não passei as fichas de inventário para o In arte, estas são antigas e estão desatualizadas!”*, continuando: *“com os livros cá em cima e com o cuidado de trancar a porta sempre que me ausentava, fui introduzindo-os, um a um, no In arte.”*

A conservadora terá preenchido a ficha de inventário do *In arte* recorrendo sempre ao livro específico sobre o qual se estava a debruçar. Adicionalmente, acrescenta, utilizou os dossiers da peça para complementar informação, como por exemplo, relativamente ao campo da proveniência. Deste processo, terá resultado uma ficha de inventário informatizada grande (maior do que a contida na ficha de inventário em papel), mais completa (preenchida com base nas informações contidas na ficha de inventário em papel, no dossier da peça, na investigação já realizada sobre a mesma) e abrangente (reunindo-se, numa só ficha de inventário, toda a informação até então recolhida). Esta convergência de informação, registada na ficha de inventário informatizada, fazem-me questionar se o preenchimento desta ficha de inventário no *In arte*, não poderá ser considerado enquanto produção de um novo documento que, muito embora mantenha todos os campos que figuram nas fichas de inventário em papel, ou seja, conservando os seus campos de preenchimento originais, propiciam a produção de um documento novo, devido não só à aglomeração da informação que se encontrava anteriormente dispersa, mas também pelas novas especificidades que a conservadora afirmou terem sido inseridas,

principalmente na área dos livros, que se assumem como novos campos a preencher nos moldes da ficha de inventário do *In arte*.

Juntamente com a empresa Sistemas do Futuro, em reuniões periódicas, foram elaboradas as ideias base para as grandes secções da coleção: pintura, escultura, têxteis, mobiliário, desenho, gravura, ourivesaria; os livros viriam a ser tratados mais tarde e à parte. Durante mais de um ano, afirma: - “*eu e uma colega conservadora, fomos as keypersons, as intermediárias entre o museu e a empresa Sistemas do Futuro*”, a mesma descreve como decorreu este processo: “*estivemos sempre em diálogo contínuo com a empresa*”. Enquanto interlocutoras, estas terão transmitido as exigências e os desejos de todos os conservadores à empresa. A conservadora explicitou ainda que, após ter sido lançado o *In arte*, houve uma fase experimental, onde terão ainda sido negociadas novas possibilidades, pois tal como refere:

- “*só com a prática é que se percebe o que tem de ser ajustado.*”

Encontrando-me no gabinete de uma das conservadoras mais antigas do museu, realizo que os conservadores representam a autoridade máxima na instituição museológica: apenas os conservadores estão autorizados a alterar os conteúdos do *In arte* relativos ao inventário da peça; são os conservadores que autorizam, ou não, a introdução de quiosques nas exposições temporárias; os conservadores são sempre consultados quando existe alguma dúvida relativamente a informações sobre a peça; os conservadores decidem se uma peça poderá ser fotografada, ou não, quais os pormenores a destacar, e confirmam que as imagens fotográficas podem ser arquivadas; são os conservadores que guardam, nos respetivos gabinetes, os dossiers e as fichas de inventário em papel das peças que lhes estão afetas, assim como guardam os acessórios (como por exemplo: as chaves do medalheiro) referentes a determinadas peças; é ainda requisito obrigatório o acompanhamento das peças, por parte dos conservadores, quando estas por qualquer razão, são retiradas das galerias do museu, ou quando são cedidas para empréstimo, viajando estas com as peças para o devido acompanhamento. Esta constatação traz-me à memória, mais uma vez, algo que o fotógrafo partilhara comigo, logo no início do meu trabalho de campo:

- “Quando eu vim trabalhar para aqui, ensinaram-me logo que há a zona dos alcatifados, que é onde estão o diretor e os conservadores, e a zona dos pé rapados, que não têm alcatifa, que somos nós!”

É dia 15 de julho. O projeto da produção dos vídeos está terminado. Do mesmo modo, os textos e imagens referentes à visita virtual foram enviados. Serão revistos, nos próximos dias, os últimos pormenores e ambos os projetos ficarão concluídos. Estes conteúdos multimédia serão lançados em fevereiro de 2014. Mal posso esperar por vê-los *online*!

É dia 19 de julho. O último dia do meu trabalho de campo; este é passado com tranquilidade, mas já com alguma nostalgia. Entre agradecimentos e despedidas, aproveito para limpar a minha secretária, devolver os livros requisitados à Biblioteca de Arte e organizar os meus apontamentos, os quais deixarei a uma colega, assegurando a passagem de todos os contatos, bem como de informações úteis que poderão vir a ser necessárias.

Como é o meu último dia de trabalho, almoçamos todos juntos. A parte da tarde é ainda passada no departamento de comunicação, onde aponto os últimos ajustes requeridos para a visita virtual; estes ajustes viriam a ser transmitidos numa última conversa telefónica que tenho com o técnico da goin360°, na qual aproveito também para me despedir. No final da tarde, que se estendeu para além das 19:00, o designer, Mariano Piçarra, lembra-me: - “*não se vá embora antes de me avisar.*” Estava a preparar-me para sair quando este me surpreende com um envelope, contendo uma fotografia de sua autoria.

Figura 17 - Fotografia da autora de Mariano Piçarra



Agradeço. Fico sensibilizada com este gesto e satisfeita por saber que, os receios iniciais por mim sentidos, não passaram de um deambulo matinal nos jardins da Fundação.

Agora que deixo o museu, completamente imbuída no seu trabalho e no seu espírito, realizo que também eu já recorro às exposições temporárias. É curioso notar que esta fotografia me remete para a exposição *Tarefas infinitas: quando a arte e o livro se ilimitam*, mais precisamente ao que o curador, Paulo Pires do Vale, escreveu no respetivo catálogo, reportando-se ao livro:

Uma espécie de cegueira: o livro abre uma obscuridade essencial. A dos novos começos (Vale 2012: 19).

Esta fotografia e a citação para a qual esta me remete, não poderiam ser mais ilustrativa da minha minha passagem pelos escritórios do museu. Novos princípios, novas ideias, novos conceitos. A investigação realizada no museu terá sido o rasgar desta *obscuridade essencial*, pois foi da experiência etnográfica que se fizeram brotar novos começos, materializados na luz amarelada das folhas que ressaltam da noite escura e que terão aberto caminhos e horizontes, dando origem ao mote sobre o qual discorrerá a minha investigação. É deste modo que encaro a minha estadia. Fecho a porta e deixo o museu com vontade de voltar.

Capítulo 4. O contexto internacional

4.1 A Comissão Europeia e a digitalização do património cultural

A cultura foi reconhecida como uma competência comunitária com a assinatura do Tratado de Maastricht, em 1992 (Gaspar e Barroso, 2014). Tal como podemos ler neste Tratado, que criou a União Europeia, foi instituída a “cidadania europeia”, a qual completa — e não substitui — a cidadania nacional. Este conceito:

Traduz os valores fundamentais partilhados pelos europeus e sobre os quais assenta a construção europeia, que se apoia igualmente numa formidável herança cultural comum. Acima de divisões geográficas, religiosas ou políticas, as correntes artísticas, científicas ou filosóficas influenciaram-se e enriqueceram-se mutuamente ao longo dos séculos, constituindo o património de que hoje se podem reclamar as diversas culturas da União. Com efeito, por mais diferentes que sejam, os povos europeus partilham uma história que situa a Europa no mundo e na qual se funda a sua especificidade. (...) É aí que se inscreve o «modelo cultural europeu», entre o respeito pela expressão cultural própria de cada povo e os intercâmbios, as acções de cooperação, que alimentam e enriquecem cada cultura. Daí também que a política conduzida pela União tenha apostado sempre em evidenciar os traços comuns dos patrimónios europeus, em reforçar o sentimento de pertença a uma mesma comunidade, sempre no respeito das diversidades culturais — nacionais ou regionais (Comissão Europeia, 2001: 3).

A nível internacional e à escala europeia, o património digital tem tido uma franca expansão, onde se denota o elevado financiamento da investigação para a informática aplicada aos museus e locais patrimoniais. No Reino Unido, o estado financia, desde 1997, iniciativas para incentivar o desenvolvimento das TIC no setor cultural, dado o património digital se ter vindo a assumir como um agente importante para a aprendizagem e para a política governamental de inclusão social (Parry, 2010: 462). À escala europeia, existe um patronato intergovernamental na investigação das TIC e do património digital. Um factor-chave para o desenvolvimento europeu estratégico, coorientado e motivado pela informática aplicada aos museus foi o facto de, a partir de 1998, o património digital ter encontrado um lugar claro, definido e permanente nas investigações de desenvolvimento tecnológico financiados pela Comissão Europeia, nomeadamente, mediante: 1) o desenvolvimento de projetos que proporcionam acesso ao conteúdo cultural através da interconexão dos museus; e o delinear de estratégias para: 2a) o de-

envolvimento/manutenção de repositórios digitais, e 2b) a preservação do objeto digital (Parry, 2010).

Desde 1998 a Comissão Europeia tem vindo a incentivar a digitalização do património cultural a nível europeu, promovida através do financiamento crescente de projetos, nomeadamente, a partir do *5th Framework Programme*⁷⁰ (1998-2002), o qual incluía as áreas de publicação eletrónica interativa; património digital e conteúdo digital (DigiCult); aplicações para educação e treinamento; conteúdo multimédia e ferramentas; e acesso à informação.

O programa tinha estabelecidas áreas prioritárias: a) acesso ao património cultural e científico, cujo *focus* incidia na representação e visualização 3D imersiva, na manipulação virtual do objeto em tempo real e nas galerias virtuais; b) preservação digital do património cultural, cujo objetivo era encontrar novos modos de representar, analisar, manipular e gerir diferentes tipos de objetos digitais culturais, onde o objetivo das investigações era suposto incidir no desenvolvimento sustentável de repositórios digitais nas bibliotecas, museus e arquivos europeus; c) acesso às coleções digitais de conteúdo cultural e científico, promovendo o estudo do acesso sustentável qualitativo e quantitativo, a cidadãos e profissionais, dos repositórios europeus de conhecimento cultural e científico; d) novos modos de acesso ao conteúdo digital, onde se privilegiava a utilização de tecnologias de ponta aplicadas às instituições de memória (arquivo, biblioteca, museu), as quais deveriam acrescentar valor às coleções e aos serviços como ferramentas de navegação, acesso à Internet através da rede *Wireless*, melhoramento na visualização dos artefactos e coleções; e) promover o património para todos através da sustentabilidade de comunidades virtuais⁷¹, onde se incentiva a criação e documentação de registos digitais da sociedade e se assegura a sua sustentabilidade, incluindo a sua salvaguarda e acessibilidade futura; f) desenvolvimento de aplicações para implementação de uma biblioteca digital de conteúdo cultural (Smith, 2000: 41-45).

Em 1999 foi criada uma iniciativa europeia nomeada Cultura 2000, que vigorou durante o período de programação 2000-2006. Este programa teve como principais objetivos: promoção

⁷⁰ O *5th framework programme* está disponível em: <http://cordis.europa.eu/fp5/> (Consultado a 14-12-2017).

⁷¹ As comunidades virtuais são agrupamentos humanos que surgem no ciberespaço através da comunicação mediada pelas redes de computadores: "as comunidades virtuais são agregados sociais que surgem da Rede [Internet], quando uma quantidade suficiente de gente (...) formam redes de relações pessoais no espaço cibernético" (Rheingold, 1994: 20).

do diálogo cultural; criação e difusão transnacional; circulação de artistas, criadores e respetivas criações; valorização da diversidade cultural e do património. A implementação desta iniciativa viria a ser continuada com o programa Cultura, o qual visou reforçar o espaço cultural partilhado pelos europeus assente num património comum, e reforçar o desenvolvimento da cooperação cultural entre criadores, agentes culturais e instituições culturais, com vista a incentivar a emergência de uma cidadania europeia (Gaspar e Barroso, 2014).

Com base na premissa, assumida pela Comissão Europeia, de que:

Digitization is an absolutely vital element if Europe is to exploit in the new digital world the rich cultural and scientific resources it holds. Equally, digitization contributes to the conservation and preservation of heritage and scientific resources. It creates new educational opportunities; it can be used to encourage tourism and it provides ways of improving access by citizens to their heritage (Smith, 2002: 46),

realizou-se em 2001, em Lund, Suécia, uma reunião de representantes e peritos dos Estados-membros para debater a criação de um mecanismo de coordenação dos programas de digitalização, onde se sublinhou a importância dos conteúdos culturais e científicos europeus digitalizados, enquadrando-se neles: objetos de museu, registos públicos, sítios arqueológicos, arquivos audiovisuais, mapas, documentos históricos e manuscritos. No documento referente às conclusões da reunião, podemos ler:

Os recursos da Europa nos planos culturais e do conhecimento científico constituem um bem público único que é a memória colectiva e evolutiva das nossas diversas sociedades e constitui uma base sólida para o desenvolvimento das nossas empresas de conteúdos digitais numa sociedade do conhecimento sustentável⁷².

Esta reunião, que se debruçou sobre conteúdos europeus nas redes mundiais - mecanismos de coordenação para os programas de digitalização, originou o documento: *Os princípios de Lund*. Nele, encontramos estipulado que a digitalização do património europeu deveria ser uma atividade fundamental para promover a maior acessibilidade dos conteúdos aos cidadãos, considerados fundamentais para a manutenção e a promoção da diversidade cultural mundial.

⁷² Retirado de: *Os princípios de Lund* (2001), disponível em: http://cordis.europa.eu/pub/ist/docs/digicult/lund_-_principles-pt.pdf (Consultado a 14-12-2017).

No seguimento do que havia ficado apurado na referida reunião, em 2002, foi lançado pelo conselho Europeu, em Sevilha, o *eEurope Action Plan*⁷³, o qual tinha como objetivo estimular a criação de conteúdos europeus para as redes mundiais, explorando as oportunidades criadas pelas tecnologias digitais. Nele foram estipulados três eixos principais de ação: 1) assegurar o desenvolvimento da Internet mais rápida, económica e segura; 2) estimular o seu uso, através do comércio eletrónico, acesso eletrónico a serviços públicos, saúde *online*, disponibilização de conteúdo digital para redes globais, criação de sistemas inteligentes de transportes; e 3) investir na formação dos jovens na era digital, bem como no trabalho e participação baseada numa economia do conhecimento.

Os programas de apoio da Comissão Europeia para o financiamento de projetos de investigação na área da *Information and Communication Technologies* continuaram a ser assegurados. O *5th Framework Programme* veio a ser continuado pelo *6th Framework Programme*⁷⁴ (2002-2006), o qual, por sua vez, veio a ser substituído pelo *7th Framework Programme*⁷⁵ (2007-2013).

Em 2013, a Comissão Europeia lançou o programa Europa Criativa⁷⁶, para o período de 2014-2020. Comportando várias linhas de financiamento, tem como objetivos gerais: salvaguardar, desenvolver e promover a diversidade cultural, linguística e o património cultural da Europa; e reforçar a competitividade do setor cultural e criativo europeu. O reforço da investigação e desenvolvimento no domínio das TIC continua a ser um dos objetivos da União Europeia, assegurado pela Agenda Digital para a Europa⁷⁷, uma das sete iniciativas no âmbito da estratégia Europa 2020, que valoriza a utilização de conteúdos e ferramentas digitais no ensino e na aprendizagem, para o crescimento inteligente, sustentável e inclusivo da economia digital europeia até o ano de 2020. A Agenda Digital para a Europa visa prosseguir as políticas europeias

⁷³ O *eEurope Action Plan* está disponível em: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/GA/TXT/?uri=uriserv:l24226a> (Consultado a 14-12-2017).

⁷⁴ O *6th framework programme* está disponível em: https://ec.europa.eu/research/fp6/pdf/fp6-in-brief_en.pdf (Consultado a 14-12-2017).

⁷⁵ O *7th framework programme* está disponível em: https://ec.europa.eu/research/fp7/pdf/fp7-inbrief_en.pdf (Consultado a 14-12-2017).

⁷⁶ O programa Europa Criativa é uma iniciativa de dinamização da cultura e da criatividade, está disponível em: <http://www.europacriativa.eu> (Consultado a 14-12-2017).

⁷⁷ A agenda digital para a Europa está disponível em: <http://daeimplementation.eu> (Consultado a 14-12-2017).

as para a sociedade de informação, na sequência da iniciativa i2010 - sociedade da informação europeia para o crescimento e o emprego (2005-2010), cujo objetivo geral é extrair benefícios económicos e sociais sustentáveis de um mercado único digital, com base na Internet ultrarrápida e em aplicações interoperáveis. Atualmente, o programa de apoio da Comissão Europeia para financiamento de projetos de investigação e inovação é assegurado pelo programa *Horizon2020 - The EU framework programme for research and Innovation*⁷⁸ (2014-2020).

4.1.1 A Europeana

Não obstante o elevado financiamento da União Europeia a projetos de investigação e introdução de tecnologias de ponta no setor cultural⁷⁹, o incentivo para a digitalização do património, por parte da Comissão Europeia, é também sobejamente notório em iniciativas próprias, nomeadamente, através da Europeana, que começou por ser, inicialmente, financiada na sua totalidade pela Comissão Europeia, no âmbito do programa *eContentplus*⁸⁰ e posteriormente, por programas similares, sendo atualmente co-financiada pela mesma entidade. Não será de somenos importância notar que, dentro do âmbito da Europeana, existem também vários projetos que foram co-financiados pela Comissão Europeia, os quais apresentaram contributos para o respetivo desenvolvimento no que respeita a soluções tecnológicas encontradas (criação de novas ferramentas e serviços para a reutilização criativa de dados; desenvolvimento funcional do *website*), e em termos de conteúdos digitais disponibilizados (referentes a património arquitetónico, biodiversidade, história natural, moda, fotografia, artes performativas, *art nouveau*, vídeos históricos, material áudio, objetos digitais, jornais, manuscritos, material televisivo, instrumentos musicais).

⁷⁸ O programa *Horizon2020* está disponível em: <https://ec.europa.eu/programmes/horizon2020/> (Consultado a 14-12-2017).

⁷⁹ Onde se incluem os projetos para a digitalização, modelação e projeção de objetos em 3D; estudos relativos a questões técnicas e metodológicas de aquisição de imagens e modelos 3D para restauro de obras de arte; e reconstrução de locais patrimoniais, tais como: Digital Michelangelo (1997-2003); Digital Minerva (2000-2008); *Sculpteur - Semantic and content-based multimedia exploitation for European benefit* (2002-2005); VIHAP3D - *Virtual heritage high quality 3D acquisition and presentation* (2001-2004); o *Museo delle Pure Forme* (2001-2004); entre outros estudos (Mignonneau, Sommerer, 2005; Antleij *et al.* 2011; Bühler *et al.* 2011; Scopig- no *et al.* 2011; Arbace *et al.* 2012).

⁸⁰ O programa *eContentplus* está disponível em: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=uriserv:l24226g> (Consultado a 14-12-2017).

Lançado o seu protótipo (versão beta) em 2008, a Europeana - plataforma digital⁸¹ Europeia para o património cultural, inclui o denominado: “material cultural” estipulado pela UNESCO através da Carta para a Preservação do Património Digital (UNESCO, 2003), adotado pela Comissão Europeia na Recomendação da Comissão sobre a digitalização e a acessibilidade em linha de material cultural e a preservação digital (Comissão Europeia, 2011). Este “material cultural” abrange livros, revistas, jornais, fotografias, objetos de museu, documentos de arquivo, material sonoro e audiovisual, bem como monumentos e sítios arqueológicos, os quais podem ser encontrados sob os formatos de texto, imagem, vídeo e som. Encontrando-se atualmente no *website* denominado *Europeana Collections*⁸², e apresentando-se como a maior coleção *online* de arte, cultura e ciência, disponibiliza⁸³ o acesso *online* a mais de 53M de itens digitalizados. A *Europeana Collections* agrega informação relativa a obras de arte (pintura, escultura), artefactos, livros, manuscritos, diários, mapas, pautas musicais, vídeos e sons oriundos de mais de 2.500 organizações europeias de património cultural e entidades particulares - bibliotecas, museus, galerias e arquivos da Europa. Adicionalmente, nesta plataforma digital, poderão visitar-se as coleções temáticas (Europeana Coleção História da Arte e Europeana Coleção de Música), exposições virtuais e o blogue.

⁸¹ As plataformas tecnológicas de *software* permitem a agregação, análise e divulgação dos dados, assim como a comunicação entre os intervenientes (Fernandes, 2011).

⁸² A *Europeana Collections* está disponível em: <http://www.europeana.eu/portal/>. Informação adicional disponível em: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/new-europeana-collections-site-brings-people-closer-culture> (Consultado a 14-12-2017).

⁸³ Os itens digitalizados que o utilizador encontra na *Europeana Collections* permanecem residentes na instituição cultural de origem. A *Europeana Collections* coleta informações contextuais - ou metadados - sobre estes itens, incluindo uma fotografia, e o utilizador realiza a sua pesquisa sobre esta informação contextual. Uma vez encontrado o item desejado, ao clicar sobre o mesmo, o utilizador acede ao conteúdo completo do item, sendo direcionado para o *website* original que detém o conteúdo residente.

Figura 18 - Página inicial do *website* oficial da Europeana



Fonte: <http://www.europeana.eu/portal/pt>

A *Europeana Strategy 2015-2020*⁸⁴, elaborada pela diretora executiva da Fundação Europeia, Jill Cousins, pelo presidente do conselho, Bruno Racine - presidente da *Bibliothèque nationale de France*, e pelo presidente da rede Europeia, Nick Poole - chefe executivo da *Collections Trust*, leva a assinatura de uma equipa que se assume como representante fiável das organizações culturais que protegeram o património cultural durante centenas de anos, que o organizaram, estruturaram e tornaram acessível, sempre com elevado cuidado e zelo, demonstrando-se empenhada em garantir que os dados digitais obtidos são autênticos e dignos de confiança.

Segundo o que podemos ler nesta estratégia, encontramos a Europeia como uma rede para o setor patrimonial cultural da Europa, de onde podemos extrair a base ideológica na qual esta rede subjaz, como sendo, a ideia de que a cultura é um catalisador para a mudança social e económica: “we believe culture is a catalyst for social and economic change”. Tendo como missão: “we transform the world with culture” e como metodologia: “we use cultural innovation to improve the status quo of society, to transform people’s lives and through them, the world”, esta rede, que se apresenta como: “a big political idea to unite Europe through culture by making our heritage available to all”, deixa transparecer uma ideia política do património cultural, onde podemos denotar uma estratégia para a coesão social: “culture unites Europe, and making it more accessible promotes understanding and new economies.” Nesta retórica

⁸⁴ A *Europeana strategy 2015-2020* está disponível em: <http://strategy2020.europeana.eu>. Esta foi atualizada pelo *Europeana 2020 strategic update*, disponível em: <http://strategy2020.europeana.eu/update/> (Consultado a 14-12-2017).

denotamos uma estratégia económica: “digital heritage plays a crucial role in developing and understanding of ourselves and of each other and it can help fuel a booming creative economy,” economia esta que beneficiaria de um esperado aumento de turismo cultural, bem como um aumento da qualidade da investigação.

4.2 O programa *Memory of the World*, da UNESCO

À escala mundial, a UNESCO, agência mundial responsável pela proteção do património cultural e natural do mundo, terá percebido a necessidade de proteger o património documental enquanto elemento refletor da diversidade de povos, línguas e culturas, pelo que estimula a partilha de conhecimentos para uma maior compreensão e diálogo, a fim de promover a paz e o respeito pela liberdade, democracia, direitos humanos e dignidade⁸⁵. Precavendo casos possíveis de negligências, estragos provocados pela usura do tempo, condições climáticas adversas - catástrofes naturais, ou ameaças de destruição intencionais, a UNESCO lançou, em 1992, o programa *Memory of the World*⁸⁶. Trata-se de uma iniciativa internacional para salvaguardar, preservar e promover o património documental, pois este representa a memória da humanidade, e cuja necessidade mais urgente surge na preservação do património documental com importância mundial.

Na primeira reunião do Comité Consultivo Internacional do programa: *Memory of the World*⁸⁷, realizado em 1993, o presidente da Comissão nacional Polaca da UNESCO começou por ressaltar a importância da memória dos povos do mundo para a compreensão das civilizações e o diretor geral da UNESCO reconheceu a importância do programa para se salvaguardar o património documental em perigo. Porque a questão da preservação do património é uma fonte de preocupação para especialistas e outros profissionais familiarizados com a sua fragilidade física (mau estado devido à falta de recursos); a sua vulnerabilidade (em caso de guerra, saque, comércio ilegal); e os riscos decorrentes da perda de importantes fontes de in-

⁸⁵ Sobre a história da instituição cf. Maurel, 2010.

⁸⁶ O programa *Memory of the world*, está disponível em: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/homepage/> (Consultado a 14-12-2017).

⁸⁷ A primeira reunião do Comité consultivo Internacional teve lugar em Pultusk, Polónia, entre 12 e 14 setembro 1993 e originou o documento: *Rapport Final de la Première Reunion du Comité Consultatif International du Programme “Mémoire du Monde”* (UNESCO: 1993).

formação⁸⁸, este Comitê Consultivo Internacional produziu um plano de ação que colocava a UNESCO como agente de cooperação internacional dinâmico e afirmava o seu papel como coordenador e catalisador para sensibilizar os governos, organizações internacionais e fundações, ao mesmo tempo que fomentava parcerias para a implementação de projetos. Desde então, o Comitê Consultivo Internacional reúne-se a cada dois anos.

O programa assenta no princípio de que certos documentos, coleções ou fundos do património documental pertencem ao património comum da humanidade, do mesmo modo que os sítios que se revestem de um interesse universal excepcional são inscritos na Lista do Património Mundial da UNESCO. Tendo como visão: o património documental mundial pertence a todos, pelo que deve ser totalmente preservado, protegido e permanentemente acessível a todos, o programa *Memory of the World* foi fundamentado por dois princípios indissociáveis: a preservação do património documental e a democratização do seu acesso; onde o acesso ao património favorece a sua salvaguarda e a preservação do património assegura o seu acesso (UNESCO, 1993: 2).

Figura 19 - Página inicial do *website* oficial do *Memory of the World*



Fonte: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/homepage/>

O Programa *Memory of the World* tem três objetivos: a) facilitar a preservação do património documental por meio das técnicas adequadas, quer através de assistência prática direta, da di-

⁸⁸ Informação retirada do *website* da UNESCO, disponível em: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/homepage/> (Consultado a 14-12-2017).

fusão de conselhos/informações, ou do incentivo à formulação de ligações entre os patrocinadores com projetos oportunos; b) auxiliar o acesso universal ao património documental através do incentivo para se fazerem cópias digitalizadas e catálogos disponíveis na Internet, bem como publicações, distribuições de livros, CDs, DVDs entre outros produtos, para fins de investigação e alívio da pressão sobre o uso dos materiais; c) aumentar, em todo o mundo, a consciência da existência e importância do património documental, através do *Memory of the World register*⁸⁹, dos meios de comunicação e das publicações promocionais⁹⁰.

A finalidade do referido programa é alcançada através de várias fases: 1) eleger⁹¹ e preparar os documentos a tratar; 2) assegurar um ambiente físico adequado aos documentos; 3) efetuar capturas de imagem e a sua digitalização; 3) fazer uma descrição e anotação dos documentos; 4) assegurar a formação dos profissionais com aptidões apropriadas; 5) traduzir as descrições bibliográficas, ou mesmo os textos integrais; e 6) assegurar que o produto final beneficia da maior difusão possível.

Segundo as *General Guidelines to Safeguard the Documentary Heritage* (UNESCO, 2002), grande parte da memória do mundo reside em bibliotecas, arquivos, museus. No contexto do programa *Memory of the World* e no âmbito da definição do património documental⁹², um documento é definido como sendo composto por dois componentes: o conteúdo da informação e o suporte no qual reside. Ambos podem assumir-se numa grande variedade e representam partes igualmente importantes da memória. Os itens textuais como: manuscritos, livros, jornais, cartazes, podem ser registados em tinta, lápis, ou outro meio, e o suporte utilizado pode ser o papel, plástico, papiro, pergaminho, folhas de palmeira, casca de árvore, tecido, pedra ou outro. De igual forma podemos identificar nos itens não textuais, tais como: desenhos, gravuras,

⁸⁹ O *Memory of the World Register* é a parte visível pelo público do *Memory of the World*. Iniciada em 1995, disponibiliza uma lista do património documental que foi recomendado pelo Comité Consultivo Internacional e aprovado pelo diretor geral da UNESCO, respeitando os critérios de seleção em matéria de significado mundial e valor universal excecional. A lista do património documental inscrita no *Memory of the World Register* está disponível em: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-1/> (Consultado a 14-12-2017).

⁹⁰ Retirado de: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/about-the-programme/objectives/> (Consultado a 14-12-2017).

⁹¹ Qualquer organização ou indivíduo poderá nomear um item para inscrição no *Memory of the World Register*, estando a deliberação acerca da aceitação sujeita a ponderação e análise de um conjunto de critérios, pelo painel de avaliação do Comité Consultivo Internacional.

⁹² *Documentary heritage* (UNESCO, 2002).

mapas e música, a informação do conteúdo e o suporte no qual estes documentos residem. Também os itens audiovisuais: filmes, discos, fitas e fotografias, gravadas em formato analógico ou digital por meios mecânicos ou eletrônicos, compreendem um suporte físico com uma camada de informação onde reside o conteúdo. Os documentos virtuais, como os *websites*, residem em servidores, onde o suporte pode ser um disco rígido ou uma fita e o conteúdo é composto por dados eletrônicos (UNESCO, 2002: 9).

Contudo, segundo o que podemos ler nas mesmas *Guidelines*: “the definition of documentary heritage will require interpretation from time to time (...) It will have regard to the primary purpose, perception or intent of the item concerned” (UNESCO, 2002: 9). Nesse sentido, grupos de profissionais requereram à UNESCO que desenvolvesse um instrumento normativo fornecedor da base para a proteção do património documental mundial, incluindo o património em formato digital. Com efeito, o novo texto normativo: *Recommendation Concerning the Preservation of, and Access to, Documentary Heritage Including in Digital Form* (UNESCO, 2015), decorrente da 38ª conferência geral em novembro de 2015, em Paris, sensibiliza o público para a necessidade de conservar o património documental digital. Nesta Recomendação, encontramos definido um documento como um objeto que compreende conteúdos informativos analógicos ou digitais - o conteúdo pode incluir sinais ou códigos (texto), imagens (estáticas ou em movimento) e sons (que podem ser copiados ou migrados), bem como o suporte em que este reside. Na referida Recomendação, assume-se que as instituições de memória incluem, mas não se esgotam, nos arquivos, bibliotecas, museus, centros culturais, organizações educacionais, culturais, religiosas, históricas e de investigação, e abrange-se o conjunto da história documentada: dos rolos de papiro às tábuas de argila, aos filmes, registos sonoros e ficheiros digitais.

Nesta Recomendação encontramos declarado que os documentos produzidos e preservados, sob a forma analógica ou digital, constituem o principal meio de criação e expressão do conhecimento. Ao longo do tempo partes consideráveis do património documental desapareceram devido a desastres naturais ou humanos, ou tornaram-se inacessíveis devida à rápida mudança tecnológica. Tendo em conta a evolução tecnológica atual e o desafio de estabelecer

modelos e processos para a preservação de objetos digitais, tais como obras de multimédia⁹³, hipermédia⁹⁴ interativa ou diálogos *online*, sublinha-se a importância do programa *Memory of the World* para aumentar a consciencialização e proteção do património documental mundial, e prever a sua acessibilidade universal e permanente. Nesta Recomendação, que se assume como um marco no trabalho da UNESCO para a preservação do património documental, encontramos identificada a necessidade de proteger o património digital enquanto uma componente frágil e importante do património cultural, pese o risco de se revelar efémero contra uma possível amnésia digital coletiva ou fracasso tecnológico.

No programa *Memory of the World*, a UNESCO trabalha no sentido de gerar cooperações intergovernamentais, através dos respetivos Comités Regional⁹⁵ e Nacional⁹⁶. A Recomendação sobre a Preservação e Acesso ao património documental inclusive em formato digital, tem por objetivo ajudar os Estados-membros, tanto a nível nacional - através da identificação do património documental e de medidas políticas que garantam a preservação e o acesso ao mesmo, como a nível internacional - através de realização e incentivo a projetos bilaterais ou multilaterais de investigação, e a publicação de orientações, políticas e modelos de boas práticas. Este novo instrumento normativo, tem também implícito o objetivo de ajudar a construir parcerias para a identificação de soluções adequadas às ameaças da devastação do tempo, dos desastres naturais, do comportamento humano, da celeridade da evolução tecnológica, e a mobilização de recursos, de modo a que as coleções e registos não possam vir a ser perdidos.

⁹³ Que utiliza ou se refere a vários suportes de difusão de informação: imagem e som, em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/multim%C3%A9dia> (Consultado a 10-08-2016).

⁹⁴ Suporte de difusão de informação apresentada sob a forma de texto, gráficos, áudio ou vídeo, num sistema de hipertexto, em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/hiperm%C3%A9dia> (Consultado em 10-08-2016).

⁹⁵ Estruturas cooperativas que reúnem dois ou mais países a fim de prosseguir os objetivos do programa. Informação adicional disponível em: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/about-the-programme/regional-memory-of-the-world-committees/> (Consultado a 14-12-2017).

⁹⁶ A formação de um Comité Nacional para o *Memory of the World* em todos os países é um objetivo estratégico. Informação adicional disponível em: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/about-the-programme/national-memory-of-the-world-committees/> (Consultado a 14-12-2017).

4.3 Os sistemas de classificação e de categorização

Ian Hacking (1996) propõe uma reflexão onde a compreensão da causalidade social poderá levar a uma mudança na cognição e na cultura. O autor defende que existem sistemas de classificação em todas as esferas da sociedade, sendo que qualquer ciência natural e social classifica e categoriza. Hacking utiliza o conceito de *Human kinds* para enfatizar os tipos de sistemas de classificação, argumentando que estes, baseados no processo de categorização, são valorativos, constantes na sociedade e repercutem-se no que o autor denomina *kinds of people* (1996: 351), categorias carregadas de valor, que se reportam a tipos de comportamentos, tendências, condições, ações, emoções, experiências.

Por *Human Kinds*, o autor define tipos específicos acerca dos quais a sociedade gostaria de ter conhecimento sistemático, geral e preciso, através de classificações que podem ser utilizadas para formular verdades gerais, bem como formar expectativas sobre as coisas de um determinado tipo. Ao recorrer à categorização, os sistemas de classificação requerem princípios e leis, com o intuito de se poder mais facilmente reagir em termos práticos e formular possibilidades de intervir, interferir, ajudar e melhorar (Hacking, 1996: 361). O recurso a tais sistemas de classificação, nomeadamente, aos *kinds of people*, generalizações de tal modo fortes que se assemelham a leis acerca das ações e comportamentos dos indivíduos, devem-se, segundo o autor, devido ao facto da sociedade querer prever as atitudes dos indivíduos, ou o modo como estes irão responder a determinadas situações. Este recurso aos sistemas de classificação permitiria, para além da perceção do que é esperado, a alteração das condições presentes e, mais significativamente, a alteração dos comportamentos futuros dos indivíduos na sociedade, pois segundo o que Hacking descreve, os *kinds of people* devem ser encarados como mecanismos desenvolvidos pela sociedade para controlar, avisar, proteger e agir (Hacking, 1996: 360).

Nikolas Rose (2008), ao ter prolongado a reflexão de Hacking sobre a constituição de categorias na sociedade, e ao ter ido beber teoricamente a Michel Foucault (1926-1984) e às suas questões fundamentais de como se controlam os indivíduos e como se mantém a ordem social na sociedade, traz igualmente um contributo importante para a problemática em questão, ao defender que o processo de categorização na sociedade tem como finalidade última a gestão do risco, mais concretamente, a tentativa da sua redução, onde a questão da prevenção se en-

contra profundamente marcada. Centrando-se no indivíduo enquanto *biological citizen* (Rose 2008: 47) cidadão biológico emergente nos finais do século XX e inícios do século XXI, dotado de autonomia, responsabilidade e consciência dos riscos que corre ao pertencer a determinadas categorias, é fundamental perceber que, em Rose, a categorização serve para que seja possível tomarem-se medidas com o objetivo de se evitar o risco. Esta forma de gerir o risco é, segundo o autor, posta em prática através da adoção de medidas de prevenção. Para si, toda e qualquer categorização, tem como finalidade última a tomada de medidas preventivas com o intuito de se prevenir o risco.

Na medida em que segundo Hacking, os sistemas de classificação se encontram presente em todas as esferas da sociedade, a elaboração teórica do autor poderá ser transposta para todos os domínios da vida social. À semelhança do que testemunhamos em várias áreas da sociedade, também na cultura, o ato de classificar os objetos e o património, poderá ser encarado como modo de controle, aviso, proteção e ação sobre os mesmos. Nesta linha de pensamento, fará sentido afirmar que a UNESCO ao desenvolver o programa *Memory of the World*, onde o património documental é registado após deliberação e seriação pelo painel de avaliação do Comité Consultivo Internacional, ativa um mecanismo para classificar, controlar e proteger aquele património cultural. À luz de Rose (2008), o processo de categorização serve ainda para prevenir o risco associado, pelo que, adaptando a teoria do autor, poderíamos afirmar que a categorização levada a cabo pela UNESCO, serviria para a prevenção do risco que o património documental com importância mundial se encontra sujeito.

A chamada de atenção para a preservação e salvaguarda do património documental com importância mundial é perceptível se atentarmos às *Guidelines to Safeguard the Documentary Heritage*: “The Memory of the World Programme (...) campaigns to raise awareness of the documentary heritage, to alert governments, the general public, business and commerce to preservation needs” (UNESCO, 2002: 2). Um dos três objetivos do programa é: “to increase awareness worldwide of the existence and significance of documentary heritage (...) Preservation and access, of themselves, not only complement each other - but also raise awareness, as access demand stimulates preservation work” (UNESCO, 2002: 3). Uma das cinco ações estratégicas para o alcance dos objetivos estipulados pelo programa, é: “The Programme will

work to increase global awareness of the significance of documentary heritage, and the need to preserve and provide access to it” (UNESCO, 2002: 11). Ressalte-se ainda que a definição do conceito de preservação definida neste programa é abrangente: “the Memory of the World Programme encourages preservation in various ways, including in-principle support, awareness, education and training, arrangements for technical cooperation, and direct support for a limited number of specific projects” (UNESCO, 2002: 12).

Ao desenvolver o processo de categorização de património documental de importância mundial, através do programa *Memory of the World*, a UNESCO intervém, interfere, ajuda e melhora as condições daquele património. Ao elevá-lo ao patamar de importância mundial aumenta a consciência da sua existência, lançando um alerta para a necessidade de preservação para as gerações atuais e futuras. A categorização formulada pela UNESCO, faz com que a sociedade desempenhe uma determinada atitude esperada, ativando nos cidadãos, o reconhecimento do respetivo património enquanto património documental de importância mundial, pois tal como afirma Hacking: “well-established human kinds studied in the social sciences do affect intensely personal concerns. If you see someone whom you love [or see yourself] as of a kind, that may change your entire set of perceptions” (Hacking 1996: 354). Esta chamada de atenção, que servirá para alterar os comportamentos futuros dos indivíduos na sociedade relativamente a este tipo de património, deixa transparecer mecanismos ativados pela sociedade para controlar, avisar, proteger e agir sobre este tipo de património. Ao lançar um alerta no presente para a necessidade de o preservar, a UNESCO trabalha a gestão do risco no futuro, para que a sociedade aja deliberadamente, de uma forma atenta e informada, sobre o referido património, incentivando uma atitude para a sua preservação, mediante várias formas: apoio; sensibilização; educação; formação; acordos de cooperação técnica; apoio direto a projetos específicos; precavendo-o contra eventuais possíveis riscos de danos, perdas ou destruições.

4.4 A Carta para a Preservação do Património Digital

Não terá sido coincidente o facto de 2003 ter sido o ano de aprovação pela UNESCO da Carta para a Preservação do Património Digital, instrumento legal que proclama a importância do tratamento e da difusão do património digital (UNESCO, 2003), onde se afirma a herança digital como património comum e se defende o património digital como o conjunto de recursos únicos do conhecimento humano.

Recordando que a constituição da UNESCO prevê a manutenção, aumento e difusão do conhecimento, assegurando a proteção da herança mundial de livros, obras de arte, monumentos históricos e científicos; reconhecendo que os recursos de informação e expressão criativa são cada vez mais produzidos, distribuídos, acedidos e mantidos em formato digital, criando-se assim um novo legado - o património digital; e entendendo que o património digital está em risco de ser perdido e que a sua preservação para o benefício das gerações presentes e futuras é uma questão urgente de interesse em todo o mundo, a UNESCO adotou a Carta para a Preservação do Património Digital, onde proclama a herança digital como uma herança comum (UNESCO, 2003).

Nesta Carta, a definição de património digital abrange, para além do objeto digital que não utiliza outro formato para além do digital: “*born digital object*”, os recursos culturais, educacionais, científicos e administrativos, assim como as informações técnicas, legais, médicas e outros tipos de informações criadas digitalmente, ou convertidas do analógico para formato digital. Os materiais digitais incluem textos, bases de dados, imagens fixas e em movimento, áudio, gráficos, *software* e *Web pages*, entre uma vasta e crescente gama de formatos. Muitos destes recursos têm valor e significado duradouros e, portanto, constituem um património que deve ser protegido e preservado para as gerações atuais e futuras. Estes recursos são muitas vezes efémeros, exigindo medidas de manutenção e gestão, pelo que a UNESCO defende que deverá ser considerado elemento-chave da política nacional de preservação, a legislação do arquivo e depósito legais ou voluntário em bibliotecas, arquivos, museus e outros repositórios públicos (UNESCO, 2003).

O objetivo de preservação da herança digital caracteriza-se por proteger contra a sua perda, ao mesmo tempo que assegura a sua acessibilidade ao público - a herança digital de todas as re-

giões, países e comunidades, deve ser preservada e tornada acessível, assegurando-se a transmissão das representações de todos os povos, nações, culturas e línguas. Caso não sejam tomadas medidas contra as incertezas sobre recursos; a ausência de responsabilidade e métodos para a manutenção e preservação; e a falta de legislação de apoio, a perda do património digital para a posteridade será rápida e inevitável; a UNESCO defende que deverão ser tomadas medidas ao longo do ciclo de vida da informação digital, desde a sua criação até ao seu acesso (UNESCO, 2003).

4.5 O *World Summit on the Information Society (WSIS)* e a sociedade do conhecimento

A UNESCO participou ativamente no processo de negociação como observador, assim como na organização de debates e *workshops*, na primeira e segunda fases (em Genebra em 2003 e em Tunis em 2005) do WSIS - *World Summit on the Information Society*⁹⁷. Esta cimeira da Organização das Nações Unidas (ONU), realizada nos inícios do século XXI, proporcionou um fórum onde várias partes interessadas, incluindo organizações internacionais, governos, o setor privado e a sociedade civil, puderam discutir as oportunidades do novo ambiente de informação e comunicação.

Segundo o que podemos ler no documento resultante da cimeira, *Declaration of Principles Building the Information Society: a global challenge in a new millennium* (WSIS, 2003), todos deveríamos poder beneficiar das oportunidades geradas pelas TIC, as quais são encaradas como um instrumento para alcançar objetivos e não como um fim em si mesmo. Nesta Declaração encontramos delineados os princípios chave essenciais para a partilha e enriquecimento do conhecimento global, alicerçando estes a construção de uma sociedade da informação inclusiva, onde o acesso à informação e ao conhecimento figuram como um dos dez princípios chave enunciados.

Esta cimeira terá impulsionado, por parte da UNESCO, a utilização do conceito de sociedades do conhecimento. Segundo o que podemos ler na referida Declaração:

⁹⁷ Informação sobre o *World Summit on the Information Society*, disponível em: <http://www.itu.int/net/wsis/> (Consultado a 14-12-2017).

We are firmly convinced that we are collectively entering a new era of enormous potential, that of the Information Society and expanded human communication. In this emerging society, information and knowledge can be produced, exchanged, shared and communicated through all the networks of the world. All individuals can soon, if we take the necessary actions, together build a new Information Society based on shared knowledge and founded on global solidarity and a better mutual understanding between peoples and nations. We trust that these measures will open the way to the future development of a true knowledge society (WSIS, 2003).

No ano 2005 encontramos, no relatório mundial da UNESCO: *Towards Knowledge Societies*, referência à passagem de uma sociedade da informação para uma sociedade do conhecimento, assim como a adoção, por parte da UNESCO, do conceito de sociedades de conhecimento:

UNESCO World Report attempts to offer some ethical and practical pointers, guided by a strong conviction that emerging societies cannot make do with being mere components of a global information society. To remain human and liveable, knowledge societies will have to be societies of shared knowledge” (...) A knowledge society should be able to integrate all its members and to promote new forms of solidarity involving both present and future generations. Nobody should be excluded from knowledge societies, where knowledge is a public good, available to each and every individual (...). The simultaneous growth of the Internet, mobile telephony and digital technologies with the Third Industrial Revolution (...) has revolutionized the role of knowledge in our societies” (...) “To achieve equal and universal access to knowledge (...) should be the cornerstone of true knowledge societies (UNESCO, 2005: 17-18).

O termo sociedade do conhecimento, foi utilizado pela primeira vez em 1969 por Peter Drucker, sendo este termo contemporâneo da noção de sociedades da aprendizagem e educação para todos ao longo da vida (Faure *et al.* em UNESCO, 2005). A sociedade do conhecimento é inseparável da sociedade da informação, que obteve grande protagonismo nos anos 90 com os investigadores Robin Mansell (1998), Nico Stehr (1994) e Castells (1996). A sociedade da informação surgiu com o crescimento da cibernética, onde a inovação das tecnologias da informação deram origem a uma sociedade criadora de dados e disseminadora dos mesmos. Porém, a noção da sociedade da informação difere da sociedade do conhecimento, na medida em que a última tem implícita a ideia da criação, disseminação e transformação da informação e do conhecimento em fontes que permitem desenvolver ações interventivas na sociedade, permitindo o melhoramento da condição humana: “The idea of the information society is based

on technological breakthroughs. The concept of knowledge societies encompasses much broader social, ethical and political dimensions” (UNESCO, 2005: 17).

As alterações decorrentes da terceira revolução industrial - a das novas tecnologias - produziram alterações no conceito de conhecimento. Hoje em dia este conceito é conhecido como objeto de interesses económicos, políticos e culturais, que caracteriza as sociedades emergentes (UNESCO, 2005: 5). Terá sido nesta medida que a UNESCO adotou o conceito de sociedade de conhecimento, ao defender que as sociedades deverão ser sociedades do conhecimento inclusivas, onde todas as pessoas têm a capacidade não só de adquirir informação, mas também de transformá-la em conhecimento e compreensão, capacitando-as para melhorar as condições de vida, bem como da contribuição para o desenvolvimento social e económico das respetivas sociedades.

4.6 Globalização cultural e museus

Com o advento do navio a vapor, do automóvel, do avião, da fotografia, do computador e do telefone, entrámos numa fase inteiramente nova das relações de vizinhança, mesmo daqueles que estão muito distantes de nós (Appadurai, 2004:45).

Appadurai (2004) analisa o modo como a comunicação eletrónica transforma os comportamentos; ela é entendida como portadora do sentido da distância entre observador e acontecimento, o que provoca a transformação do discurso do quotidiano.

Os meios de comunicação eletrónicos alteraram a comunicação de massa, ao criar comunidades “sem sentido de lugar” (Meyrowitz em Appadurai, 2004) e ao trazerem a oferta de novos recursos à construção de eus e de mundos imaginados. Neste sentido, o mundo em que hoje vivemos requer teorias do desenraizamento, da alienação e da distância psicológica entre indivíduos e grupos, por um lado, e das fantasias (ou pesadelos) da contiguidade eletrónica, por outro (Appadurai, 2004). Desde meados da década de 70, Appadurai denota que, à medida que a desterritorialização de pessoas, imagens e ideias foi ganhando nova força, mais pessoas

em todo o mundo vêm as suas vidas pelo prisma das vidas possíveis oferecidas pelos meios de comunicação de massa, o que desemboca na problemática central dos processos culturais no mundo atual: o novo papel da imaginação na vida social, enquanto modo de vida, de trabalho e de negociação. Imagem, imaginado, imaginário, são termos que nos orientam para algo de fundamental e de novo nos processos culturais globais: a imaginação como prática social. Segundo o autor, a imaginação encontra-se agora no centro de todas as formas de ação, é um facto social, e um comportamento chave da nova ordem. Concomitantemente, a fantasia surge também como uma prática social, entendida de infinitos modos no fabrico de vidas sociais das pessoas nas sociedades.

Pensando a teoria de Appadurai adotada à temática dos museus na era da informação, a capacidade proporcionada pelos meios de comunicação de massa parece desembocar na imaginação como modo de vida e na fantasia das infinitas vidas possíveis, onde os conteúdos digitais vão ao encontro dos espectadores desterritorializados. Esta parece ser uma das grandes propostas de mudança que as novas tecnologias trazem para o mundo museológico. Ao visitante dos *websites* dos museus e respetivos catálogos *online*, é dada a possibilidade de elaborar a sua própria exposição ou de constituir o seu museu virtual, conjugando peças de vários museus, que muito embora estejam fisicamente distantes, se encontram todos *online*, podendo estes ser conjugados naquele tempo e naquele espaço. Este exercício é desempenhado sem que o visitante tenha de estar confinado estritamente a um território físico, regional, nacional ou internacional, sendo passível de ser realizado, utilizando a nomenclatura de Appadurai, a nível translocal e transnacional, isto é, ultrapassando fronteiras, quer sejam físicas, quer sejam territoriais.

Aplicar a teoria de Appadurai à temática dos museus na era da informação, remete-nos para uma questão antiga, quando André Malraux (1965) criou o conceito de museu imaginário. Espoletado pelo advento da fotografia (Benjamin, 1955), este seria tal como argumenta Malraux, um museu sem muros, onde através das imagens dos objetos, os visitantes constroem o seu próprio museu. Na era atual, quando os museus disponibilizam imagens da sua coleção nos respetivos *websites*, até que ponto poderemos encarar as imagens dos objetos presentes nos respetivos catálogos *online*, como a continuação na era contemporânea, da problemática já

enunciada por Malraux em 1965, da possibilidade de construção das próprias exposições e dos próprios museus, por parte do visitante *online*?

4.7 A identidade social num mundo globalizado

Appadurai (2006) demonstra preocupação com o lado obscuro da dimensão cultural da globalização. Os mercados abertos, a tecnologia computacional, o comércio livre, o alargamento das instituições democráticas e constituições liberais, as possibilidades trazidas pela Internet, eram esperados que mitigassem as desigualdades dentro e entre as sociedades, bem como aumentassem a liberdade, transparência e boa governação. Porém, segundo defende o autor, existe um lado obscuro da globalização que poderá incitar à violência, à exclusão e à desigualdade social.

Na história humana, argumenta Appadurai (2004), a linha entre nós e o outro sempre foi indefinida, por entre os grandes espaços e os grandes números. A globalização veio exacerbar estas incertezas e produzir novos incentivos para a purificação cultural. Deste modo, o autor propõe pensar a violência de grande escala não enquanto um produto de identidades antagónicas, mas como um meio no qual a ilusão das identidades fixas são produzidas, em parte para aliviar a incerteza que os fluxos globais invariavelmente produzem. Nestes termos, a violência poderá ser encarada como um esforço de produção de certeza sobre a identidade social, valores, sobrevivência e dignidade.

Numa era em que o mundo é transnacional e desterritorializado (Appadurai, 2004), os indivíduos sentem-se globais, perdidos em relação à sua identidade local e aos seus valores de referência. Segundo afirma, existem duas Europas em evidência hoje em dia: uma da inclusão e do multiculturalismo e a da ansiedade xenófoba, onde as maiorias podem tornar-se predadoras das minorias. Assim sendo, a globalização forma uma dupla ansiedade nas minorias: por um lado, o medo de inclusão e de ser tomado como um dos outros, e por outro lado, o medo de exclusão e de ser excluído da história. Isto dito, será que poderemos relacionar o facto da globalização ter propiciado ansiedade de pertença às minorias - medo de inclusão e medo de exclusão - com o facto da UNESCO ter estipulado políticas de incentivo de retorno à identidade local, apostando na educação dos indivíduos para a diferença, tolerância e não violência?

Terá sido no contexto societal descrito por Appadurai, que surgiu, no ano de 2001, a Declaração Universal da Diversidade Cultural da UNESCO (UNESCO, 2001). Afirmando que o respeito pela diversidade das culturas, pela tolerância, pelo diálogo e pela cooperação, num clima de confiança e de entendimento mútuos, estão entre as melhores garantias da paz e segurança internacionais, a Declaração defende que a diversidade cultural é um imperativo ético, inseparável do respeito à dignidade humana. Esta Declaração ressalta o compromisso de respeitar os direitos humanos e as liberdades fundamentais, em particular, os direitos das pessoas que pertencem a minorias e a povos autóctones. Atentando ainda ao documento produzido em 2003: *Declaration of Principles Building the Information Society: a global challenge in a new millennium* (WSIS, 2003), a UNESCO parece tentar rebater a dupla ansiedade enunciada por Appadurai. Num mundo onde a chave da distinção se encontra no sistema de práticas ligadas à personificação, e não à indexação (Sawchuk em Appadurai, 2004), a UNESCO propõe o diálogo para estimular a aceitação do outro enquanto um ser individualizado e diferente. Ou seja, postulando a diversidade cultural enquanto património da humanidade, a UNESCO impede as minorias de serem excluídas, inclui-as porque detentoras de identidades culturais locais, afirmando a sua contribuição para a diversidade cultural e, conseqüentemente, para a constituição do património da humanidade:

Cultural diversity is the common heritage of humankind. The Information Society should be founded on and stimulate respect for cultural identity, cultural and linguistic diversity, traditions and religions, and foster dialogue among cultures and civilizations. The promotion, affirmation and preservation of diverse cultural identities and languages as reflected in relevant agreed United Nations documents including UNESCO's Universal Declaration on Cultural Diversity, will further enrich the Information Society (UNESCO, 2003).

Se é verdade que, tal como Appadurai (2004) afirmara, existem duas sociedades europeias em evidência: o mundo da inclusão e multiculturalismo, e a ansiedade xenófoba sentida pelas minorias, e se, neste contexto societal surgiria, no ano de 2001, a Declaração Universal da Diversidade Cultural da UNESCO (UNESCO, 2001), afirmando o respeito pela diversidade das culturas, tolerância, diálogo, cooperação, confiança e o entendimento, entre as medidas para garantir a paz e segurança internacionais, ao pensarmos na plataforma digital Europeia enquanto um agregador de conteúdos de bibliotecas, museus, galerias e arquivos de várias organizações europeias de património cultural, leva-nos a questionar se a Comissão Europeia, im-

buída na problemática invocada por Appadurai (2004) e sensível à Declaração Universal da Diversidade Cultural da UNESCO (UNESCO, 2001), não terá tido, no fundo como base constitutiva uma política cultural, implementada através da Europeia, para a integração societal da Europa.

4.8 Museus, coesão social e património digital

O desenvolvimento da comunicação, transporte e comércio internacionais, colocaram-nos no caminho irreversível para a integração global. Nesta medida, estamos a construir uma nova civilização, uma sociedade global de conhecimento em rede; onde, quanto mais as pessoas se interconectam, mais as culturas e o património cultural se encontraram mutuamente na rede digital. Este rápido desenvolvimento das telecomunicações e a abrangência da rede digital universal, terão forçado um repensar radical dos dados culturais e da vida em sociedade (Lévy, 2010).

O fenómeno da interconexão massiva levanta dúvidas no modo da transmissão da cultura. A nova onda, que está a transformar a vida simbólica, fez suscitar modos de dissolução e perda de identidade, ao mesmo tempo que uma multidão de pessoas e temas coletivos podem ser encontrados num nível de expansão até agora nunca visto, como por exemplo, o cada vez maior número de comunidades virtuais que exploram modos de convívio, através da música, imagem, e discursos informatizados. No meio desta incerteza, um número de princípios começam a ser delineados como o argumento de que as ideias, o conhecimento e o património cultural formam parte constituinte na saúde das nações (Lévy, 2010).

Na era da globalização, o multiculturalismo e a preservação da diversidade cultural representam novos desafios para os museus, fazendo emergir novos paradigmas no campo museológico. O conceito de identidade num mundo onde se verifica a interculturalidade e a imigração, leva-nos a repensar o papel dos museus na sociedade, nomeadamente, o surgimento de uma museologia mais representativa, inclusiva e participativa, que tem como intuito final a coesão social (Carvalho, 2015).

Tendo em conta o argumento de Pierre Lévy de que as ideias, o conhecimento e o património cultural formam elementos constituintes na saúde das nações (2010), bem como as considerações de Ana Carvalho relativamente ao papel desempenhado pelos museus para a coesão social (2016), cabe questionar: Até que ponto poderemos encarar a implementação das políticas culturais, nacionais e internacionais, para a digitalização e disponibilização do património digital *online*, também enquanto medidas para a promoção da integração, inclusão e coesão social? Quando no ano de 2008 a Comissão Europeia lançou a Europeana - atual plataforma digital para o património cultural europeu, tinha como objetivo aproximar os cidadãos através da cultura:

Europeana started as a big political idea to unite Europe through culture by making our heritage available to all for work, learning or pleasure. A deeply felt belief that our shared cultural heritage fundamentally belongs to all of us, and is therefore too important to leave to market forces alone to digitise and make available. We still believe in this big idea. We are Europeana, the network for the cultural heritage sector in Europe, and we think we are in a unique position to make these ideals come true. We are expanding our network with thousands of cultural institutions, politicians, tech entrepreneurs, open data activists, developers and researchers all with one thing in common: a shared dream of a world where every citizen will have access to all cultural heritage. We transform the world with culture⁹⁸.

Esta “grande ideia política para unir a Europa através da cultura”, que assenta na crença da transformação da vida das pessoas e em última instância, do mundo, através da cultura, parecer ter pretensões políticas de união dos estados-nação pertencentes à União Europeia, estratégia alcançável com a implementação de políticas para a integração e coesão social dos estados-membros.

Reportando-se ao contexto museológico, James Clifford defende que o museu funciona enquanto zona de contato⁹⁹, um espaço de encontro permeável transcultural, mais do que como uma instituição bem delimitada que transmite conhecimento aos seus visitantes; através deste conceito, Clifford interpreta o museu como um lugar onde diferentes culturas e interesses comunitários interagem e são mutuamente influenciados pelo encontro (Clifford, 1997). Aplicando o seu conceito de zona de contato à plataforma digital Europeana, poderíamos ainda

⁹⁸ Retirado de: http://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Europeana%20Strategy%202020.pdf

⁹⁹ Clifford desenvolveu o conceito *contact zone* (1997: 188-219), original de Mary Louise Pratt (1991).

questionar se esta última, que agrega conteúdos (obras de arte, artefactos, livros, manuscritos, diários, mapas, pautas musicais, vídeos e sons) de museus, bibliotecas, galerias e arquivos de várias organizações europeias de património cultural e entidades particulares, não agirá também como um local global para o encontro transcultural das culturas europeias?

Simon Knell (2010) afirma, de forma crítica, que a visão europeia da cultura tende a focar-se a nível macro, retendo-se na visão dos governos e dos museus nacionais. Embora a Comissão Europeia faça igualmente referência às organizações mais pequenas, assim como a cultura tenda a crescer e ser suportada localmente, a visão construída de património cultural é moldada em torno de uma identidade que se encontra ligada à experiência homogénea de instituições maiores. De forma contrastante, a Europa é constituída por uma diversidade cultural - o que, segundo Knell (2010), lhe traz uma grande vantagem cultural. Tal constatação por parte do autor, leva-o a afirmar que esta atitude adotada pela Comissão Europeia, assume um efeito perverso, na medida em se materializa num grande impedimento real à integração societal global.

Ainda segundo o autor, recebemos atualmente da Comissão Europeia a ideia de um mundo alterado pelas novas tecnologias, onde os museus têm um papel crítico, na medida em que enfrentam um futuro de diversidade cultural, complexidade social, património construído e investimento na investigação tecnológica. Estas preocupações parecem ser grandemente partilhadas por todo o mundo, tanto na Europa, através da Comissão Europeia, como nos Estados Unidos, através das medidas implementadas pelo governo norte-americano, como a nível global, através das Nações Unidas. Crê-se que a sociedade da informação alterará profundamente as práticas quotidianas e, talvez ainda, a posição dos museus na sociedade. Com a digitalização a tornar-se a nova palavra de ordem para o acesso e a preservação do património cultural, o futuro dos museus parece vislumbrar novos espaços, novas coleções, novos públicos, diferentes riscos e oportunidades (Knell, 2010).

Em consonância, Lévy (2010) argumenta que hoje em dia, o novo modo de comunicação interativa global está a desafiar as velhas regras da vida simbólica; na era da globalização e da computação, encontramos significado num futuro cultural de unicidade para a humanidade. Segundo Lévy, a sociedade atual está a ser pressionada no sentido de se tornar numa sociedade global interconectada, onde o futuro da vida simbólica deverá passar por uma fase de me-

mória universal, que se tornará uma fonte cultural comum. Nesta linha de pensamento, será que podemos equacionar o *Memory of the World* enquanto um programa que engloba o património documental de importância mundial para a construção de uma memória universal, fonte cultural comum da humanidade? Mais, Lévy (2010) não se refere ao ciberespaço apenas como uma ferramenta de comunicação interativa, sem fronteiras, que abriu uma nova forma de espaço público a uma nova escala, nem tão pouco como um simples instrumento para a transmissão das nossas tradições, mas sim também como uma esfera global unificada da cultura humana, que levanta um problema: Teremos a coragem de batalhar por um património comum? Poderemos ambicionar uma memória universal digital digna de uma civilização pluralista, trazida enquanto resultado de uma memória cuja contribuição poderá ser feita por todos nós?

A colocação de todas estas questões, mais do que procurar uma resposta, é a atitude pertinente a ser tomada no momento atual, pois segundo Lévy (2010), vivenciamos hoje em dia novos modos de transmissão da cultura, pelo que a sociedade tem a obrigação de colocar novas questões no sentido de poder aumentar, desenvolver e descortinar o mundo dos significados transmitidos. Segundo este prisma indagador, será legítimo questionar três pontos em concreto: 1) Poderá o património digital ser encarado como um fenómeno que se reveste de uma complexidade política, enquanto medida para a construção da identidade cultural e coesão social? 2) Poderá a aceitação e reconhecimento, ou não, por parte da UNESCO, enquanto detentores de um património considerado “tesouro do mundo”, desencadear uma competição pelo poder entre os estados-nação?; e 3) Terão os estados-nação a coragem de construir um património digital universal quando, tomando como exemplo o caso português, o património cultural é definido como uma herança nacional e esteio da identidade nacional (segundo o artigo 3º da Lei nº 107/ 2001, de 8 de setembro)?

Capítulo 5. O contexto português

5.1 A documentação e gestão de coleções nos museus portugueses

Like the humankind, the computer can store, compare and retrieve information according to any criterion, up date records regularly, and reproduce them in any of several formats. Unlike the humankind, it can handle vast quantities of data in fractions of a second and can pass its contents intact for future generations (Vance, 1973: 1).

No seu estudo: “The case for collections management policies”, Alice Semedo (1991) toma a zona central do país como caso. Abordou 27 museus que representavam diferentes tipos de coleções e tutelas. Após visitar 12 destes, terá encontrado problemas na gestão de coleções: documentação insuficiente, inadequada e pouco consistente; falta de normas, num panorama onde a informatização do inventário ou de informações, representava uma novidade. A origem destes problemas devia-se aos recursos financeiros e humanos diminutos, bem como à ausência de uma estrutura nacional de formação em museologia, cuja profissionalização é fundamental para a qualidade e eficiência na implementação dos programas de gestão de coleções. A autora alerta:

Registos, documentação inadequada e pobre significa que as coleções pouca utilidade têm; para além de todos os problemas legais e éticos que poderiam ser apontados significa que se torna mais difícil prevenir e detectar problemas em relação, nomeadamente, à sua conservação e segurança; significa que a interpretação das coleções, quer através de exposições quer através de outros programas de comunicação, se encontra truncada (Semedo, 2005: 307).

Em 2005, Semedo analisa as políticas de gestão de coleções a nível internacional (o caso dos Estados Unidos e do Reino Unido, bem como os respetivos sistemas de acreditação - *accreditation* e acreditação e registo - *accreditation and registration*), e nacional. Em Portugal, centra-se no sistema de acreditação dos museus portugueses previsto na Lei-Quadro dos museus (Lei-Quadro n.º 47/2004, de 19 de agosto), o qual se materializou na constituição da Rede Portuguesa de Museus (RPM). A autora define a referida lei e a RPM como duas ferramentas que se desenvolveram para a credenciação de museus, na medida em que através destas, fo-

ram criados em Portugal padrões de rigor e de qualidade no exercício das funções museológicas (Semedo, 2005).

Em 1996, Teotónio Pereira (1996) realizou um estudo sobre sistemas informatizados de inventários de coleções em Portugal. A partir da década de 80, começou a denotar-se a existência de algumas tentativas para criar um sistema informatizado de inventário de coleções, pelo que analisou quatro casos; três por serem instituições que, confrontadas com a necessidade de lidar com inúmeros registos de objetos e documentação associada, avançaram para a construção de um *software* próprio que pudesse responder às suas necessidades: 1) Museu Regional de Arqueologia D. Diogo de Sousa, em Braga, 2) Museu da Cidade, em Lisboa, 3) Museu de Ciência da Universidade de Lisboa¹⁰⁰, e 4) o Matriz e os museus tutelados pelo IPM.

Em consonância com o que Semedo havia já constatado (1991), e segundo o que descreve Pereira (1996), durante décadas, em Portugal, o tratamento e a uniformidade dos registos foram descurados, tendo-se o desenvolvimento dos sistemas de documentação processado de forma desarticulada e autónoma. Esta prática veio a demonstrar-se incompatível com as exigências de informatização dos inventários, uma vez que para se conseguir analisar, comparar e divulgar os dados, é necessário estruturar a informação, ter normas sistematizadas, e utilizar uma terminologia uniforme, para possibilitar o intercâmbio de dados.

Em 2007, Alexandre Matos realizou um estudo similar. Fez um inquérito a 143 museus portugueses¹⁰¹. Das 76 respostas obtidas, Matos estimou que, no ano de 2007, apenas 10% dos objetos das coleções dos museus contavam com registo em base de dados e apenas 19,7% esta-

¹⁰⁰ Atualmente o Museu da Cidade, o Museu de Ciência da Universidade de Lisboa e, embora parcialmente, o Museu Regional de Arqueologia D. Diogo de Sousa adotaram as aplicações da Sistemas do Futuro (Matos, 2012). Fernando Cabral, criador da referida empresa, explicita: - “ O Museu D. Diogo de Sousa utiliza o *In patrimonium* porque em 1997/98, através de um projeto em parceria com a universidade do Minho em que o museu também era parceiro, começou a utilizar o nosso sistema. Este *software* permite, para além do inventário e catalogação das coleções do museu, no caso coleções arqueológicas, o inventário e catalogação dos sítios arqueológicos e o seu relacionamento, o que o sistema Matriz não possuía. Possui ainda vários módulos e funcionalidades como a gestão de eventos (intervenção de conservações e restauro; serviços educativos; projetos de investigação, etc.) que permitem uma gestão integrada da informação patrimonial de grande importância para o museu. Como o museu D. Diogo de Sousa pertence ao Ministério da Cultura, tem por obrigação colocar o inventário das coleções no sistema Matriz, pelo que parte da informação introduzida no *In patrimonium* tem de ser inserida também no Matriz.”

¹⁰¹ Inclui 110 dos 120 museus da RPM; os museus das câmaras de Lisboa e Cascais; e ainda os museus tutelados pelas universidades de Coimbra e do Porto.

vam inventariados noutra tipo de formatos. A leitura destes dados terá levado a que Matos questionasse qual seria a razão de tão baixa eficiência revelada no trabalho de documentação e gestão de coleções, sendo que, contrariamente ao que Semedo (1991) encontrara, segundo os dados recolhidos no seu inquérito, os museus demonstravam agora bons índices de recursos humanos e logísticos. A resposta reside na ausência de normalização (Matos, 2007).

O registo e a documentação das coleções constitui um instrumento essencial para o desenvolvimento das diversas atividades museológicas tanto no domínio da conservação como da investigação ou divulgação (Matos, 2007; Remelgado, 2008). Estes abrangem diferentes campos onde desempenham importância fundamental nas tarefas diárias do museu, como por exemplo: nos conteúdos expositivos a transmitir; na lógica expositiva a elaborar; nas políticas de conservação a aplicar, ou nas políticas de incorporação a desenvolver. Segundo Patrícia Remelgado (2008), a constatação deste facto terá contribuído para o desenvolvimento e adoção de sistemas informáticos nos museus, que permitissem gerir o espólio museológico. No entanto, a eficácia de um sistema com estas características e objetivos depende da definição de normas (regras gerais que, tomando em conta os particularismos e especificidades dos diferentes objetos, conseguem integrá-los em modelos destacando o que têm em comum (Matos, 2007; Remelgado, 2008).

5.2 A normalização nas coleções museológicas

Na análise da gestão de coleções museológicas, o domínio da normalização documental constitui um ponto tão essencial, quanto delicado, a ser pensado (Matos, 2007; Remelgado, 2008). No que diz respeito ao registo e catalogação de um objeto, há muitas variantes a considerar:

A produção de um objecto, a sua cronologia, a sua função, são apenas alguns dos elementos que influenciam a forma como registamos toda a informação, já para não falar da perspectiva individual da instituição, na figura do inventariante, que, inevitavelmente, reflecte diferentes perspectivas de análise, estudo, investigação (Remelgado, 2008: 29).

Tendo em mente o quadro conceptual da epistemologia pós-modernista e pós-estruturalista, em que a documentação nos museus é encarada com natureza subjetiva, podemos entender o

campo destinado à descrição da peça como produção de um texto expositivo interpretativo (Kavanagh, 1990; Hooper-Greenhill, 1992; Wallace, 2001; Cameron e Robinson, 2007). Aqui, os objetos podem ser encarados como inerentemente polissêmicos, dado o potencial que estes possuem para ser interpretados numa variedade de formas, e cujo significado não é intrínseco ou pré-definido, mas produto da estória que o historiador/curador constrói acerca do mesmo. Assim sendo, os objetos museológicos estão sujeitos a flutuações no significado que lhes é atribuído, encontrando-se dependentes de vários fatores: cultural, teórico, disciplinar, institucional, individual. Daqui advém que a sua classificação não seja evidente, singular ou rectilínea:

A silver teaspoon made in the eighteen century in Sheffield would be classified as «industrial art» in the Birmingham museum, «decorative art» at Stoke-on-Trent, «silver» at the Victoria and Albert Museum, «Industry» at Kelham Island (Hooper-Greenhill, 1992: 7).

Matos sublinha o importante papel da normalização documental para a documentação das coleções em museus, quer para o bom funcionamento do museu, quer para o cumprimento da sua missão. Segundo o autor, normalizar é o fator de sucesso em todas as áreas nas quais interagem pessoas (público e atores) através de computadores, onde este último se assume como uma ferramenta de comunicação e elemento facilitador da interação entre comunicador, mensagem e destinatário. O autor defende acerca da normalização:

Deverá ser uma base sólida, um modelo com regras de estruturação de informação definidas que permita que os dados inseridos sejam depois lidos, indexados, cruzados entre si e, não menos importante, pesquisados e resgatados de uma forma satisfatória de acordo com os interesses do utilizador comum. Ou seja que os dados se transformem em informação, contribuindo assim para que o conhecimento do património cultural possa ser alargado ao maior número de pessoas (Matos, 2007: 11-12).

Ao abordar a questão da normalização documental em museu, é imprescindível referir um conjunto de instituições internacionais que se revelam fundamentais para a área da produção normativa na documentação em museus (Semedo, 2005; Matos, 2007; 2012; Remelgado, 2008), onde o *International Committee for Documentation of the International Council of*

*Museums*¹⁰² (CIDOC-ICOM) assume importância primordial. O CIDOC estabelece quatro grupos de normas a respeitar aquando do processo de documentação: 1) normas de sistemas de informação - normas, procedimentos e requisitos a ter em conta no desenvolvimento dos sistemas de informação para a gestão informatizada de coleções em museus; 2) normas de dados - para obtenção de uma documentação normalizada; 3) normas de procedimentos - a ter em conta pelos técnicos dos museus; 4) normas de intercâmbio de informação - para permitir a interligação e comunicação entre diferentes sistemas de informação.

No âmbito das normas de intercâmbio de informação, pensadas para permitir a interligação entre diferentes sistemas dentro da mesma instituição e a comunicação entre sistemas de diferentes instituições ou desenvolvidos por diferentes fornecedores, foi criado o *Conceptual Reference Model* (CIDOC CRM). A produção do documento CIDOC CRM, em 1999, resultou do culminar de 10 anos de investigação de dois grupos de trabalho (CIDOC *Documentation Standards Working Group* e CIDOC CRM SIG). O CIDOC CRM é um documento que mune a comunidade museológica com um guia de conselhos e boas práticas na documentação de museus, uma ontologia formal que é destinada a facilitar a integração, mediação e intercâmbio de informações sobre o património cultural.

Este documento alcança um contexto alargado, na medida em que procura uma harmonização entre conteúdos e estruturas informáticas que permitam a interoperabilidade de dados entre bibliotecas, arquivos e museus. O seu objetivo é promover uma compreensão partilhada da informação do património cultural providenciando uma grelha semântica e uma linguagem comuns, bem como fornecendo esclarecimentos para transformar informações que se encontram díspares num discurso global coerente (Matos, 2007). Este documento ter-se-á demonstrado de tal modo consistente, que veio a tornar-se, em 2006, na norma ISO 21127:2006¹⁰³, assumindo-se como um normativo internacional.

¹⁰² O CIDOC, Comité Internacional de Documentação do ICOM, dedica-se à documentação de coleções museológicas. Mais informação disponível em: <http://icom.museum/the-committees/international-committees/international-committee/international-committee-for-documentation/> (Consultado a 14-12-2017).

¹⁰³ ISO é a sigla de *International Organization for Standardization*. Criada na Suíça, em 1947, é uma entidade de padronização e normalização, cujo objetivo principal é aprovar normas internacionais em todos os campos técnicos, entre eles, normas de procedimentos. Informação adicional poderá ser consultada em: http://www.iso.org/iso/catalogue_detail?csnumber=34424

Também a *Collections Trust*, organização do Reino Unido que investiga e desenvolve boas práticas para a documentação em museus, produziu o manual de procedimentos de documentação em museus mais utilizado a nível internacional: o SPECTRUM¹⁰⁴. Segundo Matos, o SPECTRUM está já tão enraizado como um *standard* de referência, que a indústria de *software* para museus o tem como referência essencial na construção dos sistemas de informação a nível internacional. Este documento, essencial e incontornável, é constituído por duas secções: 1) procedimentos: define os procedimentos a desenvolver em relação a situações de aquisição, empréstimo, transporte, ações de conservação ou restauro; e 2) requisitos de informação para a documentação das coleções, que abrangem: propriedade, história, proveniência. Estas duas secções elucidam-nos com os tipos de informação que, caso seja tratada de uma forma estruturada e normalizada, permitirá a obtenção de resultados e de um conhecimento relacional aprofundado das coleções dos museus (Matos, 2007).

Outros casos internacionais dignos de menção devido à importância que desempenham para o estudo e desenvolvimento da normalização em museu, são: a *Normalización Documental de Museos: Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*¹⁰⁵ (Carretero, 1998), publicado pelo Ministério da Cultura Espanhol, em 1998; a *Canadian Heritage Information Network (CHIN)*¹⁰⁶, que desenvolve trabalho na definição de normas de estrutura de dados e de terminologia; e o Getty Institute, que tem a tarefa de desenvolver e atualizar o *Art & Architecture Thesaurus*, uma ferramenta essencial para os museus de arte, arquitetura e cultura material¹⁰⁷.

¹⁰⁴ A primeira publicação do SPECTRUM data de 1994. Desde então o documento tem sido alvo de permanentes atualizações, sendo o SPECTRUM 4.0 a sua última versão (editada em março de 2011). O SPECTRUM tornou-se um *standard* em 2005, após reflexão por mais de 100 instituições. Informação adicional disponível em: <http://www.collectionstrust.org.uk/collections-link/collections-management/spectrum/spectrum-resources/item/13911-about-spectrum> (Consultado a 14-12-2017).

¹⁰⁵ Publicado pela *Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales*, órgão do Ministério da Cultura Espanhol, o presente trabalho teve como objetivo proporcionar ajuda aos museus aquando do tratamento e gestão da documentação associada ao património, de forma a facilitar as suas tarefas diárias e possibilitar um melhor serviço aos investigadores e ao público em geral. Deste documento resultou a criação, pelo Ministério da Cultura Espanhol, de uma aplicação informática designada DOMUS que a ser primeiramente utilizada pelos museus tutelados pelo Ministério da Cultura Espanhol, tem o objetivo final de alcançar o máximo de museus possível independentemente da tutela. A *Normalización Documental de Museos* está disponível em: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/ndm/presentacion.html> (Consultado em 14-12-2017).

¹⁰⁶ A CHIN está disponível em: <http://www.rcip-chin.gc.ca/index-eng.jsp> (Consultada a 14.12.2017).

¹⁰⁷ A *Art & Architecture Thesaurus* está disponível em: <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/about.html> (Consultado a 14-12-2017).

Não indiferente à necessidade de implementação de regras de normalização em Portugal, o IPM, atual DGPC, terá sentido necessidade de criar normas para os utilizadores do sistema de informação¹⁰⁸ Matriz - gama de *softwares* de referência nacional para o inventário, gestão e divulgação *online* de património. Nesse sentido, foram criadas em 1999, as *Normas de Inventário*:

Linha editorial suscitada pela necessidade, por parte do IPM, de produção e divulgação de orientações técnicas e boas práticas para o inventário de áreas de particular relevância do património cultural móvel nacional (Costa e Costa, 2010: 27).

As *Normas de Inventário* surgem no contexto da necessidade de produção de uma uniformização, isto é, da criação de um conjunto de procedimentos metodológicos padronizados e normalizados em função das características próprias de cada tipo de coleção em específico, as quais assumem duas funcionalidades: 1) suportam e orientam a utilização das fichas de inventário para inserção dos dados no programa Matriz, 2) servem como um guia orientador para os museus portugueses (Costa e Costa, 2010). Estas *Normas de Inventário*, qual ferramenta de trabalho enquanto base para aprofundar a definição de procedimentos a adotar mediante coleções de determinada natureza, surgiram com cadernos de normas gerais e específicas. Ao todo, foram lançadas 13 *Normas de Inventário* em quatro áreas: Arte - artes plásticas e artes decorativas: normas gerais (2000), têxteis (2000), escultura (2004), mobiliário (2004), cerâmica (2007), pintura (2007), instrumentos musicais (2011), ourivesaria (2011); Arqueologia: normas gerais (2000), cerâmica utilitária (2007); Etnologia: alfaia agrícola (2000), tecnologia têxtil (2007); Ciência e Técnica: normas gerais (2010).

Estas *Normas de inventário*, pese a importância enquanto documento de referência e consulta indispensável, são porém aos olhos de Matos (2007), limitadas, na medida em que se referem a determinadas categorias de objetos incluídos em grandes super-categorias: arte, arqueologia, etnologia, ciência e técnica, e história natural, descurando outras áreas com representatividade no tecido museal nacional, como por exemplo, os transportes. Matos (2007) concluiu no seu estudo que a inexistência de uma norma de estrutura de dados como as *CIDOC Information Categories* ou a *Normalización Documental de Museos: Elementos para una aplicación in-*

¹⁰⁸ Um sistema de informação garante a criação, o armazenamento fiável e o uso efetivo (registo, acesso e pesquisa) de coleções heterogêneas de documentos eletrónicos (texto, gráficos, áudio, vídeo), de forma conveniente para o utilizador final (Fernandes, 2011).

formática de gestión museográfica (Carretero, 1998), onde se estipulem regras para a normalização documental nos museus portugueses, formam um obstáculo à criação de bases de dados capazes de responder às necessidades atuais em termos de documentação, divulgação e disseminação do conhecimento. Segundo o argumento do autor deveria ter sido criado, em Portugal, um documento técnico que contivesse ou definições de estruturas de bases de dados e procedimentos a adotar pelos museus na gestão das suas coleções, ou linhas de orientação nesta matéria.

5.3 A informatização e gestão de coleções em Portugal

5.3.1 A Sistemas do Futuro

Após a emissão de um programa televisivo sobre o furto e tráfico ilícito de obras de arte, Fernando Cabral (criador da empresa e na altura professor no Instituto Multimédia do Porto), contactou a Brigada de Furto e Tráfico de Obras de arte da Polícia Judiciária do Porto (na altura denominada Núcleo de investigação a Furtos de Obras de Arte - NIFOA), tentando saber se detinham um sistema informatizado para registo deste tipo de ocorrências, seguindo as recomendações da Interpol, que se encontrava a introduzir um sistema precisamente para este fim.

Estabelecido o contato, Fernando Cabral terá sido informado que não possuíam nenhum sistema informatizado, mas seria desejável que tal viesse a acontecer. Fernando Cabral ofereceu os seus serviços para, juntamente com a equipa da Brigada, desenvolver um sistema de gestão de bases de dados onde pudessem registar as ocorrências de furto e tráfico mas também informações detalhadas sobre as peças, com a inclusão de campos com vocabulário controlado e com capacidade multimédia. O sistema foi sendo desenvolvido durante cerca de 8 meses, sem custos para a instituição, tendo sido criada uma versão beta para apresentação na Diretoria Nacional da Polícia Judiciária e respetivo departamento de informática. O sistema foi muito bem aceite e a Brigada decidiu adquiri-lo. Este passou a denominar-se *In arte* e simultaneamente foi criada a Sistemas do Futuro – Multimédia, Gestão e Arte, Lda., para a sua comercialização no início de 1996.

Trata-se de uma empresa portuguesa que tem como missão: “através das novas tecnologias, dar uma nova dimensão ao património cultural e natural”¹⁰⁹ e como objetivo: conceber e desenvolver um *software* de gestão de bases de dados na área do património cultural; a Sistemas do Futuro desenvolve sistemas de gestão e documentação de coleções, contribuindo para a utilização das novas tecnologias da informação na gestão do património cultural (móvel e imóvel), natural e imaterial.

A empresa tem contribuído para a utilização das novas tecnologias da informação na gestão do património, através do desenvolvimento e comercialização de produtos. Dentro dos produtos disponíveis, encontramos: *In arte* para a gestão do património cultural móvel; *In domus* para a gestão do património cultural imóvel; *In natura* para a gestão do património cultural natural; *In memoria* para a gestão do património cultural imaterial; *In doc* para a gestão do património documental; *In athropos* para a gestão de vestígios osteológicos humanos; *In patrimonium* para a gestão integrada do património cultural; *In thesauri* para thesaurus de património cultural; *In site* para a gestão de conteúdos *online*; *In Web* para o acesso *online* ao património. A sua equipa desenvolve e implementa produtos, complementados com consultoria, assistência técnica e formação especializada.

5.3.1.1 O *In arte* / *In arte Plus* / *In arte Premium*

O primeiro produto a ser desenvolvido pela Sistemas do Futuro foi em 1996, o *In arte*¹¹⁰ - *software* de inventário e gestão de coleções para o património cultural móvel; em 1999, foi desenvolvida a aplicação: *In arte Plus* e, desde 2004, o *In arte Premium*. O *In arte Premium* encontra-se em uso em mais de 200 instituições em Portugal, Espanha e Brasil, como museus, fundações e universidades.

Em 2003, a FCG resolveu adquirir um programa de inventário e gestão de coleções à Sistemas do Futuro. Esta oportunidade, fundamental para dar continuidade à evolução dos sistemas de gestão de coleções da empresa, viria a revelar-se um desafio (Matos, 2012). Segundo Fernando Cabral: “a FCG tinha feito um levantamento exaustivo das necessidades dos seus mu-

¹⁰⁹ Retirado do *website* da Sistemas do Futuro: <http://sistemasfuturo.pt> (Consultado a 14-12-2017).

¹¹⁰ Informação sobre o *In arte* está disponível em: <http://sistemasfuturo.pt> (Consultado a 14-12-2017).

seus e criado um caderno de encargos com os requisitos técnicos do sistema, estrutura de dados e procedimentos a implementar nos museus da instituição”. À Sistemas do Futuro foi incumbida a tarefa de completar ou criar ferramentas necessárias para o registo e documentação das coleções, contemplando as áreas da conservação, da produção de catálogos, da gestão de exposições, dos empréstimos, das iniciativas educativas (Matos, 2012).

Para o efeito, a Sistemas do Futuro desenvolveu uma nova ferramenta. Fernando Cabral explicita: “quando foi desenvolvido o *In arte Premium*, a Sistemas do Futuro comercializava a versão *In arte Plus* (...) Nessa altura, a versão *Plus* do *In arte* tinha quatro anos, pelo que seria uma boa oportunidade utilizar este projeto para fazer uma nova versão, introduzindo *software* entretanto lançado no mercado.” Esta tarefa terá sido realizada à medida que a empresa desempenhava um papel mediador entre a normalização internacional de referência para a gestão e documentação das coleções e, simultaneamente, entre os procedimentos definidos e requeridos para a gestão dos acervos do MCG- CF e MCG-CM, os quais levantavam uma dificuldade, tal como afirma Fernando Cabral: “tínhamos, na mesma instituição, características e requisitos bem distintos pela natureza das suas coleções e tipo de gestão inerente, mas que deveriam utilizar o mesmo sistema de gestão de coleções.”

Aquando do desenvolvimento do *In arte Premium*, a própria investigação¹¹¹ da Sistemas do Futuro, terá sido fundamental para o aperfeiçoamento das aplicações da empresa, entretanto lançada no mercado internacional¹¹². O *In arte* teve como imperativo assegurar o respeito pelas normas internacionais de inventário, gestão e documentação de património, com especial atenção pelas normas elaboradas pelo CIDOC; a *Normalización documental de Museos*; o

¹¹¹ Desde 1998 que a Sistemas do Futuro tem estado amplamente envolvida em projetos de investigação sobre a temática da normalização documental. Tal é perceptível se atentarmos aos projetos de investigação em que a empresa cooperara no domínio do inventário, gestão e divulgação das áreas de: ciências naturais - com a universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), em 2000, e com a Faculdade de Ciências da Universidade do Porto (FCUP), em 2001; ciência e técnica - com o Instituto de História da Ciência e da Técnica (IHCT), em 2002; ciências naturais - com a universidade de Coimbra, em 2002; arqueologia e património imaterial - com a Associação Cultural Desportiva Recreativa de Freixo do Numão (ACDR) – Museu da Casa Grande, em 2006; azulejaria e cerâmica - com o Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 2009. Recentemente, para a normalização de procedimentos das coleções museológicas, foi estabelecida uma cooperação com a *Collections Trust* e com a Fundação Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, na tradução e adaptação do SPECTRUM à realidade portuguesa (veja-se: Matos, 2012). Informação retirada de: www-sistemasfuturo.pt (Consultada a 14-12-2017).

¹¹² Nomeadamente: as *Guidelines and Standards for Museums* do CIDOC-ICOM; o *Object Id Project - an international standard for describing cultural objects*; o SPECTRUM; as Normas de classificação de património móvel e imóvel da UNESCO; a *Normalización Documental de Museos* e as normas que têm sido criadas pelo *Canadian Heritage Information Network* (CHIN) e pelo Getty Institute.

Spectrum e as Normas de classificação de património da UNESCO. Também as Normas de Inventário, gerais e particulares, foram respeitadas e asseguradas, caso o museu as quisesse adotar.

Mas a investigação metodológica na área da tecnologia e normalização em museus, a nível internacional, não terá sido fator único para a evolução e atualização da tecnologia dos sistemas. O desenvolvimento do *In arte Premium* foi um processo que desencadeou reuniões e visitas técnicas, e que teve como base a mediação de *key persons*, ou seja, interlocutores que estabeleceram um diálogo contínuo entre o museu e a empresa. No MCG-CF, este papel foi assegurado pelas duas conservadoras mais antigas do museu, quer durante a fase de desenvolvimento do produto, quer durante a sua implementação e reajuste. Fernando Cabral descreve como sucedeu: “foi um processo colaborativo, envolvendo além das chefias, os conservadores e os técnicos; implicou muitas reuniões e visitas técnicas para que se entendesse melhor as necessidades e funcionamentos do MCG-CF e MCG-CM (...). Tínhamos o envolvimento das equipas do museu para, por um lado saberem que eram importantes no desenvolvimento e implementação do novo sistema e por outro, transmitirem quais os seus problemas e necessidades mais específicos”, afirmando: “tem de existir a compreensão de ambas as partes, desenvolvedor e utilizador, para esta metodologia de trabalho. Pensamos que tal se verificou neste projeto.”

A estes fatores, Matos (2012) acrescenta a motivação da empresa e a experiência e conhecimento mútuo das equipas: “a escolha da empresa por uma entidade de prestígio, nacional e internacional, como a FCG, que é, por si só, um fator de motivação elevado, acrescido pela experiência e conhecimento da gestão de coleções que as equipas daquelas duas instituições possuíam, seria o fator determinante para a evolução e atualização tecnológica dos sistemas, bem como para o seu sucesso”. Rematando :“esta evolução resultou da metodologia de desenvolvimento que a empresa adotou desde o início, ou seja, sem prescindir da investigação por meios próprios na área da tecnologia e normalização, a empresa procurou recolher o importante conhecimento de um novo parceiro, a FCG” (Matos, 2012: 249).

5.3.1.2 O *In Web* e o *In arteonline .NET*

Paralelamente, a Sistemas do Futuro desenvolveu uma gama variada de produtos consoante o tipo de património abordado, na área do inventário e gestão do património cultural. Estes produtos surgiram no contexto das necessidades, ou reportadas por clientes e parceiros, ou apreendidas em conferências nacionais, em consonância com colaborações ativas, através do desenvolvimento de parcerias e do estabelecimento de protocolos, no desenvolvimento conjunto de projetos de investigação com universidades, museus, institutos e associações culturais¹¹³ (Matos, 2012).

Sensível à evolução no domínio da digitalização e acesso ao património, a empresa desenvolveu, em 1999 (posteriormente atualizada em 2001), uma aplicação específica para a disponibilização de conteúdos culturais *online*, o *In Web* - acesso *online* ao património. Esta ferramenta inovadora em Portugal veio possibilitar o acesso ao património através da Internet, da intranet ou de quiosques multimédia. Marcou o início de um novo ciclo: a divulgação do património cultural através das novas tecnologias.

Terá sido igualmente sob o impulso da colaboração da Sistemas do Futuro com a FCG, aquando do desenvolvimento da aplicação *In arte Premium*, que foi criada uma versão melhorada do *In Web*: o *In Web* (3.0), a qual viria a ser a versão mais utilizada na publicação de projetos de digitalização de bens culturais. No *In Web* (3.0) foram incluídas duas formas distintas de configuração. Uma consiste na exportação da informação pretendida para um ficheiro XML -*Extended Markup Language*, que depois seria lido por uma versão específica da aplicação, salvaguardando deste modo, por questões de segurança, a publicação direta dos dados na Internet, tendo o inconveniente de obrigar à exportação de dados sempre que se verificasse

¹¹³ Em 2000 a empresa lançou duas aplicações: *In domus* - destinado à gestão do património cultural imóvel, património arqueológico e construído; e uma aplicação para a gestão integrada do património cultural que representou a união de duas aplicações de gestão do património (*In arte* e *In domus*). Esta aplicação materializou-se no *In patrimonium*, que atualmente inclui de base pelo menos dois produtos, sendo possível integrar e combinar, num único programa diferentes aplicações (*In arte*, *In domus*, *In doc*, *In natura*, *In memoria*). Em 2001 foi desenvolvido pela empresa o *in natura* - para a gestão de património natural e, em 2006, foram concebidas e desenvolvidas outras duas aplicações, o *In memoria* - para a gestão de património imaterial e o *In doc* - destinado à gestão do património documental de duas áreas: documentação de biblioteca e documentação de arquivo. Posteriormente, foi criado o *In anthropos* - para a investigação no âmbito da antropologia das populações do passado, e para a gestão eficaz dos acervos de museus, autarquias, universidades e outras instituições que se debruçam sobre a área da antropologia biológica. O mais recente sistema de gestão do património cultural desenvolvido denomina-se *In patrimonium. NET*, cujo objetivo é responder às necessidades das instituições que procuram gerir o seu acervo numa ferramenta através da rede, permitindo que os conteúdos do *website* sejam geridos pela instituição através do acesso à Internet.

uma alteração ou introdução de informação; outra lê os dados diretamente do servidor de SQL utilizado para a gestão da base de dados e tem como principal vantagem a publicação direta dos dados, através de uma funcionalidade da aplicação. Tem como desvantagem deixar exposta a base de dados na rede (Matos, 2012: 250).

Segundo Fernando Cabral, o MCG-CF: “continua a utilizar o *In arte Premium* e há cerca de dois anos introduzimos uma nova versão em tecnologia *.NET*, o *In arteonline .NET*, permitindo o acesso às bases de dados através de um *browser*, de forma idêntica ao *In Web*”. Atualmente o *In Web* (3.0) possibilita à instituição a publicação na Internet da sua coleção, ou parte da mesma, criando-se um catálogo digital de acesso público. Este catálogo funciona como a interface entre o público utilizador da Internet e os diferentes módulos de gestão interna utilizados pela instituição (quer sejam o *In arte*, *In domus*, *In patrimonium*, *In doc*, *In natura* ou *In memoria*). Fernando Cabral explicita, relativamente às duas possibilidades apresentadas: “as distintas configurações pretendem salvaguardar as diferentes formas de publicação de dados *online* de acordo com as indicações dos clientes da Sistemas do Futuro”, pelo que, aquando da utilização do *In Web* (3.0) ou do *In arteonline .NET*, a divulgação *online* dos dados é facultativa, permitindo à instituição que faça uma configuração do tipo de campos que ficarão aptos para serem pesquisados, assim como da informação disponibilizada.

Relativamente à possibilidade de publicar na Internet a coleção, criando um catálogo digital de acesso público, algumas considerações poderão ser tecidas. A seleção do conteúdo disponibilizado através do *In Web* (3.0) e do *In arteonline .NET*, restringe o âmbito da pesquisa do visitante, pois tem implícita a seriação da informação disponibilizada ao público. A possibilidade do visitante poder aceder à base de dados do museu para pesquisar as peças e informações sobre a coleção, foi apresentada ao MCG-CF¹¹⁴; porém, tanto o responsável pelo departamento de comunicação como os seus colegas, mostraram-se renitentes ao facto da pesquisa abarcar a totalidade da coleção, defendendo que deveria limitar-se ainda a informação facultada sobre as peças aos campos mais relevantes. O responsável pelo departamento de comunicação acredita que não será necessário munir o público em geral, por um lado, com uma pesquisa que abranja toda a coleção, e por outro lado, com informações tão específicas e detalhadas sobre as peças.

¹¹⁴Foram apresentadas três propostas de interface, tendo sido selecionada pelo museu a que se encontra *online* atualmente.

Perante esta constatação, um facto se torna evidente: poderão ser aplicados filtros sobre as mesmas bases de dados ao disponibilizar a informação. Encontramos-nos assim perante um cenário que, almejando o total, pois os museus pretendem a inventariação informatizada da totalidade das suas coleções, disponibilizam o parcial. Esta parece ser uma forma ilusória de apreensão da totalidade, na medida em que, à base de dados onde a informação se encontra guardada, foi feita, por parte do museu, não só uma seleção das peças a disponibilizar ao público, como também dos campos (considerados mais relevantes pelo museu) a que se pode aceder.

Face à colaboração desenvolvida entre a empresa e a FCG, poderíamos acrescentar um contributo à questão levantada por Cameron e Kenderdine: “*how museum has appropriated, adapted, incorporated and transformed digital technologies?*” (2007: 1). Os museus, através do património cultural, argumentam as autoras, apropriam-se, adaptam, incorporam e transformam as tecnologias digitais às quais recorrem; sendo que o modo e a razão porque tal sucede nas instituições culturais, requer investigação (Cameron e Kenderdine, 2007).

O *In arte Premium*, aplicação para o inventário e gestão de coleções utilizada pelo MCG-CF, é um exemplo concreto de uma ferramenta que foi desenvolvida entre o departamento de sistemas de informação da Sistemas do Futuro e a direção, conservadores, técnicos, e o departamento de comunicação do museu. A transmissão dos conhecimentos das equipas do museu, fez surgir uma aplicação moldada à medida dos requisitos quotidianos do trabalho museológico. Simultaneamente, a Sistemas do Futuro agiu enquanto mediadora entre os desejos “subjetivos” do *staff* e as possibilidades objetivas dos sistemas de informação para o inventário e gestão de coleções.

O avanço da investigação patente na aplicação *In arte Premium*, terá proporcionado por um lado, a continuidade da evolução dos próprios sistemas de gestão de coleções da empresa. Por outro lado, com maior amplitude, o desenvolvimento desta aplicação terá contribuído para a evolução das tecnologias digitais aplicadas ao património móvel dos museus, na área específica da arte (antiguidade clássica, arte islâmica, artes decorativas, arte oriental, arte europeia, arte moderna, arte contemporânea).

Embora o desenvolvimento dos produtos atualmente utilizados pelo MCG-CF - *In art Premium* e *In Web 3.0* - possa ser entendido numa engrenagem evolutiva das inovações das tecnologias digitais, estes não poderão, contudo, ser desconexos das necessidades dos museus, sendo a satisfação dos seus requisitos, um fator obrigatório. Será a partir destes processos colaborativos que os museus desenvolvem com as empresas que trabalham para a utilização das novas tecnologias digitais da informação para a gestão do património, que o campo museológico se vai redefinindo (Parry, 2007), à medida que se vai apropriando, adotando, incorporando e transformando as tecnologias digitais (Cameron e Kenderdine, 2007).

5.3.2 O MATRIZ

O MATRIZ foi desenvolvido no ano de 1993, após a constituição do IPM - Instituto Português dos Museus, posteriormente IMC, atualmente DGPC¹¹⁵, no seio da própria instituição. Segundo Manuel Oleiro: “em 1992/93 os museus tinham inventário em suporte de papel, em fichas de cartão, e o acesso a esse inventário era relativamente restrito; ou seja, cada conservador de cada coleção detinha o seu inventário e a partilha desse inventário por outras pessoas dentro do próprio museu e sobretudo para fora do museu, como para investigadores, era bastante difícil e problemático. A direção do IPM entendeu que era útil e necessário que o acesso ao inventário das coleções públicas fosse facilitado e disponibilizado de forma aberta.” Neste contexto, foi criado na década de 90, o Matriz, que tinha como propósito, dotar os museus tutelados pela administração central com um programa que pudesse alcançar os objetivos de uma melhor inventariação e gestão de coleções destas instituições. Este programa transformou-se, hoje em dia, numa ferramenta utilizada não apenas pelos museus tutelados pela

¹¹⁵ O IPM foi criado pelo Decreto-Lei nº 278/91 de 9 de agosto de 1991, com o objetivo de criar um organismo ao qual fosse confiada a gestão dos museus. Tutelado pelo Ministério da Cultura, ao IPM competia promover e assegurar a execução da política museológica nacional e promover o estudo, salvaguarda, valorização e divulgação do património cultural móvel nacional. Em 2007 foi criado pelo Ministério da Cultura, através do Decreto-Lei nº 97/2007, o Instituto de Museus e da Conservação (IMC), em resultado da fusão do IPM (1991-2007) e do Instituto Português de Conservação e Restauro (1997-2007). Herdando as competências do IPM no que toca ao património móvel, o IMC constituiu-se também como a agência nacional de referência para a salvaguarda do património imaterial. Através da publicação do Decreto-Lei nº 115/2012 de 25 de maio, é criada a Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), em resultado da fusão do IMC, do Instituto de Gestão do Património Arquitetónico (IGESPAR) e da Direção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo. A DGPC continua a assegurar o cumprimento das obrigações do Estado no domínio do inventário, classificação, estudo, conservação, restauro, proteção, valorização e divulgação do património cultural móvel e imóvel, e também no domínio do estudo, valorização e divulgação do património cultural imaterial.

DGPC, mas também por um conjunto de outras instituições portuguesas de carácter cultural, patrimonial, científico e educativo.

O MATRIZ apresentou, desde o seu desenvolvimento até à data, três versões e, tal como assegura Teresa Campos: “em qualquer uma das fases do desenvolvimento do programa foram seguidos os standards internacionais como os guidelines do CIDOC e o SPECTRUM”. Atualmente o MATRIZ - gama de *softwares* de referência nacional para o inventário, gestão e divulgação online, de património cultural (móvel, imóvel e imaterial) e natural, disponibiliza os seguintes produtos: Matriz 3.0¹¹⁶; MatrizNet¹¹⁷; MatrizWeb¹¹⁸; Matriz PCI¹¹⁹; Matriz Pix¹²⁰.

5.3.2.1 Matriz 1.0

A primeira versão: Matriz 1.0 - Base de Dados de Inventário do Património, em 1993, consistia num conjunto de fichas destinadas ao inventário das coleções dos museus nas áreas patrimoniais de arte, arqueologia e etnologia, assumindo o programa uma arquitetura servidor/cliente. Simultaneamente ao desenvolvimento do Matriz 1.0, decorria nos museus portugueses a criação de infraestruturas tecnológicas, uma vez que o equipamento informático era praticamente inexistente. A implementação do programa foi acompanhado por resistências iniciais internas, da parte dos agentes do inventário, e foi penalizada pela escassez de recursos humanos dotados de competências técnicas (Costa e Costa, 2010).

¹¹⁶ O Matriz 3.0 consiste no *software* de referência nacional para o inventário, gestão e divulgação *online* integrados de património cultural (móvel, imóvel, imaterial) e natural. Este sistema é complementado pelo Matriz-Web, interface para publicação na Internet dos conteúdos inventariados e geridos no Matriz 3.0. Mais informação disponível em: http://www.matriz.dgpc.pt/pt_matriz30.php (Consultado a 14-12-2017).

¹¹⁷ O MatrizNet constitui o catálogo coletivo *online* de 34 museus da RPM, atualmente sob tutela da DGPC, das Direções Regionais de Cultura do Norte, Centro e Alentejo e da Parques de Sintra – Monte da Lua. Mais informação disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx> (Consultado a 14-12-2017).

¹¹⁸ O MatrizWeb, com características idênticas às do MatrizNet, constitui o módulo de publicação individual na Internet do MATRIZ, para utilização pelas entidades não dependentes da DGPC.

¹¹⁹ O MatrizPCI constitui a versão da base de dados do Matriz 3.0 para suporte do inventário nacional do património cultural imaterial. Mais informação disponível em: <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web/home.aspx> (Consultado a 14-12-2017).

¹²⁰ O MatrizPix é o sistema de informação utilizado para inventário, gestão e publicação na Internet das coleções fotográficas da DGPC, permitindo a encomenda de fotografias em alta resolução de forma desmaterializada. Mais informação disponível em: <http://www.matrizpix.dgpc.pt/matrizpix/home.aspx> (Consultado a 14-12-2017).

Isabel Cordeiro descreve a inventariação do objeto no Matriz: “uma ficha de inventário informatizada extensa e complexa, tendo por base um conceito de inventário científico bastante desenvolvido e não apenas um inventário sumário.” Manuel Oleiro acrescenta que a este inventário foram tecidas algumas críticas no sentido do Matriz ser excessivamente pormenorizado nos seus campos e detalhado na informação requerida, as quais sempre entendeu como sendo injustas na medida em que, para si, o inventário de uma coleção tem que ser exaustivo, profundo, detalhado: “um dos fatores que decidimos logo de início é que haveria um conjunto de campos de preenchimento obrigatório. Os conservadores ou técnicos das peças que estivessem a fazer o inventário não podiam passar por esses campos sem os carregar com informação. Isso foi uma opção deliberada. Nós não queríamos que o inventário fosse transmitido para uma aplicação informática de forma ligeira. Queríamos que a informação estivesse lá (...), que não houvesse reservas de informação, para além das que fossem determinadas por motivos de segurança, e que não fosse possível manter a atitude, que era um pouco dominante nos museus, de que o inventário é do técnico ou do conservador que o faz, e não é para ser disponibilizado.”

A proposta seria então, segundo Ana Castro Henriques: “a informação que está em papel passa para o Matriz, porque a ficha do Matriz é muito extensa e consegue reunir toda a informação que esteja dispersa sobre a peça, nomeadamente, as informações que figuram no dossier da peça. O Matriz tem como raiz a informação em inventários de papel, que pode ser acrescentado do saber de quem está a inventariar a peça. (...) O objetivo não é um somatório de inventários (...) é uma mudança de suporte de inventário que permite uma transposição crítica.” Rematando: “é uma grande mudança de suporte com sentido crítico, onde se propõe avançar mais. Por isso há tantos campos no Matriz, mais do que nas fichas de inventário. Se nós já avançámos no conhecimento e eu tenho este instrumento poderoso que tem estes campos todos, vou utilizá-lo!” Da mesma forma, Isabel Cordeiro afirma que quando sucedem descobertas no decurso da investigação, tal: “tem obviamente como consequência a atualização das fichas que estavam no Matriz. Já não temos propriamente as fichas físicas, quer dizer, elas existem, mas agora já estão no sistema (...) hoje em dia a tendência já é creditar dados novos diretamente no sistema.” Acrescentando: “muitas vezes há uma ficha de inventário que foi

aberta em 1993 e que foi sucessivamente atualizada várias vezes, até por pessoas diferentes, no Matriz.”

Também no caderno *Normas de Inventário Ciência e Técnica: normas gerais*, podemos ler que o Matriz e as respectivas fases de desenvolvimento, ilustram:

A evolução técnica e tecnológica verificada nos Museus Nacionais no âmbito da utilização das tecnologias de informação para o inventário e a digitalização das suas colecções, bem como a convergência (e, em certos casos, substituição) num mesmo meio e suporte de uma determinada atividade, de processos e repositórios de informação anteriormente muito diversos (fichas de inventário, livros de tombo, dossiês de colecções e inúmeros outros tipos de documentação, bibliográfica, arquivística, cartográfica, iconográfica, audiovisual, etc.) (Costa e Costa, 2010: 33).

A descrição de inventário em suporte digital descrito por Ana Castro Henriques, bem como as considerações de Isabel Cordeiro, deixam pairar uma dúvida no ar, sendo que a mesma dúvida terá igualmente surgido em conversa com uma conservadora do MCG-CF. Aquando da inventariação dos livros antigos e modernos no *In arte*, solicitava que lhe trouxessem os livros das reservas e, com base no próprio livro, foi preenchendo os campos da ficha de inventário do *In arte*; adicionalmente, utilizou o dossier da peça, para complementar alguma informação, como os dados sobre a proveniência.

O resultado deste processo foi uma ficha de inventário digital maior, mais completa e pormenorizada relativamente às fichas em suporte de papel. Ao descrever-se o inventário em suporte digital onde, comparativamente ao inventário realizado em papel, surge um maior número de campos, bem como a obrigatoriedade de preenchimento, acrescentam-se mais informações (nomeadamente as contidas nos dossiers das peças). Ao requerer-se uma transposição crítica e atualizada, decorrente das investigações realizadas sobre as peças; ao creditarem-se os dados diretamente no sistema, guardando-se o conhecimento numa ficha de inventário em suporte digital; e ao possibilitar-se a edição das fichas de inventário de uma determinada peça por pessoas diferentes, não estaremos nós perante a criação de um documento novo, emergente, produzido através da convergência de informações numa base de dados, que implica alterações não no modo de se inventariar uma peça (método amplamente estudado e continuado),

mas em relação ao conceito de inventário, anteriormente restrito ao conservador, e que agora se encontra aberto a vários técnicos, passível de ser editado por qualquer um dos mesmos?

5.3.2.2 Matriz 2.0

A segunda fase de desenvolvimento do Matriz 2.0 - Inventário e Gestão de Coleções Museológicas, é considerada como a fase vital da evolução tecnológica do Matriz, refletindo a evolução do mercado das tecnologias da informação (TI), e a criação da Direção de Serviços de Inventário¹²¹. Esta segunda versão ficou disponível em 2000, e trouxe como inovação a disponibilização do módulo de gestão de coleções, apresentando as seguintes áreas funcionais: 1) estudo e investigação; 2) planeamento: organização de exposições, organização de reservas, programação de campanhas fotográficas e de conservação/restauro; 3) documentação de circulação de bens relativa a situações de incorporação - compra, legado, herança, transferência, doação, cedência temporária em contexto de curta ou longa duração (Costa e Costa, 2010: 26-27).

Esta versão pautou-se pela criação da coleção *Normas de Inventário*. A coleção nasceu no âmbito das competências que foram consignadas ao IPM, pela Lei Orgânica de 26 de junho de 1997, nomeadamente, a missão de informatização integrada em rede do inventário das coleções museológicas dependentes do IPM e a conservação, valorização e divulgação do património cultural móvel museológico. As *Normas de Inventário* assumiram um trabalho normativo no que toca ao inventário e catalogação do património móvel, e representam um instrumento para os museus em termos de normalização terminológica e conceptual, propondo definições para termos genéricos com o intuito final de estabilizar e normalizar a atividade de inventário.

Isabel Cordeiro descreve a necessidade sentida nos museus aquando do processo de inventariação das suas coleções: “há questões de índole muito prática que surgem; se calhar ao fim de

¹²¹ A Direção de Serviços de Inventário foi criada pelo Decreto-Lei n.º 398/99 de 13 de outubro de 1999. A esta Direção foram consignadas competências, entre outras, de coordenação do inventário do património cultural móvel, assegurando a digitalização das coleções segundo normas. A Direção de Serviços de Inventário permaneceu enquanto tal até 2007, tendo sido integrada no Departamento de Património Móvel do IMC (Artigo 3.º da Portaria n.º 377/2007, de 30 de março de 2007), e desde 2012, no Departamento de Bens Culturais da DGPC (Artigo 2º da Portaria n.º 223/2012, de 24 julho de 2012).

inventariar 10 peças não tenho grandes dúvidas, mas ao fim de 100 ou 1000 peças de várias categorias, de certeza que eu começo a ter a necessidade de sistematização e de decisão. Foi esse processo de trabalho e de discussão que foi sendo feito e que depois deu origem às normas.” Teresa Campos acrescenta: “pode ter o melhor *software*, pode ter muitos funcionários, mas se não tiver normativos que regulem a introdução dos conteúdos e a forma de abordagem, vai ter informação perfeitamente díspar.”

Manuel Oleiro explicita acerca da criação da coleção *Normas de Inventário*: “havia algumas linhas mestras para a normalização dos inventários mas não havia, em Portugal, normas para inventário. A partir do momento em que existia um programa comum para todos os museus do IPM, era necessário definir um conjunto de regras para o carregamento dos inventários, e as *Normas de Inventário* pretendem ir ao encontro dessa necessidade. Por um lado, serem de aplicação imediata para quem estivesse a trabalhar com o programa Matriz, mas por outro lado, serem a perspetiva do IPM sobre o que devia ser um conjunto de normas bastante assertivas sobre a forma de fazer inventários em museus. Qualquer que fosse o suporte utilizado, os inventários deveriam seguir aquelas normas e deveriam cumprir aquelas propostas.” Isabel Cordeiro afirma: “as *Normas de Inventário* tiveram o objetivo de criar uma linguagem tão comum quanto possível no universo do IMC, mas também e sobretudo, como difusor de normativos de inventário e de gestão de coleções para os museus portugueses de uma maneira geral (...).” A mesma afirma que a ideia subjacente a este projeto, seria a definição de um *standard* de referência em Portugal para o inventário e gestão de coleções: “quis-se apresentar o desenvolvimento deste projeto aos museus como sendo o *standard* do Ministério da Cultura para a digitalização de coleções e foi esse o posicionamento que tivemos desde o início, sem prejuízo de outros programas que existissem.”

Nesta medida, encontramos a coleção *Normas de Inventário*, não só enquanto uma necessidade iminente para a implementação de boas práticas no trabalho quotidiano das atividades dos museus, mas também como um instrumento que serve a pretensão do Estado português na criação de um programa de referência nacional, enquanto modelo *standard*, para a inventariação e gestão de coleções informatizadas: o MATRIZ.

Isabel Cordeiro especifica, relativamente ao âmbito da criação das *Normas de Inventário*, o contexto nacional do seu surgimento, bem como a relação destas normas com uma medida política para a proteção e salvaguarda do seu património: “estas normas, surgem um pouco ligadas às competências centrais da Direção de Serviços de Inventário, no domínio da proteção e salvaguarda das coleções nacionais. Ou seja, há uma estratégia de digitalização das coleções e de disponibilização ao público e, de seguida, houve uma estratégia de produção de normativos para incentivar a documentação das coleções. Portanto, é uma disponibilização da maneira de fazer, para que se cumpra, aquilo que está de alguma forma no espírito da Lei de Bases do Património Cultural (Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro): o conhecimento do património móvel nacional e a sua salvaguarda - o inventário enquanto uma das primeiras medidas de salvaguarda das coleções, através do conhecimento.”

Também Ana Castro Henriques se reporta a duas situações contextuais, uma nacional e outra internacional, para compreendermos a relação entre os sistemas de inventário e gestão informatizada de coleções museológicas e a proteção do património: “um programa deste tipo, rápido, eficaz, com muita informação e capaz de cruzar dados, nasceu muito perto da integração europeia. Tinham-se aberto as fronteiras e havia a livre circulação de bens e serviços. (...). Isto, acrescido à crise política que se viveu no pós 74, em que houve uma sangria no património, suscitou a necessidade de ter meios mais eficazes de proteção do património, que passavam pelo inventário em que pudéssemos facilmente aceder à localização das peças e conhecer os bens; o que assenta num princípio vital: quanto melhor é conhecido, melhor é protegido. As peças não podem ir muito longe, porque são conhecidas, estão inventariadas e publicadas.”

A partir da argumentação das entrevistadas percebemos uma das grandes preocupações do Estado português, refletido na versão Matriz 2.0: a necessidade de normalizar conceitos e procedimentos (Braga, 2012) é impreterível para o processo de inventariação das coleções, o que resulta numa melhor proteção e salvaguarda do património cultural. Manuel Oleiro refere, contudo, um ponto essencial quando remete para a questão da proteção do património: “no fundo o esforço que a União Europeia e o mundo todo anda a fazer no sentido de tornar públicos os inventários sobre o património em geral, seja documental, bibliográfico ou artístico, entroncam-se neste esforço que nós estamos a fazer aqui, um esforço da disponibilização da informação que está articulado com a Europeia e com todos esses mecanismos de divulga-

ção de informação patrimonial, que por seu turno também tem um outro papel importante e vital, que é a questão da segurança das obras de arte, as obras de arte conhecidas, o património conhecido é e está muito mais protegido do que um património desconhecido. Há mais atenção e referências sobre ele, e há informação que é importante para o caso de haver qualquer problema de segurança sobre esse património.”

Com efeito, recuando à década de 1980, através da análise da lei portuguesa com referência ao património cultural, percebemos que com a Lei 13/85, de 6 de julho, foram instituídas as formas e o regime de protecção dos bens culturais móveis, entendidos como “bens de significado cultural que representem a expressão ou o testemunho da criação humana ou da evolução da natureza ou da técnica”, abarcando as classificações os bens de produção nacional e de relevância internacional.

Porém, terá sido no contexto da legislação internacional, designadamente das convenções e dos tratados subscritos por Portugal relativamente à protecção do tráfico ilícito de bens culturais, que se configuraram novas formas de protecção dos bens culturais, bem como o delinear de uma maior abrangência do conceito de bens culturais nacionais, passando este a ser aplicável também aos bens que se revestem de um valor universal de património da humanidade, competindo a cada estado o dever da sua salvaguarda em território nacional e o dever de cooperação com vista à sua protecção.

Refletindo os valores, os conceitos e as políticas de protecção, salvaguarda e valorização do património expressos na legislação internacional, a Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro, apresentou uma noção de “património cultural” não restritiva aos bens culturais produzidos num único estado, no caso Portugal, e na qual têm enquadramento: “todos os bens que sendo testemunhos com valor de civilização ou cultura portadores de interesse cultural relevante devam ser objecto de especial protecção e valorização” (n.º 1 do artigo 2.º), independentemente do lugar ou do tempo da sua produção¹²².

¹²² Na referida Lei, denota-se uma alteração em termos da abrangência do conceito de bens culturais móveis, pois se em 1985 os bens de significado cultural se reportavam aos bens de produção nacional e de relevância internacional (Lei 13/85, de 6 de julho), em 2001 esta ideia veio a ser alargada pela noção de património cultural não restritiva aos bens culturais produzidos no Estado português, mas alargando-o a qualquer tempo e espaço de produção.

Terá sido no âmbito do contexto da legislação internacional para a proteção do tráfico ilícito de bens culturais, que se estipularam novas formas para a sua proteção, onde a proteção legal dos bens culturais assenta no registo patrimonial de classificação e no registo patrimonial de inventário (n.º 1 e 2 do artigo 16.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro). Neste sentido, as afirmações dos entrevistados, que enquadram o programa Matriz no contexto das políticas nacionais e internacionais para a salvaguarda, proteção e segurança do património, assentam no princípio vital estipulado pela Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro, onde o conhecimento do património móvel (classificação e inventário) são reconhecidos como forma de proteção dos bens culturais.

O empenho para a digitalização do património cultural, sentida quer a nível nacional, através do MATRIZ, quer a nível internacional, através das políticas culturais da UNESCO - o programa *Memory of the World*, e da Comissão Europeia - a Europeia, deixam transparecer a preocupação partilhada sobre a salvaguarda e proteção do património cultural. Num mundo global, como diria Appadurai (2004), equacionam-se medidas e soluções *transnacionais*, as quais, ao serem aplicadas localmente, ultrapassam as fronteiras dos estados-nação, funcionando em termos globais, nacionais e internacionais.

5.3.2.3 O MatrizNet

A terceira fase de inovação do Matriz inicia-se em 2002, passando o Matriz a dispor, no ano de 2003, da interface MatrizNet para disponibilização de inventários na Internet (Costa e Costa, 2010: 30). O MatrizNet, catálogo coletivo em linha dos museus da administração central do Estado português (museus sob tutela da DGPC, das Direções Regionais de Cultura do Norte, Centro e Alentejo e da Parques de Sintra – Monte da Lua), disponibiliza informação sobre

bens culturais móveis de 29 museus e 5 palácios, num total de 34 entidades¹²³ que integram a RPM. Assumindo-se como um dos motores de busca sobre coleções de museus com maior amplitude a nível nacional, que efetua pesquisa simultânea sobre o acervo disponível nas 34 bases de dados de inventário destes museus portugueses, a pesquisa nesta interface remete às fichas de inventário residentes no Matriz, ferramenta de uso quotidiano dos museus para o inventário e gestão de coleções.

O MatrizNet disponibiliza conteúdos nos formatos texto, fotografia, vídeo e som e assegura a publicação simultânea dos seus conteúdos na Europeana. O público-alvo: estudantes e públicos alargados (paralelamente aos profissionais do setor patrimonial e museológico), vê assim realizada a possibilidade de fazer pesquisas transversais dos acervos presentes nestas bases de dados, podendo utilizar três modos de pesquisa: 1) simples; 2) orientada: por museu, tema, autor, exposição, data; ou 3) avançada, selecionando um ou mais dos seguintes campos: museu; supercategoria; categoria; denominação/título; autor; época/período cronológico; datação; produção; grupo cultural; informação técnica; iconografia/heráldica; descrição; origem/histórial; número de inventário ou números de inventário anteriores.

Questionados, os entrevistados referem o que consideram ser as vantagens do MatrizNet: a disponibilização da informação; a maior facilidade na pesquisa; as pesquisas transversais; a associação automática da informação - no caso de uma peça ter outras associadas e formarem um conjunto. Segundo Teresa Campos: “esse é realmente o inventário integrado e o olhar integrado sobre uma coleção. Se os meus óculos têm uma caixa, eu quando abro a ficha sei que tem uma caixa. Se for um inventário manual ou que não tenha associações ou interoperabilidade, não sabe!” Às vantagens enunciadas, Ana Castro Henriques menciona o avanço no estudo historiográfico: “ao consultar-se um catálogo do Hermitage, descobriu-se que naquele museu existe uma pintura rigorosamente igual a um esboço que temos aqui no MNAA. É algo

¹²³ As 34 entidades referem-se a 29 museus: 1) Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves; 2) Museu Abade de Baçal; 3) Museu de Alberto Sampaio; 4) Museu de Arte Popular; 5) Museu de Aveiro; 6) Museu dos Biscainhos; 7) Museu de Cerâmica; 8) Museu do Chiado (MNAC); 9) Museu de D. Diogo de Sousa; 10) Museu Dr. Joaquim Mano; 11) Museu de Évora; 12) Museu Francisco Tavares Proença Júnior; 13) Museu Grão Vasco; 14) Museu da Guarda; 15) Museu José Malhoa; 16) Museu de Lamego; 17) Museu Monográfico de Conímbriga; 18) Museu da Música; 19) Museu Nacional de Arte Antiga; 20) Museu Nacional de Arqueologia; 21) Museu Nacional do Azulejo; 22) Museu Nacional dos Coches; 23) Museu Nacional de Etnologia; 24) Museu Nacional Machado de Castro; 25) Museu Nacional Soares dos Reis; 26) Museu Nacional do Teatro; 27) Museu Nacional do Traje; 28) Museu da Terra de Miranda; 29) Paço dos Duques. 30) Palácio Nacional de Mafra; 31) Palácio Nacional da Ajuda; 32) Palácio Nacional de Queluz; 33) Palácio Nacional de Sintra; 34) Palácio Nacional da Pena.

que não se sabia e é mais uma informação que se acrescenta à peça”; bem como o facto da partilha da informação dar melhor consistência aos dados do acervo, pois permite aceder e comparar informações: “um dado, como a datação, pode estar errado e alguém nos chama a atenção. Alguém fez uma leitura daqueles dados e fez uma argumentação consistente em relação à data do objeto, e nós alteramos a data. No conjunto fechado do museu, não existe a possibilidade de uma terceira ou quarta opinião. A abertura dos inventários tem esta vantagem.” Ao que Ana Castro Henriques devolve a pergunta: “está a ver o que é a vantagem de ter toda esta informação *online*?”

No MCG-CF, aquando da elaboração da exposição *O Brilho das Cidades. A rota dos azulejos*, foi realizada uma pesquisa no MatrizNet. Nele foi encontrado um painel de azulejos que o Dr. João Castel-Branco Pereira, que integrava o comissariado científico juntamente com Alfonso Pleguezuelo, acreditava ter medidas diferentes das que estavam a ser fornecidas. Como se tratava de uma das peças equacionadas para trazer para a exposição, a obtenção das medidas corretas do painel com montagem eram essenciais para garantir o sucesso do design expositivo da sala; era pois necessário assegurar que estes dados se encontrava corretos. O museu detentor do referido painel foi contactado pelo MCG-CG e percebeu-se que as medidas não se coadunavam com as que já estavam a ser utilizadas no atelier. O MCG-CF viria assim a ajudar a detetar um erro na base de dados do MatrizNet. Este erro foi prontamente corrigindo.

Ana Castro Henriques acrescenta e descreve, com exemplos, a vantagem de realizar cruzamentos de dados nos museus: “podemos pesquisar, por exemplo, todas as peças com abelhas (cujo cuidado de documentação deve ter sido tido aquando da descrição da peça), pois pode haver um apicultor, ou uma pessoa especializada em mel, ou que estuda insetos, que queira saber a representação das abelhas desde o século XV até agora, podendo existir várias peças - desde pinturas, a chávenas, a pratos - que contêm abelhas”. Ana Castro Henriques ressalva, porém, a necessidade das capacidades humanas para analisar esta pesquisa, pois independentemente do poder relacional do sistema, esta não deixa de remeter, indiretamente, para as características específicas do público: “o que o documento me pode dar, o programa não tem que me responder, mas eu posso ir perguntar ao documento o que a peça me pode dar. Eu [conservadora] não vou escrever que a peça faz parte das 10+ do museu, vou dizer que ela é de determinado período, tem determinada datação e determinadas características. Com aque-

les dados, a pessoa sabe interpretar, raciocina sobre a peça e elege aquele documento, ou não.”

Embora Ana Castro Henriques afirme: “trata-se de uma ferramenta com velocidade de resposta inacreditável. (...) Nós trabalhamos com o cruzamento de dados, toda a investigação é relacional, e aqui, ela é feita à velocidade dos tempos que correm”, ressalta, contudo, uma componente indispensável a ter em conta para o bom desempenho das funcionalidades de pesquisa, pois para si, mais do que intensificar os níveis de carregamento do Matriz, é estritamente necessário que o sistema seja: “bem alimentado, com uma inventariação séria, bem preenchida, com sentido crítico.” Concluindo: “se for bem concebido e se for bem alimentado, do ponto de vista dos dados que lá se inserem, tem uma capacidade de resposta infinita, cruza imensas possibilidades.”

5.3.2.4 Matriz 3.0

O Matriz 3.0 é a versão mais recente, lançada em 2011, do Matriz - gama de *softwares* de referência nacional para o inventário, gestão e divulgação em linha, das duas tipologias de bens patrimoniais contempladas na Lei de Bases do Património Cultural (Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro): património cultural (móvel, imóvel e imaterial) e natural.

O ano de 2010 marcou o início de uma nova fase de desenvolvimento do Matriz. Decorrente desta fase, onde houve uma inovação da versão do software (Matriz 3.0), verificou-se uma ampliação dos universos tipológicos de património móvel passíveis de inventário e gestão, passando a ser disponibilizadas fichas-tipo para as áreas de Ciência e Técnica e de História Natural, para além das anteriormente existentes (Arte; Arqueologia; Etnologia), mas também para outras tipologias de acervos museológicos (fotografia, filme, som, desenho, cartografia, fontes escritas e fontes orais); e ainda a documentação e gestão de Património Cultural Imaterial (Costa e Costa, 2010: 32).

5.4 Questionando a digitalização para a divulgação do património cultural

As tecnologias digitais ao serviço dos média digitais, onde podemos incluir a digitalização, são tecnologias de informação, conjunto de atividades e soluções, providas por recursos de computação, que visam a produção, armazenamento, transmissão, acesso, segurança e utilização das informações. Segundo o que podemos ler na Recomendação da Comissão sobre a digitalização e a acessibilidade em linha de material cultural e a preservação digital (Comissão Europeia, 2011: 40): “digitisation is an important means for ensuring greater access to and use of cultural material”, ou seja, nesta Recomendação, a Comissão Europeia afirma a digitalização enquanto um meio importante para assegurar um maior acesso ao material cultural e uma maior utilização do mesmo.

No entanto, existem autores que defendem que a digitalização do património, a informatização das coleções, a transposição do formato material para o formato digital, a sua inserção numa base de dados, com o intuito de preservar o património cultural e de o tornar mais acessível, não é necessariamente indicativo que este alcance maior visibilidade e que se proporcione acessibilidade (Kitler, 1996; Foster, 1996). Segundo Friedrich Kittler, defensor da tecnologia da informação enquanto paradigma da história cultural e das humanidades, no artigo: *Museus a la Frontera Digital*, editado no simpósio realizado no âmbito da exposição: *Els Límits del Museu*, organizada pela *Fundació Antoni Tàpies*, em Barcelona, em 1995:

Museum coupled its elementary storage functions to other media of processing and transferring (...) as long as the transfer media dominated the other technological media, the museum continued to specialize in storage. But in the context of an information system that tendentially abolishes the principle of transfer because it reduces all transfer to the processing and computing of data, mere storage per se appears somewhat dysfunctional (Kittler, 1996: 70).

Para o autor, os museus agregaram as suas funções elementares de armazenamento a outros meios de processamento e transferência. Contudo, num contexto onde se recorre aos sistemas de informação, que suprimem o princípio de transferência, porque o reduzem ao processamento e à computação dos dados, a função de armazenamento, desempenhada pelo museu, parece agora disfuncional.

Segundo o que defende Hal Foster (1996), a base de dados em que o objeto, então digital, for inserido, pode nunca passar de um repositório de informação, expresso numa base de dados

numérica, que não apresenta informação, não gera conhecimento, não disponibiliza o contexto e não propicia experiência; passando a ser apenas um aglomerado de dados.

A digitalização das coleções museológicas implica um aumento das coleções dos museus, em termos de documentação e informação sobre as mesmas, bem como a alteração do processo de acumulação de conhecimento (Kittler, 1996). Neste contexto, surge uma questão pertinente: Como transmitir este conhecimento? Se é verdade que, tal como Robert Janes (2009) afirma, a comunicação do património cultural na era da tecnologia digital deve facilitar os modos pelos quais os visitantes conseguem entrar num diálogo participativo, que produz um conhecimento entre o museu e o material a ser comunicado, de que modo se poderá evitar que o património digital fique, tal como argumenta Foster (1996), estagnado numa base de dados? Como poderá a relação comunicativa e participativa de troca de informação e conhecimento, entre o conteúdo digital museológico e o utilizador, ser alcançada?

A primeira parte da resposta encontra-se na normalização de procedimentos nas coleções museológicas. Apenas respeitando as normas estipuladas, as coleções digitalizadas, isto é, o património digital, poderá ser interligado e comunicado. Segundo o que argumenta Matos (2010), as coleções dos museus são uma fonte de conhecimento que precisa de ser colocada de forma inteligível ao maior número de pessoas, de forma a gerar mais e melhor conhecimento. Para o autor, é desta forma abrangente, de alcance à interconectividade, que a normalização deve ser entendida. Como uma metodologia estritamente necessária para o alcance da divulgação do património, e onde terão de ser equacionados os públicos-alvo:

As exigências atuais, fruto da sociedade de informação e da procura crescente de informação e conhecimento, não nos permitem trabalhar com o tempo, os métodos e as ferramentas que então eram usados. Hoje em dia o museu tem que responder a uma procura de informação exigente; tem que competir num mercado cultural que disputa a atenção do público; tem que proteger, conservar e, ao mesmo tempo, divulgar o património que guarda, fazendo interagir uma cada vez maior quantidade de saberes e profissões com que se relaciona diretamente (Matos, 2012: 9).

A segunda parte da resposta, e em consonância com a preocupação demonstrada por Matos (2012), remete para o equacionamento dos públicos-alvo. Esta resposta poderá ser remetida para o estudo *Themescaping virtual collections*, realizado por Fiona Cameron, Sarah Kenderdine, Kevin Sumption e Bil Vernon, nos anos de 2000/2001. O estudo abrangeu vários utiliza-

dores, os quais especificaram razões para aceder às coleções *online*, e procurou identificar as respetivas motivações e necessidades, tentando conjugá-las com as pesquisas disponíveis existentes ou delinear investigações a serem desenvolvidas, relativas aos tipos de busca, conceitos de navegação e conteúdos. Desta investigação, constituíram-se quatro grupos distintos de utilizadores (Cameron e Robinson, 2007: 175-178):

- 1) **curadores** - requerem o acesso rápido ao registo do objeto e respetiva imagem. Realizam buscas de procura inteligente através de: utilização de palavras-chave, índices múltiplos, pesquisas por termo, função e classificação, que abranjam a totalidade da base de dados.
- 2) **gestores de coleções e *registrars*** - demonstram preocupações majoritárias com: identificação do objeto, aquisições, inventário, manutenção da documentação. Salientam o desenvolvimento de ferramentas de pesquisa que permitam ter uma visão global da coleção; historial expositivo do objeto; a gravação dos resultados de pesquisa, representações gráficas dos modos de navegação, e o mapa do *website*.
- 3) **serviços educativos e professores** - revelam interesse em ferramentas que apoiem as opções de aprendizagem semelhantes às dos livros, onde se recorre a calendários e cronologias, ao mesmo tempo que remetem para uma experiência envolvente, nomeadamente, através da realização de pesquisas temáticas, personalizadas ou através de palavras-chave; e recorrendo a interfaces gráficas para procurar, navegar e interpretar coleções, as quais oferecem uma experiência interativa. As tecnologias de realidade virtual foram apontadas por facultarem experiências imersivas dinâmicas, onde os alunos, através dos objetos 3D, têm o potencial de manipular e explorar a forma, a construção e a textura dos objetos. Os jogos de computador, onde o utilizador pode modificar os dados e selecionar trajetórias narrativas, foram referidos como tendo o potencial de criar um ambiente contextual em torno das coleções e de interação com objetos. As tecnologias de realidade virtual foram consideradas como tendo elevado valor pedagógico para as crianças mais novas, que necessitam de explorar visualmente as conexões entre objetos, contextos e histórias.
- 4) **utilizadores não especializados** - a grande maioria de utilizadores não especializados acedem às coleções *online* e aos *websites* dos museus antes e depois de visitarem o museu

fisicamente. Tal, sugere que os potenciais utilizadores valorizam a escolha livre na aprendizagem e acedem às coleções *online* para construir a sua base de conhecimento, como forma de entretenimento e de planeamento da visita ao museu. Os visitantes mais novos, preferem opções de navegação utilizando o espaço 3D como meio exploratório interativo personalizado. Nos requisitos dos jovens utilizadores, surgem novos estilos de narrativa, quer através das relações entre os objetos, quer através da ação do utilizador. Este grupo demonstrou menos interesse em consultar material escrito, optando pela opção de trilhar o seu próprio caminho por entre os meandros das coleções, explorando narrativas centradas nos objetos polissémicos, enriquecidas com vários média, objetos 3D e ambientes visuais. Nas demandas dos jovens utilizadores não especializados denotam-se, segundo os investigadores, influências dos princípios pós-modernistas, os quais são semelhantes à maneira como as nossas mentes trabalham normalmente, ou seja, não em linha reta, mas como uma série de redes e associações. Já os utilizadores não especializados mais velhos preferem a metáfora da exposição tradicional para estruturar a informação, onde se destacam as pesquisas com palavras-chave, cronologias, vias de navegação lineares e pesquisas sobre categorias conhecidas.

Segundo Cameron e Robinson (2007), se no passado, a base de dados de coleções funcionava como instrumento interno dos museus e o seu uso era praticamente exclusivo aos gestores de coleção e curadores, mais recentemente, a presença de coleções nos *websites* dos museus, abriu o acesso à base de dados a um elevado número de utilizadores. À pergunta colocada: Como poderá a relação comunicativa e participativa de troca de informação e conhecimento, entre o conteúdo digital museológico e o utilizador, ser alcançada? Poderemos acrescentar o contributo de Cameron e Robinson (2007), na medida em que as autoras defendem que será com a introdução de um sistema adaptado às necessidades e requisitos dos tipos de utilizadores, oferecendo alternativas acerca da informação disponibilizada sobre a coleção, disponibilizando-se possibilidades contextuais acerca dos objetos (através da inclusão de multimédia, ou conceitos navegáveis, tais como mapas semânticos), que os museus conseguirão tornar a visita ao respetivo *website*, um processo mais interessante, apelativo e interpretativo.

No contexto nacional, a pergunta poderia ainda ser respondida com recurso às atividades desenvolvidas pela Sistemas do Futuro. A par das aplicações para a gestão de coleções, a empre-

sa elabora soluções multimédia¹²⁴ para diferentes suportes e plataformas. Ao fazê-lo, deixa transparecer uma relação determinante entre as soluções multimédia por si desenvolvidas e as demandas do setor do património cultural:

O objetivo da empresa com o desenvolvimento destas duas áreas paralelas e complementares é providenciar aos museus e instituições que a escolhem como fornecedora de sistemas de gestão e divulgação do património cultural, um conjunto de soluções capazes de satisfazer as, cada vez mais, complexas exigências que o setor do património cultural tem definido para esta área de atuação (Matos, 2012: 253).

Mas as considerações desencadeadas por Foster (1996), Kitller (1996) e Janes (2009), relativas à comunicação do património cultural na era da tecnologia digital, abrem caminho para um outro questionamento. Num mundo museológico onde se denota um maior interesse pela partilha e divulgação, reportar-se-ão a partilha e divulgação à informação ou ao conhecimento? Ou a ambos? Serão assertivas as políticas culturais nacionais e internacionais direcionadas para o aumento do número de objetos inventariados, ou seja, para o aumento dos objetos digitalizados, tendo em vista a promoção da divulgação, pressupondo-se, deste modo, a qualidade inerente da transmissão do conhecimento?

Estas dúvidas levantadas poderiam inserir-se no questionamento aos objetivos propostos pelo conceito de sociedade do conhecimento (Drucker, 1969; Faure *et al.* em UNESCO, 2005), nomeadamente, na teoria de que as pessoas têm a capacidade de adquirir a informação e transformá-la em conhecimento e compreensão, pelo que a democratização do acesso à informação e ao conhecimento, bem como a sua partilha, teriam um impacto significativo na vida das pessoas, fazendo com que estas se tornassem mais interventivas, agindo sobre e transformando a economia e a sociedade em que estão inseridas. Ora, quando a tónica da digitalização é colocada na preservação, gestão e divulgação do património cultural, é importante questionar em que medida este instrumento permite o desempenho da função enunciada de divulgação generalizada e democratizada do conhecimento.

¹²⁴ Tal é o caso do: *In Web Júnior*; CD-ROM e DVD educativos; *websites* de museus suportados por um gestor de conteúdos dinâmico; filmes sobre o património; roteiros interativos; quiosques multimédia; jogos e guias interativos para plataformas móveis. Atenta aos públicos da cultura (Santos, 2004), a Sistemas do Futuro desenvolveu o *In Web Júnior*. Direccionado para o público juvenil, funciona como a interface entre o público infantil utilizador da Internet e os diferentes módulos de gestão interna (*In art, In patrimonium, In doc, In natura ou In memoria*), disponibilizando uma área para jogos lúdicos e educativos concebidos em colaboração com os serviços educativos da instituição.

No âmbito do MatrizNet poderíamos questionar: Quando a informação acerca dos objetos é a das fichas de inventário informatizadas, estará a ser acautelada a disseminação de conhecimento? Não serão as fichas de inventário demasiado densas para um público não especializado? Reportando-se à edição de catálogos do museu, a entrevistada Ana Castro Henriques refere-se a esta linguagem codificada dos conservadores: “no meu diálogo com os meus colegas conservadores existe uma linguagem comum, mas na elaboração de catálogos de exposições, que vão para fora, temos de ter um cuidado diferente; as pessoas não conhecem a linguagem cifrada que estamos a utilizar.”

Manuel Oleiro refere, relativamente à divulgação da informação através do MatrizNet, que esta é realizada mediante disponibilização da informação e do conhecimento especializado: “o conhecimento especializado que um conservador/um técnico responsável por uma coleção tem, sobre esses objetos que estão à sua guarda, passa a estar partilhado em grande parte com o público em geral, com todos nós. Essa partilha de conhecimento e de informação, essa chamada de atenção para determinados detalhes de uma peça, são enriquecedoras do nosso conhecimento e da forma como percebemos as obras de arte, e neste momento, são passíveis de ser obtidas por qualquer um de nós.” Do mesmo modo, Isabel Cordeiro menciona a disponibilização do conhecimento desenvolvido e adquirido pelos investigadores, bem como o acesso ao mesmo, enquanto os contributos mais importantes aquando da divulgação da informação: “a sua maior vantagem é contermos uma base onde concentramos todo o conhecimento que vai sendo adquirido sobre uma peça, sobre uma coleção, sobre um acervo de um museu; mas também o acesso, a possibilidade do acesso. No fundo é este binómio conhecimento e acesso ao conhecimento: construir o conhecimento, por um lado e dar acesso ao conhecimento, por outro.”

A forma como a produção do conhecimento e a sua disseminação são entendidas pelos entrevistados e pela legislação nacional, coaduna-se. Segundo a lei portuguesa, a produção do conhecimento (estudo da proveniência e contexto cultural de produção; do percurso histórico e artístico ou cultural e social; da relação com outros bens e contextos de produção), deve constituir-se como um marco que assegure a transmissão de uma herança cultural, bem como a fruição e a democratização da cultura (segundo o disposto na alínea d) do artigo 1.º, Decreto n.º 19/2006). A Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro, estabelece políticas de proteção e valori-

zação do património cultural como realidade de maior relevância para a democratização da cultura (segundo o disposto no n.1 do artigo 1.º, Lei n.º 107/2001) e estipula o objetivo de incentivar e assegurar o acesso a todos à fruição cultural (segundo o disposto na alínea a) do artigo 12.º, Lei n.º 107/2001).

Ambos os entrevistados mencionam, como grande vantagem do MatrizNet, a disseminação do conhecimento que foi sendo construído, adquirido e produzido pelos conservadores. Ana Castro Henriques refere, porém, a linguagem codificada utilizada pelos mesmos. Como poderemos certificar-nos que a disseminação da produção do conhecimento dos conservadores alcança os diferentes tipos de públicos da cultura (Santos, 2004), em particular, os visitantes dos museus? Como assegurar que a função comunicativa desenvolvida cumpre as necessidades dos públicos (Hooper-Greenhill, 1994)? Atente-se que nas leis anteriormente referidas, apenas encontramos mencionada a democratização da cultura, não se encontrando menção à democratização da disseminação do conhecimento, nem à democratização da educação para a cultura.

Capítulo 6. As bases de dados para o património cultural

6.1 A forma simbólica da base de dados

Em ciências computacionais a base de dados é definida como uma coleção estruturada de dados, onde a informação se encontra armazenada e pode ser rapidamente acessada. Segundo Lev Manovich, elas são a principal expressão cultural da era moderna. Constituem o princípio geral dos novos média, projetam a ontologia do computador na cultura (Manovich, 2001: 228).

Tal como é definido em linguagem HTML¹²⁵, um *website*¹²⁶ é uma lista sequencial de elementos separados: blocos de texto, imagens, vídeos e *links* (ligações) para outras páginas, pelo que a maior parte dos *websites* são coleções de elementos separados. De acordo com Manovich (2010), depois da chegada da *World Wide Web*¹²⁷ e do hipertexto¹²⁸, o mundo surge-nos como uma infundável coleção desestruturada (sem uma estrutura inerente) de imagens, textos e vídeos. Deste modo e atendendo ao facto de que a *World Wide Web* é um sistema de hipertexto em escala global (Sawaya, 1999), é lógico, argumenta o autor, que o indivíduo venha a moldar o mundo enquanto uma base de dados.

A natureza aberta da *World Wide Web* enquanto meio (as *Web pages*¹²⁹ são documentos de computador que podem ser sempre editados), significa que os *websites* nunca precisam de ser completos; e raramente são. Em qualquer momento é possível acrescentar novos elementos à lista, através de ligações feitas às existentes, sendo fácil ligar novos elementos à lista tanto no início, como no meio, ou no fim. De acordo com Manovich, tal facto contribui para a lógica

¹²⁵ Linguagem de marcação de hipertexto que possibilita a preparação de documentos com gráficos e hiperligações, para visualização na *World Wide Web* ou em sistemas compatíveis. Esta linguagem é uma variante da linguagem SGML (Fernandes, 2011).

¹²⁶ Conjunto de hipertextos organizados por uma determinada pessoa ou organização, armazenados e disponibilizados na *World Wide Web*, com informações de diferentes espécies - textos, fotografias, animações gráficas, sons e vídeos (Fernandes, 2011).

¹²⁷ Acervo universal de *Web pages* interligadas por ligações, que fornece informações de um banco de dados multimédia, utilizando a Internet como mecanismo de transporte (Sawaya, 1999)

¹²⁸ Possibilidade de ver um ou mais documentos em qualquer ordem sem precisar seguir uma sequência, permitindo saltar a partir de uma palavra, frase ou assunto, para outro texto com assuntos relacionados ao tema inicial.

¹²⁹ Documento de hipertexto na *World Wide Web*, que pode ser visualizado através do respetivo endereço URL, recorrendo a um programa de navegação (Fernandes, 2011).

antinarrativa da *World Wide Web*: se novos elementos vão sendo acrescentados ao longo do tempo, o resultado é uma coleção, não uma história. E interroga: Como se conseguiria manter uma narrativa coerente através de material que está sempre a mudar? (Manovich, 2001: 221). Para o autor a base de dados, tal como outros novos objetos média, não contam uma história através de uma narrativa; não obedecem a uma lógica de princípio, meio e fim; e não se desenvolvem mediante argumentos temáticos, formais ou sequenciais, surgindo-nos apenas enquanto coleções de itens individuais, onde cada item tem o mesmo significado do que qualquer outro.

Neste sentido, Manovich (2001) levanta a questão: Qual será a relação entre a base de dados e a narrativa, forma que tem tradicionalmente dominado a cultura humana? O autor começa por referir que, na base de dados, o utilizador pode desenvolver várias operações, desde ver, navegar, ou procurar, de onde resulta que a experiência do utilizador de tais coleções informatizadas, seja bastante distinta da experiência de ler uma narrativa ou ver um filme. Adicionalmente cada uma, a narrativa (literária ou cinematográfica) e a base de dados, apresentam modelos diferentes do que é o mundo.

Adotando de Ervin Panofsky (1892-1968), a ideia de que as tecnologias assumem uma forma simbólica, e aplicando-a à base de dados na era da informação, Manovich (2001) propõe que a encaremos como uma nova forma simbólica da era dos computadores, mais especificamente, com um modo de estruturar a experiência de nós próprios e do mundo. Nesta medida, segundo a proposta do autor, podemos encarar a base de dados como uma expressão cultural, que representa o mundo como uma lista de itens que se recusam estar em ordem. Isto ocorre contrariamente à narrativa, que cria uma trajectória que assenta na causa-efeito de itens aparentemente desordenados. Daqui, resulta que a base de dados e a narrativa se digladiem na competição pelo mesmo território da cultura humana, onde cada uma proclama o direito exclusivo de atribuir sentidos ao mundo.

Parry (2007) concorda com a perspectiva de Manovich de que a base de dados funciona como uma forma simbólica da idade pós-industrial, oferecendo um modelo particular do mundo e da experiência humana. Segundo Parry, a base de dados tornou-se um sistema de racionaliza-

ção para o mundo moderno, desempenhando um papel muito mais abrangente do que uma simples ferramenta, constituindo-se num sistema do pensamento. A humanidade pensa em termos de base de dados, concebe informação e conhecimento também nessa lógica.

Na sua análise do campo museológico e recorrendo à teoria de Manovich, Parry defende que a base de dados se tornou profundamente icónica para o museu: encontramos, atualmente, a lógica da base de dados difundida pelos museus e dominando a gestão das coleções. Este entrosamento é de tal ordem que a sistematização de documentação orientada por computador, terá levado a um fetichismo da base de dados. Segundo o autor, hoje em dia à base de dados foi concedido um estatuto que talvez em nenhum outro momento da história do museu tenha sido atribuído sequer ao catálogo. A coleção do museu não é apenas estruturada para acomodar ferramentas de automatização, ela é imaginada e frequentemente apresentada ao público como uma base de dados. Na medida em que a base de dados terá sido incorporada nas funções e pensamento do museu moderno, esta poderá ser encarada, segundo Parry, como a sinédoque da vida moderna, isto é, uma parte que representa o todo da vida moderna (Parry, 2007).

6.2 Analisando a constituição da base de dados para o património cultural móvel português

O surgimento da Internet, nos finais do século XX, qual fonte de comunicação e informação global ubíqua, terá penetrado todas as instituições, e assim os museus, tendo-os colocado numa época digital sem precedentes (Cameron e Robinson, 2007: 165).

Após a aceitação da Internet pelas instituições museais, muitos delas terão feito esforços para conseguir transferir a documentação das coleções para bases de dados. Segundo as autoras, os critérios descritivos constituintes das fichas de inventário têm sido separados do estudo das práticas de documentação subjetivas em museus, nomeadamente, da análise da produção de um texto expositivo interpretativo. No tocante aos parâmetros em que a inventariação do objeto museológico decorre, Cameron e Robinson argumentam que os critérios descritivos básicos, constituintes da ficha de inventário, se mantiveram inalterados:

The basic descriptive criteria such as «date of manufacture», «maker», and physical measurements, used by collection managers and curators in documenting museum objects, have remained largely unaltered. These formulaic descriptions are rooted in the long-established practices of curatorial disciplines such as art history, decorative arts, history, science, and technology (Cameron e Robinson, 2007: 166).

Não obstante esta constatação, as autoras referem que se por um lado, de acordo com a tradição epistemológica empirista, podemos encarar a documentação em museus como uma entidade que apela à objectividade, onde se privilegia a classificação e a descrição exaustiva dos atributos físicos e históricos do objeto (classificação disciplinar, descrição, classificações de significado, proveniência); por outro lado podemos encarar a documentação em museus, nomeadamente os dados descritivos do objeto (significado e texto interpretativo), sob a perspectiva pós-moderna e pós-estruturalista, onde à documentação é atribuída uma natureza subjetiva (Cameron e Robinson, 2007; Hooper-Greenhill, 1992; Kavanagh, 1990; Wallace, 2001).

A gestão de coleções em base de dados é a primeira razão pela qual o museu documenta a sua coleção, formando esta ferramenta o ponto inicial para que os museus possam definir e comunicar o significado e o valor patrimonial dos objetos (Cameron, 2010). Neste sentido, Cameron e Robinson defendem que os critérios descritivos para a inventariação do objeto museológico não são objeto de preocupação. Contudo, o mesmo não sucede com a escolha dos itens sobre os quais se efetua o registo na base de dados. Este registo deverá ser entendido como um meio através do qual o museu interpreta, define e comunica, o valor atribuído aos seus objetos:

Far from being self-evident and unbiased, item-level collection records represent the primary means by which museum interpret, define and communicate the significance and heritage value of their objects (Cameron e Robinson, 2007: 166).

As autoras defendem que registar os objetos é um ato parcial. Nesta medida, poderíamos questionar, conextualizando ao caso português: Será plausível aplicar as considerações de Cameron e Robinson relativamente ao registo dos objetos na base de dados aquando da utilização dos sistemas de inventariação e gestão de coleções? Analisando o inventário no MATRIZ, que considerações poderíamos tecer sobre a digitalização do património móvel museológico?

lógico português? Deveremos encarar o registo dos objetos numa base de dados como um ato de inventariação que remete para o estudo e investigação do objeto (Costa e Costa, 2010: 30)? Ou poderemos também equacionar a própria base de dados como um objeto de estudo em si, susceptível de ser investigado?

Para o enquadramento da problemática acima apresentada, torna-se pertinente referir Geoffrey Bowker (1998), que tem dedicado grande parte da sua carreira a estudar a carga valorativa contida nas bases de dados. Bowker propõe os seguintes questionamentos: Como afetam as novas tecnologias o que é preservado e o modo como o é feito? Enquanto grande parte da literatura sobre a base de dados se tem debruçado sobre os elementos que nela estão presentes, encarado-se a base de dados como um fim em si: “*the database itself (the information stored) is seen as an end in itself*” (Bowker, 1998: 1); pelo contrário, devemos antes questionar a razão de ser do modo em que a base de dados foi sendo constituída. A análise pertinente a realizar é perceber o que o autor denomina de: “*context of development*” (Bowker, 1998: 30), isto é, o contexto de desenvolvimento em que a base de dados foi constituída, ou os modos de produção da mesma.

Na mesma linha de pensamento, Gaynor Kavanagh (1990) defende que as bases de dados dedicadas a objetos de museu ou a outros registos de materiais visuais e sonoros, devem ser entendidas como matéria-prima a ser trabalhada não só pelos historiadores. São de encarar também como um remanescente da expressão cultural e significação social. Do mesmo modo, Cameron e Robinson defendem que a documentação em museus deverá ser encarada não como um repositório de factos inalterados, mas como um texto constituído por uma forma ideológica e cultural (Cameron e Robinson, 2007: 168). Bowker vê as bases de dados destituídas de neutralidade:

There is a layering of values into the emergent infrastructures (...). Information infrastructures such as databases (...) are a site of political and ethical as well as technical work (Bowker, 1998: 1; 6).

Segundo a opinião dos autores mencionados, a constituição dum base de dados remete para o contexto social, cultural, ideológico, político, ético e científico vigente na sociedade onde estas foram produzidas (Kavanagh 1990; Bowker, 1998; Cameron e Robinson, 2007).

Bowker defende que é quando se passa da *raw data* (dados brutos) para a *data base* (base de dados) que temos a constituição de dados significativos e a exclusão de outros. Na sua investigação, Bowker interroga-se acerca dos tipos de dados que estamos a coleccionar quando construímos uma base de dados, bem como a razão pela qual escolhemos preservar uns elementos e não outros. Este processo, valorativo por defeito, protagoniza segundo o autor, a composição seletiva da estrutura da base de dados, onde se faz distinção entre o que elegemos preservar.

Recorrendo às produções teóricas dos autores citados (Kavanagh, 1990; Cameron e Robinson, 2007), e aplicando a linha de questionamento de Bowker (1998) ao âmbito da utilização das tecnologias da informação para o inventário e gestão de coleções, torna-se pertinente interrogar: Atendendo a que a digitalização do património móvel deveria aplicar-se à totalidade das coleções do então IPM, quais os critérios estipulados para introduzir os primeiros objetos na base de dados? Que instâncias determinam os objetos a registar nesta base de dados?

Retomando a fase inicial do MATRIZ (Matriz 1.0), este começou por ser um programa para a inventariação de coleções dos museus do então IPM, que originou uma base de dados do património cultural de bens móveis, construída através do processo de informatização das fichas de inventário dos objetos dos referidos museus. Isabel Cordeiro explicita como se procedeu no ano de 1998, aquando da preparação da versão Matriz 2.0: “o programa Matiz já estava criado, em 1993, para o inventário e era composto por fichas de inventário informatizadas (...). Em 1998, o que se falava era de uma transposição de inventário e de rapidamente conseguir inserir em base de dados o máximo de informação possível sobre as peças e sobre as coleções, definindo prioridades de acervos de referência primeiro e alargando, depois, os âmbitos à totalidade das coleções. (...) Nós tínhamos de definir prioridades na altura (...) Estruturávamos uma Direção de Serviços de Inventário e foi feito um diagnóstico de quais são os acervos estimados do total das coleções de cada museu. Daí procurámos, com os diretores e com os técnicos dos museus, identificar qual é o acervo de referência: Quantas são as peças que constituem o acervo de referência? Isto é, aquilo que define e caracteriza aquele museu em particular em termos das coleções (...). Em qualquer museu, independentemente do tipo de coleção, há prioridades que se estabelecem e essas prioridades constituem obviamente o

acervo de referência. Posso dizer que em 100.000 eu identifico 20.000 que são o acervo de referência; são essas primeiras 20.000 que nós metemos no sistema, e são essas primeiras 20.000 que são disponibilizadas *online*.” Rematando: “Tal como em 1993 se tinha definido que a prioridade, por uma questão de salvaguarda, era começar pelas coleções de ourivesaria, em 1998 o que se fez foi pensar: Quais são as peças/conjunto de peças que absolutamente devem estar no sistema?”

Ana Castro Henriques que trabalhou, juntamente com Manuel Oleiro, na conceção original do Matriz, explicita exemplificando, relativamente à constituição inicial da base de dados: “nos roubos das coleções de ourivesaria, vende-se e derrete-se tudo! Só vale o metal: prata ou ouro, perdendo-se a construção artística da peça, que tanto pode ser *art déco*, como pode ser do século XIX ou do século XVIII. Esse é um dos dramas: perder património só pelo valor do metal e não estar acrescido de todas as outras cargas que tem. Como os bens de ourivesaria eram os mais apetecíveis, a informatização de coleções começou também para grande proteção do património da ourivesaria, nomeadamente, das igrejas.”¹³⁰

As preocupações referidas por Isabel Cordeiro e Ana Castro Henriques, de começar a informatização pela ourivesaria e, posteriormente, de eleger, conjuntamente com os diretores e técnicos de cada entidade, o acervo de referência, demonstra que foram criadas prioridades, aquando do registo dos objetos na bases de dados do património cultural móvel dos museus do então IPM. Na medida em que a informatização das fichas de inventário no Matriz obedeceram a uma ordem respeitando critérios estabelecidos, poderíamos entender a constituição da base de dados, de 1993 a 1998, como um processo bietápico: 1) em 1993, proteção e salvaguarda do património - no contexto em apreço, a ourivesaria pelos riscos que corria; e 2) em 1998, classificação - ser considerado referência no respetivo museu.

¹³⁰ Sobre a história da ourivesaria em Portugal cf. Silva, 2008.

6.3 A lei portuguesa do património cultural móvel

Atendendo à lei portuguesa, os mecanismos legais com o objetivo de proteção do património cultural nacional surgem antes da República, com o Decreto de 30 de dezembro de 1901, que aprova as bases para a classificação dos monumentos nacionais e bens mobiliários. Na década de 1910 surge o primeiro decreto, ato legislativo com força de lei, da República Portuguesa versando questões patrimoniais. Com o Decreto de 22 de novembro de 1910 e o Decreto de 26 de maio de 1911, inicia-se a política de proteção do património cultural, constituindo preocupação maior a defesa da alienação das “obras de arte” e de “objetos arqueológicos.” A legislação produzida na década de 1930 (Decreto n.º 20586, de 4 de dezembro de 1931 e o Decreto-Lei n.º 26611, de 19 de maio de 1936), vem acentuar o conceito de património histórico e artístico nacional, aplicando-o a bens móveis de relevância histórica e artística e à necessidade de proceder a um inventário geral do património a defender, integrando os bens públicos e o “arrolamento” de bens de propriedade eclesiástica e privada.

Na década de 1950 (através do Decreto-Lei n.º 38906, de 10 de setembro de 1952 e da Lei n.º 2065, de 25 de julho de 1953), assiste-se a um acrescido impulso de classificação de bens de reconhecido valor histórico, arqueológico e artístico, atingindo-se o pico das classificações em termos quantitativos, com cerca de 1200 peças publicadas em Diário do Governo, representando este número mais de metade do universo de bens móveis classificados até à data (Pinho, 2011). Na década de 1960 é expressa a necessidade de proteção dos bens em acentuado estado de degradação, bem como a necessidade de impedir a sua alteração por intervenções que colocassem em perigo a sua integridade.

Apenas na década de 1980 (com a Lei n.º 13/85, de 6 de julho) se denota uma maior abrangência do conceito de património cultural, na medida em que os bens culturais móveis são entendidos como “bens de significado cultural que representem a expressão ou o testemunho da criação humana ou da evolução da natureza ou da técnica, abarcando as classificações os bens de produção nacional e de relevância internacional”. Esta lei: “assume como a primeira lei de bases do Património Cultural Português, [que] veio definir os procedimentos inerentes à protecção legal dos bens materiais que o integram, assentando esta na figura jurídica da classificação” (Pinho, 2011: 10). A subscrição de convenções e tratados internacionais, aquando da adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia (CEE), relativos à salvaguarda do pa-

património cultural de valor universal, assim como à proteção de tráfico ilícito de bens culturais, configura um segundo plano de novas formas de proteção dos bens culturais e abrangência do conceito de bens culturais nacionais, aplicável também aos bens que revestem um valor universal de património da humanidade, competindo a cada estado o dever da sua salvaguarda em território nacional e o dever de cooperação com vista à sua proteção.

A Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro, assume o carácter universalista, transcultural e transcivilizacional do património cultural (Pinho, 2011). Com efeito, a referida lei estabelece como conceito de *património cultural*: todos os bens, que sendo testemunhos com valor de civilização ou de cultura portadores de interesse cultural relevante (histórico, paleontológico, arqueológico, arquitetónico, linguístico, documental, artísticos, etnográfico, científico, social, industrial ou técnico), devam ser objeto de especial proteção e valorização independentemente do lugar ou do tempo da sua produção; e cujo interesse cultural relevante dos bens se refletirá nos valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade, singularidade ou exemplaridade (n.º 1 e n.º 3 do artigo 2.º). Segundo a mesma lei, consideram-se bens culturais os bens móveis (entre outros, do património: arqueológico; arquivístico; áudio-visual; bibliográfico; fonográfico; fotográfico; eletrónico e industrial) e imóveis (monumento, conjunto ou sítio) que representem testemunho material com valor de civilização ou de cultura (n.º 1 do artigo 14.º). Estes bens poderão ser classificados como de interesse nacional; para os bens móveis classificados como de interesse nacional (quando a respetiva proteção e valorização represente um valor cultural de significado para a Nação) é criada a designação “tesouro nacional.”

A referida lei introduziu alterações no tocante à protecção dos bens culturais, instituindo dois níveis de registo patrimonial - o de classificação (ato final do procedimento administrativo mediante o qual se determina que certo bem possui um inestimável valor cultural) e o de inventário (levantamento sistemático dos bens culturais existentes com vista à respetiva identificação) –, assim como a distribuição dos bens classificados por três categorias distintas a que correspondem diferentes ónus legais: os bens de interesse nacional ou “tesouros nacionais”, os de interesse público e os de interesse municipal (Pinho, 2011).

A necessidade de instituição de padrões de referência para a revisão do universo de bens sujeitos a anteriores níveis de protecção legal, e para futuros procedimentos de classificação, de-

terminaram a classificação como bens de interesse nacional de cerca de 1600 objetos dos museus nacionais tutelados pelo então IPM, agrupados em 422 registos (Pinho, 2011). Tendo em conta vários fatores, entre eles, a necessidade sentida pelo IPM, de instituição de padrões de referência para procedimentos de classificações de bens de interesse nacional (segundo disposto no Decreto n.º 19/2006, de 18 de julho), no mesmo decreto foram estabilizados critérios de classificação para bens de interesse nacional, de entre o património cultural móvel nacional dos museus dependentes do IPM, bem como terá sido anexada uma descrição dos bens. Assim sendo, no Decreto n.º 19/2006, de 18 de julho, são definidos 422 bens ou conjunto de bens classificados pelo Estado português como bens de interesse nacional, ou “tesouros nacionais”. Estes bens, identificados pela denominação/título, autoria, local de proveniência (para a arqueologia), datação, museu e número de inventário, abarcam: artes plásticas/artes decorativas - pintura (82), escultura (58), ourivesaria (77), cerâmica (9), cerâmica de revestimento (11); meios de transporte (47); instrumentos musicais (13); desenho (13); iluminura (2); mobiliário (8); têxteis (12); arqueologia - ourivesaria (2), escultura (36), artefactos ideotécnicos (8), metais (11), numismática (4), vidros (3), cerâmica (4), arquitetura (4), instrumentos e utensílio (2), sigilografia (1), epigrafia (13), adornos (1), gravura (1).

Neste exercício classificatório, é fundamental ressaltar o papel do Estado como forma de imposição de significados e de valores. A classificação e a selecção constituem um exercício de poder detido pelo Estado para determinar legalmente quais os bens que devem usufruir de especial protecção e ser salvaguardados para a posteridade (Luna, 2011: 25).

6.4 A divulgação do património cultural móvel português

Atentando à divulgação do património cultural móvel nacional no MatrizNet - catálogo coletivo *online* dos museus portugueses, sob tutela da DGPC, das Direções Regionais de Cultura do Norte, Centro e Alentejo e da Parques de Sintra – Monte da Lua, tal como Teresa Campos e Manuel Oleiro afirmam, a escolha dos objetos a serem disponibilizados ao público, através

do MatrizNet, seguem os critérios dos próprios museus¹³¹, sendo que muitas vezes se denota o carregamento da informação das peças mais estudadas e documentadas, bem como das peças que são mais procuradas para efeitos de investigação. Segundo Teresa Campos: “cada museu tem um gestor, tem responsáveis pelas suas coleções e são eles próprios que fazem a sua seleção. Terá de corresponder aos critérios mínimos de inventário: (...) um chapéu amplo, ditado pela tutela, em termos de cumprimento das normas de inventário e de documentação fidedigna, mas depois são os próprios gestores nos 34 museus e palácios que definem o que deve ser disponibilizado.” Ao que Manuel Oleiro acrescenta: “por um lado interessa-nos colocar informação sobre as peças mais emblemáticas, digamos assim, mais conhecidas, mais valorizadas do ponto de vista patrimonial. As peças que foram classificadas como bens de interesse nacional, que são as mais relevantes no património dos museus nacionais, foram e são uma das prioridades para disponibilizar a informação. Por outro lado, cada museu tem vindo a carregar informação sobre as peças que estão mais bem estudadas, sobre as quais há mais informação recolhida, mais estudos feitos, mais investigação; ou as peças que são mais procuradas pelos investigadores ou pelos públicos especializados, em relação às quais é importante disponibilizar a informação de forma mais aberta.”

Mediante o discurso de Manuel Oleiro, a divulgação do património cultural móvel nacional parece estar relacionada, entre outros fatores mencionados, com a classificação dos bens móveis como de interesse nacional, para os quais foi criada a designação “tesouro nacional” (n.º 3 do artigo 15.º da Lei 107/2011, de 8 de setembro). De facto, atentando à secção da apresentação do MatrizNet, podemos ler: “de entre os registos aqui publicados, é dado destaque aos bens classificados ou inventariados pelo Estado português, entre os quais o amplo conjunto de bens classificados como Tesouros Nacionais pelo Decreto n.º 19/2006.”¹³²

Conforme as observações anteriores, que considerações poderão então ser tecidas acerca da interpretação, definição e comunicação do significado e do valor do património cultural móvel

¹³¹ Segundo Ludmilla Jordanova: “all museums are exercises in classification” (em Vergo, 1989: 23) funcionando a classificação em museus a três níveis. Primeiro, a instituição museal é colocada dentro de uma categoria baseada na natureza das suas coleções, com por exemplo: história natural, belas artes. Segundo, e já dentro da lógica interna do museu, este é organizado em grandes agrupamentos: períodos temporais, escolas, países. Terceiro, e no que toca ao nível dos objetos, o museu rotula e cataloga os objetos. Ao seguir os três níveis de classificação nos museus defendidos por Jordanova (em Vergo, 1989), percebemos que ambos, o museu e o objeto de museu, estão inseridos numa lógica de classificação, de onde se desenrola um processo de denominação e de diferenciação.

¹³² Retirado de <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/Apresentacao.aspx> (Consultado a 14-12-2017).

português (Cameron e Robinson, 2007), por parte do Estado português? O MatrizNet, que dá destaque, entre os demais registos, aos bens culturais de interesse nacional, deixa perceber uma atribuição valorativa aos bens culturais de interesse nacional, denominados “tesouros nacionais”, pela importância que lhes é atribuída na lei portuguesa; analisando o Decreto n.º 19/2006, de 18 de julho, percebemos que o património cultural móvel destacado no catálogo coletivo *online* dos museus portugueses, através do motor de busca MatrizNet, são maioritariamente pertencentes à área de artes plásticas/artes decorativas (perfazendo 237 registos num total de 422), seguida da área de arqueologia (perfazendo 90 registos), meios de transportes (47), instrumentos musicais (13), desenho (13), têxteis (12), mobiliário (8), e iluminura (2).

Ainda na secção de apresentação do MatrizNet, encontramos mencionado: “destacamos igualmente a publicação simultânea dos conteúdos do MatrizNet na Europeana, agregador de referência de conteúdos de museus, bibliotecas e arquivos a nível europeu.” Esta constatação faz estender a problemática da seleção de conteúdos inventariados e divulgados a nível nacional, através do MatrizNet, a nível europeu, através da Europeana. Com a disponibilização de conteúdos divulgados no MatrizNet, a temática da divulgação do património cultural móvel torna-se translocal e transnacional, no sentido utilizado por Appadurai (2004), na medida em que através dos meios de comunicação digitais, ultrapassa as fronteiras físicas (situando-se no mundo cibernético) e territoriais do estado-nação. Tais fluxos culturais são mediapaisagens: “distribuição da capacidade eletrónica para produzir e disseminar informação”, que fornece “vastos e complexos repertórios de imagens, narrativas e etnopaisagens a espectadores de todo o mundo” (Appadurai 2004: 53/54).

Manuel Oleiro refere: “a questão do MatrizNet surge também como um passo ao encontro do espírito da Europeana: disponibilizar, utilizando a *Web*, toda a informação que foi sendo carregada para o Matriz, com exclusão de alguns campos que são restritos por questões de ordem de segurança das próprias peças - que estão no inventário mas que não são disponibilizados para fora.” Posto isto poderíamos afirmar que, paralelamente à seleção inerente à constituição da base de dados (Bowker, 1998) do património cultural móvel português, mediante os critérios enunciados por Ana Castro Henriques e Isabel Cordeiro, aquando da informatização das fichas de inventários no Matriz em 1993 e 1998, mecanismos adicionais de seleção são também aplicados no MatrizNet e, conseqüentemente, na Europeana. Assim sendo, a divulgação

do património cultural móvel português através da Europeana dá continuidade à temática da constituição da bases de dados a nível internacional. De onde resulta a questão: Como encarar as bases de dados produzidas pelos outros estados-nação? Mais, que repercussões poderá assumir esta faceta seletiva e valorativa aquando da constituição de uma base de dados universal, mais precisamente, do que Lévy (2010) denominara de memória universal digital?

De forma similar, como já havíamos percebido, também a empresa Sistemas do Futuro possibilita aos utilizadores da aplicação *In Web* ou *In arteonline .NET*, a publicação na Internet, total ou parcial, do seu acervo, através da criação de um catálogo digital, disponível *online*. Feito e pensado para o acesso ao público, permitindo uma configuração dos campos que ficarão aptos para se pesquisar, esta aplicação propicia à instituição não só eleger os conteúdos a serem pesquisados - os objetos, como também orienta a pesquisa do visitante, disponibilizando determinados campos. Desta forma, paralelamente aos critérios seletivos inerentes à constituição da base de dados (Bowker, 1998) denotamos ainda mecanismos seletivos aplicados pela própria instituição museológica, aquando da disponibilização da informação.

6.5 Museus e a nova tecnologia computacional

Uma das oportunidades significativas que os museus têm na era digital é criar coleções digitais que são constituídas, para além das obras de arte, do contexto das mesmas. As tecnologias digitais permitem aos museus ir mais além aquando da apresentação dos objetos, os quais passam a ser apresentados não só enquanto artefactos culturais, mas também enquanto detentores de notas técnicas próprias (Kitller, 1996).

Em 1967, no âmbito da conferência internacional de profissionais e investigadores *Symposium on information problems in natural sciences* e dos dois primeiros consórcios organizados pela *Museum Computer Network*, foram tiradas conclusões sobre as vantagens que a nova tecnologia computacional poderia trazer para os museus, onde se esboçaram (em Parry, 2007):

- 1) A capacidade de armazenar informação proporcionada pelos computadores, que vai facilitar a localização dos objetos;

- 2) A possibilidade de interrogar as coleções. Seguem-se exemplos. Havia a necessidade de formular questões de interesse para a investigação biológica, que não eram colocadas pela dificuldade em correlacionar a informação em grandes coleções. Num museu de ciências naturais é difícil responder a questões como: Que espécimes existem na coleção de uma região, de um período ou de uma era/idade? Utilizando a metodologia tradicional, estas perguntas precisariam de uma pessoa para examinar cada espécime individualmente e talvez ainda consultar as notas do coletor. Esta tarefa de estabelecer correlações poderá ser feita por um sistema computacional de forma mais fiável, abrangente e rápida, libertando o investigador para tarefas criativas de pesquisa;
- 3) Responder a perguntas sobre objetos que se encontram em coleções públicas;
- 4) Proporcionar uma plataforma para ações e formular projetos de investigação;
- 5) A capacidade de armazenar, ordenar, comparar e recuperar informação;
- 6) A facilidade de atualizar regularmente os registos;
- 7) A rapidez no tratamento da informação;
- 8) Transmitir intatos os conteúdos às gerações futuras;
- 9) A produção de *checklists* de objetos que existam, ou que se suspeita que existam no museu, pertencentes a determinadas categorias;
- 10) A oportunidade de elaborar um arquivo de inventário único, central e partilhado;
- 11) A constituição de uma base de dados geral para a investigação;
- 12) Torna possíveis novas direções de investigação, fazendo brotar novos níveis imaginativos de questionamento.

Terá sido na década de 1970 que surgiu a primeira geração de sistemas de gestão de base de dados, o qual tendia, porém, a tolerar modelos de dados baseados numa lógica hierárquica. Apenas durante a década de 1980, surgiu a segunda geração de sistemas de gestão de base de dados, que trazia como inovação a capacidade relacional. Segundo Parry (2007) esta terá sido uma inovação determinante, pois mais do que guardar todos os dados em campos, um sistema de gestão de base de dados relacional poderá permitir o cruzamento de conjuntos de informações, como por exemplo: interligar uma primeira tabela de registo dos objetos do museu que contenha referências aos doadores, com uma segunda tabela que contenha os detalhes das instituições às quais o museu emprestou ou está a emprestar objetos. Para ilustrar uma situação concreta onde se compreendam os benefícios da computação em museus, o autor invoca um projeto de harmonização de coleções: *The Natural History Register Project*, realizado de 1999 a 2006:

Nottingham City Museums and Galleries, as part of major reconciliation work of their collections, were by 1999 not only building a registry database, but beginning to digitise and link relationally a wealth of paper sources going back to the establishment of the Nottingham Natural History Museum in 1867. Consequently, accession registers became linked to annual reports, committee minutes, financial records, museum and Town Clerk's correspondence, keepers' and taxidermists' records, and local naturalists' society records, linked in turn to a flat file of the museum's past exhibitions, as well as a biographical database of collectors, curators, donors, researchers and vendors (Cooper em Parry, 2007).

Na era moderna esta linguagem de pesquisa e descrição, utilizada primeiramente como instrumento interno de trabalho, estendeu-se ao contexto externo, da divulgação das coleções na *World Wide Web*. A rede mundial não só terá permitido aos museus que as coleções se tornassem visíveis para um público mais abrangente, através da sua colocação *online*, mas também terá possibilitado o envolvimento do público no ato de descrever e ordenar a coleção disponibilizada (Parry, 2007). A primeira geração de computação em museu caracterizou-se pela utilização de uma taxonomia técnica interna do museu para registar a coleção; contrariamente às atuais tecnologias de rede, orientadas para o utilizador do património digital do século XXI, as quais habilitam os utilizadores fora do circuito interno do museu, a gerar e contribuir com a sua própria indexação de palavras-chave (Wyman *et al.* 2006; Chan, 2007).

Com uma taxonomia mais familiar às comunidades de utilizadores fora do museu e com o conteúdo *online*, Jon Pratty (2006), acredita que os utilizadores poderão tornar-se coletores de informação, ao mesmo tempo que o ato de curadoria se torna mais aberto e partilhado, ainda que condicionalmente. Neste novo espaço *online* do museu, o utilizador poderá tornar-se: *curator of meaning*, um curador que explora as multi-camadas de significados dos objetos. Este utilizador, que cada vez mais realiza pesquisas na Internet através de motores de busca, em vez de consultas diretas aos *websites*, recorre às ferramentas disponibilizadas pela nova arquitetura semântica e relacional¹³³, orientada para os objetos (Pratty, 2007). Ao fazê-lo, o utilizador *online* enfatiza a produção do significado individual, os termos relativistas, a leitura em camadas de significações e significados, o que segundo Cameron (2003), se demonstra bastante consistente com o pensamento museológico atual e a prática curatorial moderna.

6.6 As bases de dados para a curadoria: fricções e adaptações no campo museológico

A palavra curadoria tem origem etimológica no termo latim *curator*, aquele que tem cuidado e apreço, estando o ato de curar relacionado com zelo, cuidado e atenção para com algo. No Reino Unido, os curadores eram chamados de *keepers* - guardadores frequentemente possessivos e protetores da *sua* coleção (Parry, 2007).

Nos séculos XIX e XX - até à década de 1960, o processo de documentação em museus apoiou-se substancialmente na memória dos curadores (Roberts, 1984), cujo conhecimento curatorial se encontrava na mente dos próprios curadores. Muitos destes, até ao período anterior à II Guerra Mundial, despenderam grande parte das suas vidas em museus, onde uma vasta quantidade de informação e conhecimento nunca fora registado. Não obstante, com a introdução dos média digitais, a informação que existia nos gabinetes e o conhecimento detido pelos conservadores, poderia agora ser gravado e tornado acessível.

As estruturas institucionais de muitos museus, durante largos anos, permaneceram pouco permeáveis face à revolução digital que lhe batia à porta. Era uma compreensiva resistência à

¹³³ Conceitos e regras que definem a estrutura, o comportamento semântico e os relacionamentos entre as partes de um sistema (Putman, 2001).

mudança, em parte devida à ansiedade provocada por aquela inovação tecnológica. Nos museus, a catalogação e a documentação eram feitas por conservadores e por *staff* acadêmico. A abertura à automatização e à computação deu-se fora do círculo dos conservadores (Parry, 2007).

O recurso e adaptação do museu às tecnologias digitais para a curadoria foi mais complexo do que possa parecer, tanto a nível pessoal como profissional. A nível pessoal, teve repercussões porque afetou a auto-estima do conservador, na medida em que a qualidade dos objetos pelos quais os conservadores eram responsáveis era fonte de prestígio pessoal (Pearce, 1995); a nível profissional, este processo teve também repercussões na identidade dos conservadores, alterando a sua relação com a *sua* coleção. Nesta medida, argumenta Parry (2007), o processo de gestão de informação pré-estandardizada e do museu pré-automatizado, cresceu a partir da indaafiável autoridade do conservador; os conservadores eram, em todos os sentidos, os autores das coleções e enquanto autores e autoridade, carregavam uma cultura da fixidez. Os média digitais, revelavam-se como a antítese das práticas e desses valores tradicionais da curadoria.

Segundo Castells (1996) existem três linhas gerais de alterações e tendências na sociedade da informação: 1) a incursão da tecnologia na estrutura do poder; 2) uma nova economia baseada no conhecimento científico; 3) alterações nos locais de trabalho. Com efeito, a realidade museológica inserida na sociedade da informação, que desde 1970 recorre às tecnologia da informação - como a computação - para a sistematização, normalização, uniformização e automatização das coleções, veio alterar as práticas profissionais no museu e terá suscitado, segundo Parry (2007), efeitos perturbantes. Os curadores terão sido confrontados com um vocabulário diferente, novos processos e valores, assim como com novas listas de termos e de tipologias para o tratamento de coleções; estes ter-se-ão sentido, de algum modo, melindrados, pela intrusão de um mundo completamente novo e diferente. Numa fase inicial, estas alterações foram encaradas como uma quebra (Sarasan, 1981) e um desvio no trabalho do curador, mas a longo prazo, terão sido encaradas como positivas (Parry, 2007).

Durante anos, por variadas razões, os museus estiveram mal equipados e mal preparados para lidar com a tecnologia digital. Em parte, afirma Parry (2007), estas circunstâncias estavam

fora do seu alcance; na verdade, durante muito tempo, os computadores representaram um risco, em termos estratégicos, para o museu. Para a curadoria os meios digitais surgem inquietantes, porque na rede os utilizadores poderão repentinamente tornar-se autores. O instantâneo gerador de conteúdo da *Word Wide Web*, o novo *software* social, deu aos visitantes uma oportunidade para reescrever o guião. Num contexto onde os dados podem ser tratados fácil e rapidamente, a autoria e a autoridade dos curadores poderá ser posta em causa (Gere, 1999: 48).

Ainda segundo Parry (2007) os museus encontraram várias barreiras quando introduziram os computadores: 1) o risco, pois no ano de 1985 a tecnologia era pouco fiável face às ameaças de intrusão na rede; 2) o tempo despendido, na medida em que a programação computacional ocupa muito tempo e exige manutenção contínua; 3) a ausência de modelos a custos aceitáveis. Para a digitalização e uma gestão de coleções automatizada, é requerido um investimento dispendioso, sendo que os museus não dispunham de profissionais qualificados em informática; 4) A atitude de receio face à inovação tecnológica. Contudo, afirma o autor, se é verdade que os computadores foram encarados, por muitos curadores durante vários anos, como objetos mecânicos estranhos, destinados a tarefas monótonas de automatização, a situação alterou-se radicalmente passada uma década. Por volta de 1990, os computadores eram já considerados apelativos (Applleton, 2001), intuitivos e ágeis. Tornaram-se um equipamento desejado na secretária do curador.

Durante as últimas quatro décadas a tecnologia digital atingiu elevados níveis de conectividade e de mobilidade (Parry, 2007). A adesão do museu às tecnologias digitais para a gestão de coleções, revolucionou a atividade curatorial, porque as bases de dados permitem ao utilizador ligar informação de um modo antes desconhecido:

The manner in which digital databases are constructed, and the ways in which digital narratives can work together, enables users to link information in ways previously not possible, thereby calling into question existing documentary structures. The ability to store vast amounts of data, search, retrieve, and distribute information in space, and traverse trajectories of information in new ways sets the scene for a substantial revision of the way information is documented and linked (Cameron e Robinson, 2007: 168).

Também nos museus portugueses, as bases de dados tornaram-se recorrentes. O seu uso na investigação foi inevitável no MCG-CF aquando da elaboração de exposições temporárias. Tal foi o caso de *As Idades do Mar* e de *O Brilho das Cidades. A rota do azulejo*. Em que medida as bases de dados alteram as práticas curatoriais? O que reter do modo como as exposições temporárias foram conceptualizadas, concebidas e desenhadas com recurso às bases de dados? Que importância lhes foi atribuída e que utilidade conferida? Em que etapa(s) da sua elaboração se recorreu a elas como ferramenta? Que resultados se obtiveram?

A maioria das bases de dados consultadas aquando da preparação de *As Idades do Mar* e de *O Brilho das Cidades. A rota do azulejo*, eram dos *websites* oficiais de museus. Alguns terão sido consultados primeiramente por se ter equacionado um pedido de empréstimo, de uma ou mais peças, ou por se ter solicitado efetivamente um empréstimo. Embora não sejam *websites* de museus, o *Flemish art collection*; *Moteur Collections*; *L'Agence Photographique de la Réunion des musées nationaux e du Grand Palais des Champs-Élysées*; *Centre de Documentation des Musées*; *Catalogue en ligne des musés Royaux des Beaux-Arts de Belgique*; *Fine Arts BRussels Internet and Intranet USers*; *Vads: The online resource for visual arts*; *CER.ES Coleccionnes en Red*; *Découverte des collections de Haute-Normandie*; *Le catalogue en ligne des collections des musées de la région Centre*; *Catalogue des collections patrimoniales*; *Az Infinitum*; *Europeana*; *MatrizNet*, foram de consulta necessária, por abrangerem informações relativas a museus de referência.

As pesquisas das bases de dados acessíveis através destes *websites* destinam-se à recolha de informação sobre peças, para comparação, complementação ou consolidação dos dados disponíveis (por exemplo, identificação da peça, localização física da mesma, dimensões, etc.). Afirma a profissional do museu que realizou tais tarefas, relativamente a estes *websites*: “o *MatrizNet* é muito importante porque permite procurar/pesquisar um objeto pelo número de inventário; o *Joconde* já não tem esta possibilidade, mas eu utilizo-o para complementar informação. Utilizo estes *websites* para obter informações várias sobre a mesma peça e desta forma complementar a investigação sobre a mesma.” Acrescentando: “através dos catálogos coletivos *online* faço, ou pesquisas isoladas, ou cruzo dados por temas, assuntos, datas.”

Aquando da preparação da exposição *As Idades do Mar*, as bases de dados foram utilizadas numa fase inicial de investigação, onde foi selecionado o modo de pesquisa por palavras: pintura, mitologia e mar. Esta abordagem, onde se equaciona uma busca de objetos por tema, assunto ou palavras, veio a revelar-se uma vantagem incontestável. Estas pesquisas realizadas nos referidos *websites* (catálogos *online*, portais agregadores, plataformas digitais), terão sido fundamentais para que se começasse a traçar um rumo, leia-se narrativa, e encontrar um mote para a exposição *As Idades do Mar*.

Tradicionalmente, refere a profissional, para a realização de uma exposição, o curador partiria de uma ideia, um tema, um conceito, de onde se constrói um guião e de onde discorre toda uma narrativa, cujas obras de arte servem como ilustrações do que vai sendo narrado ao longo do espaço expositivo. Porém, tal como se verificou em *As Idades do Mar*, o percurso curatorial pode agora ser rescrito, ou escrito de outra forma: atualmente, através do livre acesso às bases de dados, somos confrontados com a possibilidade de realizar múltiplos cruzamentos, através de vários critérios de seleção, deixando estas buscas antever novas possibilidades relacionais.

Outros casos há, explícita a mesma, em que o curador detém uma referência remota do nome de uma peça que gostaria de incluir na sua exposição, uma ideia dos seus elementos constituintes, ou uma pequena imagem da mesma, sem mais alguma referência que possa ajudar a identificá-la. Também neste caso os computadores se demonstram úteis neste tipo de investigação. A possibilidade de fazer *upload* de uma imagem no motor de busca *google*, mune-a com informações sobre a imagem carregada, assim como a associa a outras semelhantes, providenciando imagens relacionadas.

A utilização das bases de dados para a prática de investigação e curadoria nos museus, é igualmente referida por Ana Castro Henriques, quando relata a sua atividade no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA): “Eu posso fazer uma infinidade de perguntas e só consultando o meu universo, saber, através de pesquisas variadas e cruzadas, todo o tipo de informação. Posso querer saber todas as peças que entraram no MNAA no ano de 1945; ou todas as pinturas do século XVI que têm a representação da virgem; ou todas as peças cuja origem ou espó-

lio são da rainha D. Carlota Joaquina; posso ter que estudar os períodos de maiores incorporações; ou querer saber quais são os períodos fortes de aquisição. Eu, num minuto, num segundo, ao alcance de um clique, posso ter essas respostas, em vez de andar dias e dias em investigação (...). Nós estamos sempre a fazer perguntas destas aqui no museu: para inventar programas, para estudar peças, para escrever textos, para tudo, para a vida do museu! Estas são as perguntas normais que fazemos todos os dias!”, rematando: “nós já não prescindimos de ter as respostas com esta velocidade (...) este método não é melhor, é muito mais rápido. Já não concebemos fazer diferente.”

Tal como afirma Parry (2007), até 1970, antes das bases de dados, o curador de arte elegia as obras a figurar nas exposições relativamente a várias características: aos conhecimentos que detinha em relação ao tema e à abordagem que desejava apresentar; ao facto de saber, através da sua experiência, o local onde se encontravam expostas as obras, ou mantidas em reserva; e às boas relações que mantivera, durante anos, com pessoas influentes no mundo museológico, relações estas que viriam a servir de alicerce para o sentimento de mútua confiança, aquando de um eventual pedido de empréstimo das peças. Os conhecimentos do conservador, adquiridos enquanto *expert* que recorre à própria memória para aceder a diversas informações acerca dos objetos e dos respetivos espaços expositivos, bem como as relações sociais que veio desenvolvendo ao longo dos tempos, com entidades culturais individuais e/ou institucionais, representavam dois elementos fundamentais para que um conservador estivesse em posição de assumir a curadoria de uma exposição.

Porém, a introdução das bases de dados na prática profissional museológica, poderá trazer consigo possíveis tensões geracionais. Manuel Oleiro reporta-se indiretamente à possível causa desta tensão, quando refere os contributos de uma base de dados: “para os museus tem o contributo positivo de conhecerem exatamente todos os detalhes sobre as suas coleções e a transmissão dessa informação não está tão dependente da passagem de informação entre gerações de conservadores, mas está instalado numa ferramenta, numa aplicação que permite que essa transferência e comunicação seja absolutamente transparente e fluída.” De facto, esta tensão geracional veio a ser perceptível no MCG-CF. Num contexto museológico onde não existia o recurso à computação, o curador elaborava uma exposição através de uma metodolo-

gia individual, selecionando as possíveis obras de arte a integrar uma exposição mediante os seus próprios conhecimentos adquiridos ao longo de uma carreira, que foram sendo aumentados e consolidados com a experiência de trabalho desenvolvido e das boas relações que desenvolvia no mundo da arte. A possibilidade de reunir, acumular e relacionar dados, trazida através da computação e das bases de dados, fere as relações sociais desencadeadas entre os profissionais do museu na área da curadoria, originando uma fricção entre a geração antiga, que detém mais conhecimento acumulado e menos abertura para a informática enquanto instrumento de trabalho, e a geração recente do museu, que detém abertura para a informática e menos conhecimento acumulado.

Conclusão

O MCG-CF, entendido como um bastidor onde se produz a cultura, foi analisado enquanto elemento invisível, que fornece a informação a ingressar nas redes digitais de comunicação. O ciberespaço, local onde o mundo real e o mundo virtual se interligam relacionalmente através da comunicação, foi analisado enquanto elemento visível, na medida em que nele se projeta a informação organizada e facultada pelo museu.

Não obstante a prática nacional da digitalização do património cultural em contexto museológico, esta problemática foi compreendida no âmbito dos parâmetros internacionais, onde surgem regras, normativos, recomendações e programas lançados, a nível europeu pela Comissão Europeia, e a nível mundial pela UNESCO. O objeto de estudo localiza-se em duas escalas diferentes: transnacional (Appadurai, 2004) ao ultrapassar as fronteiras do estado-nação, e translocal, devido à escala global do ciberespaço onde o fenómeno poderá ser apreendido.

Com o presente estudo, atinge-se o objetivo de elaborar um contributo numa área escassa em publicações. Com efeito, realizou-se uma etnografia num museu que poderá servir como base para futuras investigações em antropologia, museus e novas tecnologias. No caso, a etnografia abriu horizontes. Permitindo ao investigador impregnar-se da realidade e da cultura organizacional da instituição, propostas de análise terão sido desvendadas.

O museu não é apenas um local que alberga uma coleção; trata-se de um local com gente que se rege por valores, que tem vontades e ansiedades. É também dos sentimentos das gentes que nele trabalham, que vive o museu. São as relações sociais desencadeadas em torno da coleção que trazem vida ao museu. Não obstante, o método etnográfico auto-limitou-se à medida que a tipologia de Gold foi sendo alcançada (Gold, 1958; Davies, 1998), tendo o alcance do papel de participante completo decretado um fim à minha estadia no museu enquanto investigadora. Adicionalmente, ter analisado a visita virtual do MCG-CF, demonstrou que estudar uma problemática emergente, como o património digital, poderá ressentir-se pela fugacidade. Abordar a construção de uma visita virtual realizada no ano de 2013, que esteve *online* em 2014 e 2015, poderá correr o risco de ser encarado como desatualizado, pois desde janeiro de 2016

que o MCG-CF tem uma exposição virtual de obras no *Google Cultural Institute*, juntando-se a mais de 1000 museus e instituições culturais que abriram portas *online* para partilharem as suas exposições.

Na era da informação e num mundo de diversidade cultural, os museus assumem uma estratégia política para a coesão social (Castells, 1996; Carvalho, 2016). Também no património digital aplicado ao património cultural móvel denotamos, através da Europeana, uma estratégia social e política para unir a Europa (Comissão Europeia, 2001).

Numa sociedade onde os códigos do sistema de comunicação cultural não são partilhados (2010) a comunicação parece estar, cada vez mais, a perder protagonismo para o conceito de mediação cultural, pois aquilo que hoje em dia se requer de um museu é que este seja capaz de mediar relações, sentimentos e conflitos, servindo como conector da sociedade. O museu deverá desempenhar um papel congregador, através do recurso à arte enquanto protocolo de comunicação - ferramenta para unir nacionalidades, culturas, grupos étnicos, classes sociais - passível de construir e restaurar a unidade da experiência humana. Num mundo onde se perdeu a capacidade de partilhar significados e, em última instância, de comunicar, os museus ao agirem enquanto protocolos de comunicação, não só comunicam mas mediam formas de expressão de significados e sentimentos universais que unem a humanidade, o que se demonstra útil para a reconstrução social (Castells, 2010).

Apenas nos finais do século XX, a comunicação se foi tornando o princípio motor do funcionamento do museu, sendo os investimentos atuais realizados pelos museus para terem um *website* na Internet, exposições virtuais, catálogos digitais, incursões nas redes sociais (YouTube, Twitter, Facebook), significativos da lógica comunicacional em que estas instituições se encontram imbuídas (Desvallées e Mairesse, 2013). Contudo, muito embora a definição de museu, segundo os estatutos do ICOM, apresente a comunicação como uma das cinco funções a serem asseguradas pelo museu (aquisição, conservação, investigação, comunicação e exposição): “parece, entretanto, que a verdadeira tarefa do museu é a da transmissão, entendida como uma comunicação unilateral no tempo, com o objetivo de permitir a cada um apropriar-se da bagagem cultural que assegura a sua humanidade e a sua inserção na sociedade” (Desvallées e Mairesse, 2013: 37). A definição de mediação acrescenta uma componente: a com-

preensão mútua. Mediação designa a ação de reconciliar ou colocar em acordo duas ou várias partes, onde um terceiro se posiciona entre dois polos distantes e age como um intermediário que negocia a fim de alcançar um *modus vivendi*. O conceito de mediação apresenta uma nova dimensão da transmissão, na medida em que a mediação serve para pensarmos as instituições culturais como a transmissão de um fundo comum que reúne os participantes de uma coletividade, na qual estes se reconhecem:

Pela mediação dá-se o encontro com as obras produzidas por outros humanos, o que permite que se atinja uma subjectividade tal que promova o autoconhecimento e a compreensão da própria aventura humana que cada um vive. Tal abordagem faz do museu detentor de testemunhos e signos da humanidade, um dos lugares por excelência dessa mediação inevitável, que ao oferecer um contato com o mundo das obras da cultura, conduz cada um pelo caminho de uma maior compreensão de si e da realidade por inteiro (Desvallées e Mairesse, 2013: 54).

Embora não se encontre explícita na definição de museu a função da mediação, a importância atribuída pela instituição museológica à mediação cultural, parece estar intimamente relacionada com o facto dos indivíduos se encontram em posição de compreender melhor o mundo e a sua própria identidade (alguns autores denominam este processo de mediação simbólica), promovendo-se, deste modo, a coabitação, integração e coesão social. Na sociedade da informação que vivenciamos no mundo atual, a mediação em contexto museológico é definida como uma estratégia de comunicação com carácter educativo (Desvallées e Mairesse, 2013) que parece, contudo, ter extrapolado o conceito de comunicação e ter-se assumido enquanto uma função fundamental e indispensável de transmissão no campo museológico, pois à medida que a mediação cultural favorece a partilha de experiências vividas na sociabilidade das visitas aos museus, incitando referências comuns e transmitindo-as aos seus visitantes, aos museus é cada vez mais requerida a função de agir como um mediador que procura um entendimento comum para a humanidade (Castells, 2010).

A presente investigação permitiu refletir no modo como se apresentam os museus através da Internet: locais que afirmam a sua identidade local ao mesmo tempo que querem fazer parte das redes internacionais globais, ou locais globais sem recurso à identidade local. Appadurai (1996) conclui, relativamente à globalização cultural, que se trata não de um fenómeno de homogeneização mas um processo de heterogeneização. Mark Rectanus (2006) afirma que os

museus na era da globalização tentam distinguir-se das outras entidades culturais, especialmente de museus e centros culturais, através da especialização temática. Em conversa, um curador do MCG-CG terá a referido que sendo um museu pequeno relativamente aos grandes museus de arte do mundo, este se orgulha da qualidade da sua coleção, integrando uma rede de museus de colecionadores que têm uma característica que os une: a paixão pelo colecionismo, onde reside a natureza indivisível da sua coleção. Integrando a *Collector Museums Network*, constituída pelo Museu Benaki (Antonis Benaki), de Atenas, A Coleção Burrell (William Burrell), de Glasgow, o MCG (Calouste Sarkis Gulbenkian), de Lisboa, o Museu Frederic Marès, de Barcelona, e o Museu Poldi Pezzoli (Gian Giacomo Poldi Pezzoli), de Milão, esta rede uniu-se para trabalhar conjuntamente em projetos que se centram na figura do colecionador. O mesmo curador terá ainda afirmado, relativamente à presença do MCG no *Google Cultural Institute*, que o objetivo é estar presente na rede, aparecer e dar a mostrar a sua coleção. Integrar estas redes internacionais - *Collector Museums Network* e *Google Cultural Institute* - cria sinergias, origina partilha de informações científicas, propicia discussão e investigação, culminando desejavelmente, na produção de seminários, conferências, colóquios, exposições, publicações. Nesta medida, a natureza local do museu, isto é, a sua identidade, encontra-se presente quando este se projeta no global, na *World Wide Web*.

O museu é um local onde se podem estudar as relações entre o indivíduo e a realidade, a qual se estabelece por intermédio do objeto. Recorrendo à instituição museal, abrangemos a compreensão do indivíduo, do mundo e da humanidade (Stránský, 1985; Mensch, 1994). Este pode ser analisado enquanto uma parte que representa o todo da vida moderna (Parry, 2007).

A incompatibilidade revelada entre as ideologias subjacentes ao museu e a informática retardaram a adoção das novas tecnologias por parte do museu, mas não a impossibilitaram, encontrando-se este, hoje em dia, rendido às funcionalidades das novas tecnologias (Parry, 2007) nas suas dimensões interna - inventariação; gestão de coleções; curadoria; e externa - estratégias de divulgação. Se esta adaptação parece ter sido mais facilmente aceite na inventariação, gestão de coleções e divulgação, esta fez brotar fricções geracionais na área da curadoria. Após esta abertura, encontramos uma relação cúmplice e colaborativa entre os museus e empresas que desenvolvem os produtos multimédia e os sistemas de informação. Esta apropriação, adoção e incorporação (Cameron e Kenderdine, 2007) das novas tecnologias no pa-

norama museológico originou um museu transformado, reescrito, recodificado e reorganizado (Parry, 2007).

A chegada da *World Wide Web*, trouxe-nos uma coleção desestruturada de imagens, textos e vídeos. A base de dados apresenta-nos o mundo como uma lista de itens sem uma ordem inerente, representando a expressão cultural da era moderna (Manovich, 2001). Esta tornou-se um sistema de racionalização para o mundo, um sistema de pensamento (Parry, 2007). No território da cultura humana, representa um modo de estruturar a experiência de nós próprios e do mundo.

O estudo da digitalização do património cultural móvel em âmbito museológico, deixa perceber que a lógica da base de dados se encontra claramente presente nos museus; após incorporada nas funções e pensamento do museu moderno, esta tornou-se icónica para a instituição. Não obstante, a base de dados deve ser entendidas como um lugar onde subjaz uma forma ideológica e cultural (Cameron e Robinson, 2007) e de onde se podem extrair múltiplas significações sociais e culturais (Kavanagh, 1990). O programa *Memory of the World* categoriza como “tesouros do mundo”, após deliberação de um conjunto de critérios - fragilidade física, vulnerabilidade, risco de perda de fontes de informação - pelo painel de avaliação do Comité Consultivo Internacional, documentos e arquivos que considera serem de grande valor histórico; o seu registo no *Memory of the World Register* encontra-se dependente desta atribuição. O registo do património cultural móvel no MATRIZ obedeceu igualmente a critérios: proteção e salvaguarda do património das igrejas (ourivesaria); classificação como objeto de referência no museu; classificação como bem de interesse nacional (segundo disposto no Decreto n.º 19/2006, de 18 de julho).

A aposta na digitalização do património contribui para a sua preservação e introduz aos cidadãos, novas possibilidades para o seu acesso (Smith, 2002). A sua preservação é uma preocupação global que assume soluções transnacionais (Appadurai, 2004), nomeadamente, através do programa *Memory of the World* que incentiva, através da criação de medidas políticas que o garantam, a preservação e democratização do património cultural, a nível nacional e internacional. Contudo, embora encontremos referenciada a importância da preservação e salvaguarda do património cultural através da digitalização (UNESCO, 2002; Comissão Europeia,

2011), o património digital com recurso à digitalização do património cultural móvel é um processo que remete para uma parte, não o todo, e que obedece a critérios de seriação.

Bibliografia

Abbate, Janet (1999), *Inventing the Internet*, Cambridge, MIT Press.

Abu-Lughod, Lila (2000), “Locating ethnography”, *Ethnography*, I (2), pp. 261-267.

Alarcão, Teresa e Teresa Pacheco Pereira (1999), *Normas de Inventário – Têxteis*, Lisboa, IPM.

Álbum do Museu Calouste Gulbenkian (2011), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Almeida, Claudia, Joaquim Pais de Brito, Patrícia Melo e António Rento (2007), *Normas de Inventário - Tecnologia Têxtil: etnologia*. Lisboa, IMC.

Alvarez, José Carlos e Sofia Patrão (2009), *Normas de Inventário - Espólio Documental: artes plásticas e artes decorativas*, Lisboa, IPM.

Alves, Fernanda, Pedro Ferrão, Rui de Carvalho e Teresa Maranhas (2011), *Normas de Inventário - Ourivesaria: arte*, Lisboa, IMC.

Antleij, Kaja *at al.* (2011), “Combining 3D Technologies in the Field of Cultural Heritage: three case studies”, *Proceeding VAST'11 Proceedings of the 12th International conference on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage*, Suíça, Eurographics Association, pp. 1-4.

Antunes, Luís (2002), *Museus e Documentação: entre a teoria e a prática - uma abordagem da realidade portuguesa 1910/1980*, Dissertação de Mestrado em Museologia e Património, Lisboa, FCSH.

Appadurai, Arjun (2000), “Grassroots globalization and the research imagination”, *Public Culture*, 12 (1), pp. 1-19

Appadurai, Arjun (2004), *Dimensões Culturais da Globalização*, Lisboa, Teorema.

Appadurai, Arjun (2006), *Fear of Small Numbers: An Essay on the Geography of Anger*, London, Duke University Press

A Perspetiva das Coisas. A Natureza-Morta na Europa, Catálogo da Exposição (2011), II, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

A Perspetiva das Coisas. A Natureza-Morta na Europa, Catálogo da Exposição (2010), I, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Arbace, Lucia, Elisabetta Sonninob, Marco Callieric, Matteo Dellepianec, Matteo Fabbrid, Antonio Iaccarino Idelsone, Roberto Scopigno (2012), “Innovative uses of 3D digital technologies to assist the restoration of a fragmented terracotta statue”, *Journal of Cultural Heritage*, pp. 1-14.

As Idades do Mar, Catálogo da Exposição (2012), Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Bahr, A (org.) (2013) *The Humboldt-Forum in the Berliner Schloss*, Munich, Stiftung Preussischer Kulturbesitz und Hirmer Verlag GmbH.

Barthes, Roland 2006 (1980), *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70.

Bastos, Celina e Maria da Conceição Sousa – *Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*. Lisboa: IPM, 2004.

Becker, Carol (2002), *Surprising Spectacle: global transformations and the changing politics of art*, USA, Rowman & Littlefield Publishers, inc.

Benjamin, Walter 1992 (1955), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água.

Berners-Lee, Tim, James Hendler e Ora Lassila (2001), *The Semantic Web*. Disponível em: <http://sciam.com/article.cfm?articleID=00048144-10D2-1C70-84A9809EC588EF21>.

Bittencourt, José, Sarah Benchetrit e Marcus Granato (orgs.) 2007, *Museus, Ciência e Tecnologia*. Livro do Seminário Internacional, 2 a 5 outubro de 2006, Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.

Braga, Ana (2012), *Sistemas de Documentação e Inventário de uma Coleção de Cerâmica Arqueológica da Quinta do Rouxinol*, Dissertação de Mestrado em Museologia, Lisboa, FCSH.

Brito, Joaquim Pais de *et al.* (2000), *Normas de Inventário – Alfaia agrícola: etnologia*, Lisboa, IPM.

Bühler, Matthias *et al.* (2011), “Reconstructing and exploring massive detailed cityscapes”, *Proceeding VAST'11 Proceedings of the 12th International conference on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage*, Suíça, Eurographics Association, pp. 1-8.

Bruno, Cristina (1997), “Museologia e Museus: princípios, problemas e métodos”, *Cadernos de Sociomuseologia*, X, Lisboa, ULHT.

Cameron, Fiona e Sarah Kenderdine (2007) (orgs.), *Theorizing Digital Cultural Heritage: a critical discourse*, Cambridge, MIT Press.

Caetano, Joaquim (2007), *Normas de Inventário - Pintura: artes plásticas e artes decorativas*, Lisboa, IMC.

Cameron, Fiona e Helena Robinson (2007), “Digital knowledgescapes: cultural, theoretical, practical, and usage issues facing museum collection database in a digital epoch”, em Fiona Cameron e Sarah Kenderdine (orgs.), *Theorizing digital cultural heritage. A critical discourse*, Cambridge, MIT Press.

Cameron, Fiona (2010), “Museum collection, documentation and shifting knowledge paradigms”, em Ross Parry (org.), *Museums in a Digital age*, London, Routledge.

Campos, Teresa (1999), *Normas de Inventário - Cerâmica: cerâmica de revestimento: artes plásticas e artes decorativas*, Lisboa, IPM.

Carvalho, Ana (2016), *Museus e Diversidade Cultural - da representação aos públicos*, Lisboa, Caleidoscópio.

Carvalho, Maria João Vilhena de (2004), *Normas de Inventário – Escultura: artes plásticas e artes decorativas*, Lisboa: IPM.

Carretero, Andrés *et al.* (1998), *Normalización Documental de Museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.

Castells, Manuel (1996), *The Information Age. Economy, Society and Culture*, Vol. 1 - The Rise of the Network Society, Oxford, Blackwell Publishers.

Castells, Manuel (2010), “Museums in the information era: cultural connectors of time and space”, em Ross Parry (org.), *Museums in a Digital Age*, London, Routledge.

Cavalcante, Lúcia (2007), “Patrimônio digital e informação: política, cultura e diversidade”, Investigação de pós-doutoramento em Ciências da Informação, Canadá, EBSI.

Ceia, Carlos, (2010), *E-Dicionário de Termos Literários*, (Online). Disponível em: <http://ed-tl.fcsh.unl.pt>

Chan, Sebastian (2007), “Tagging and searching: serendipity and museum collection databases”, em Jennifer Trant e David Bearman (orgs.), *Museums and the Web*, Toronto, Archives & Museum Informatics. (Online). Disponível em: <http://www.museumsandtheweb.com/mw2007/papers/chan/chan.html>

Charter on the Preservation of Digital Heritage (2003), Paris, UNESCO. Disponível em: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Chatman, Seymour e Paul Duncan (orgs.) (2004), *Michelangelo Antonioni. A filmografia completa*, Colónia, Taschen.

Clifford, James (1997), *Routes: travel and translation in the late twentieth century*, London, Harvard University Press.

Costa, Paulo Ferreira da, Ana Mântua, Paulo Henriques e Teresa campos (2007) – *Cerâmica: artes plásticas e artes decorativas*, Lisboa, IMC.

Costa, Paulo Ferreira e Marta Sanches da Costa (2010), *Normas de Inventário - Ciência e Técnica: normas gerais*, Lisboa, IMC.

Construir a Europa dos Povos. A União Europeia e a Cultura (2001), Bruxelas, Comissão Europeia.

Cruz, Maria das Dores Girão da, Virgílio Correia e Paulo Ferreira da Costa – *Arqueologia: cerâmica utilitária*. Lisboa, IMC, 2007.

Davies, Charlotte (1999), *Reflexive Ethnography, a guide to researching selves and others*. London, Routledge.

Declaration of Principles. Building the Information Society: a global challenge in the new Millennium, World Summit on the Information Society (WSIS), 2003. Disponível em: <http://www.itu.int/net/wsis/docs/geneva/official/dop.html>

Dias, Nélia (2007), “Cultural Difference and Cultural Diversity: the case of the Musée du quai Branly”, em Daniel Sherman (ed.), *Museums and Difference*, Minnesota, Indiana University Press.

Din, Herminia e Steven Wu (orgs.) (2015), *Digital Heritage and Culture. Strategy and implementation*, Singapore, World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd.

Direção-Geral do Património Cultural (2014), *Panorama museológico em Portugal (2000-2010)*, Lisboa, Direção-Geral do Património Cultural.

Drucker, Peter (1969), *The Age of Discontinuity. Guidelines to our changing society*. London, Heinemann.

Fernandes, José (coord.) 2011, *Glossário da sociedade da informação*, Lisboa, APDSI- Associação para a promoção e desenvolvimento da sociedade da informação.

Gaspar, Jorge e Sérgio Barroso (coords.) (2014), *E-Coesão*, Lisboa, Princípia editora.

Gell, Alfred (1992). “The technology of enchantment and the enchantment of technology” em Jeremy Coote e Anthony Shelton (orgs.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon, pp. 40–66.

Gellner, David e Eric Hirsch (2001), *Inside Organizations*, Oxford, Berg.

Gere, C. (1999), “Hypermedia and emblematics”, em W. Vaughan (ed.) *Computing and Visual Culture*, London, CHArt.

Gill, Tony (1996), *The MDA Guide for Computers in Museums*, Cambridge, The Museum Documentation Association.

Gold, Raymond (1958), “Roles in sociological field observation”, *Social Forces*, (36), pp. 217-213.

Gombrich, Ernst, (2005) *A História da Arte*, Lisboa, Público.

Gordon, Sue (1996), *Making the Internet work for Museums*, Cambridge, The Museum Documentation Association.

Guia do Museu Calouste Gulbenkian (2004), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Hacking, Ian (1995) “The Looping Effect of Human Kinds”, em Dan Sperber, David Premack e Ann Premack (orgs.), *Causal Cognition: A Multidisciplinary Debate*, Paperback, USA, pp. 351-383.

Hazan, Susan (2001), “The virtual aura: is there space for enchantment in a technological world?” *Museums and the Web*. Toronto, Archives & Museum Informatics, (Online). Disponível: <http://www.museumsandtheweb.com/mw2001/papers/hazan/hazan.html>

Hooper-Greenhill, Eilean (1992), *Museums and the Shaping of Knowledge*. London, Routledge.

Hooper-Greenhill, Eilean (1994), *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London, Routledge.

Hooper-Greenhill, Eilean (2000), *Museums and their Visitors*, London, Routledge.

ICOM Statutes, Viena, ICOM. Disponível em: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/statutes_eng.pdf

Ingold, Tim (2008) “Anthropology is not ethnography”, *Proceedings of the British Academy*, (154), pp. 69-92.

Janes, Robert (2009), *Museums in a Troubled World. Renewal, Irrelevance or Collapse?* London, Routledge.

Jones-Garmil, Katherine (1997), *The Wired Museum. Emerging Technology and Changing Paradigms*, Washington DC, American Association of Museums.

Jordanova, Ludmilla (1989), “Objects of knowledge: a historical perspective on museums”, em Vergo, Peter (org.), *The New Museology*, London, Reaktion Books.

Kavanagh, Gaynor (1990), *History Curatorship*, Leicester Museum Studies Series, Leicester University Press.

Kittler, Friedrich (1996), “Museus a la Frontera Digital”, em Thomas Keenan,(org), *Els Límits del Museu*, Barcelona, Edicions de l'Eixample, pp. 233-246.

Knell, Simon (2010), “The shape of things to come: museums in the technological landscapes”, em Ross Parry (org.), *Museums in a Digital Age*, London, Routledge.

Leite, Maria Fernanda Passos (2008), *René Lalique no Museu Calouste Gulbenkian*, Fundação Calouste Gulbenkian / Skira, Milão.

Lévy, Pierre (2010), “Building a universal digital memory”, em Ross Parry (org.), *Museums in a Digital Age*, London, Routledge.

Lima, Antónia Pedroso e Ramon Sarró (orgs.) (2003), *Terrenos Metropolitanos. Ensaios sobre a Produção Etnográfica*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

- Lispector, Clarisse (1973), *Água-viva*, Rio de Janeiro, Artenova.
- Mansell, Robin e Uta Wehn (1998), *Knowledge Societies: Information Technology for Sustainable Development*, Published for the United Nations Commission on Science and Technology for Development, Oxford University Press.
- Luna, Isabel (2011), Incorporação e desincorporação em museus. História, realidade e perspectivas futuras, Dissertação de Mestrado em Estudos Museológicos, Lisboa, ISCTE.
- Marcus, George (1995), “Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography”, *Anthropologist*, (24). pp. 95-117.
- Malraux, André (1965), *O Museu Imaginário*, Lisboa, Edições 70.
- Manovich, Lev (2001), *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press.
- Manovich, Lev (2010), “Database as symbolic form”, em Ross Parry (org.), *Museums in a Digital Age*, London, Routledge.
- Matos, Alexandre (2007), “Os sistemas de informação na gestão de coleções museológicas: contribuições para a certificação de museus”, Dissertação de Mestrado em Museologia, Porto, FLUP. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/13038>
- Matos, Alexandre (2012), “SPECTRUM: uma norma de gestão de coleções para os museus portugueses”, Tese de Doutoramento em Museologia, Porto, FLUP. Disponível em: https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=469252
- Maurel, Chloé (2010), *Histoire de l'UNESCO: les trente premières années: 1945-1974*, Paris, L'Harmattan.
- Macdonald, Sharon e Gordon Fyfe (orgs.) (1996), *Theorizing Museums*, UK, Blackwell.
- Macdonald, Sharon (2002), *Behind the Scenes at the Science Museum*, Oxford, Berg.
- Memory of the World: General guidelines to safeguard documentary heritage* (2002), Paris, UNESCO (preparado por Ray Edmondson). Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637e.pdf>
- Mensch, Peter Van (1992), “Towards a methodology of museology”, Tese de doutoramento, Universidade de Zagreb.
- Mensch, Peter Van (1994), *O Objeto de Estudo da Museologia*, Rio de Janeiro, UNI-RIO/UGF.
- Mignonneau, Laurent e Christa Sommerer (2005), “Designing emotional, metaphoric, natural and intuitive interfaces for interactive art, edutainment and mobile communications”, *Computers & Graphics*, XIX (29), pp. 837-851.
- Miller, Daniel (1997), *Capitalism: an ethnographic approach*. Oxford, Berg.

O Brilho das Cidades. A Rota do Azulejo, Catálogo da Exposição (2013), Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

O'Neill, Brian e Joaquim Pais de Brito (1991), *Lugares de Aqui*, Lisboa, D. Quixote.

Parry, Ross (2007), *Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change*, London, Routledge.

Parry, Ross (org.) (2010), *Museums in a Digital Age*, Leicester Readers in Museum Studies, London, Routledge.

Parry, Ross, Nick Poole e Jon Pratty (2010), “*Semantic dissonance: do we need (and do we understand) the semantic Web?*”, em Ross Parry (org.), *Museums in a Digital Age*, London, Routledge.

Parzinger, Hermann (2015), “The Humboldt Forum - palatial gateway to the world”, *The Berliner Schloss Post*, XIII, Hamburg, Forderverein Berliner Schloss. Disponível em: https://issuu.com/berliner-schloss/docs/berliner-schloss-post_edition-13_20

Pearce, Susan (1992), *Museums, Objects and Collections: a cultural study*, Leicester, Leicester University Press.

Pearce, Susan (1995), *On Collecting: an investigation into collection in the European tradition*, London, Routledge.

Pedro, Alexandra (2009), “Os museus e a Web 2.0: os sítios Web dos museus portugueses”, Dissertação de mestrado em Ciências da Informação, Braga, Universidade do Minho.

Pereira, Maria Helena Rocha (2012), *Um vaso grego no museu Calouste Gulbenkian*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Pereira, João Castel-Branco (2011), *As Escolhas do Director - Museu Calouste Gulbenkian*, London, Scala Publishers.

Pereira, Teotónio (1996), “Os sistemas de documentação dos museus: a informatização dos sistemas de documentação”, Dissertação de mestrado em Museologia e Património, Lisboa, FCSH.

Pinho, Elsa e Inês Freitas (2000), *Normas gerais: artes plásticas e artes decorativas*, Lisboa, IPM.

Pinho, Elsa (2011), *Património cultural da nação. Bens culturais móveis classificados ou arrolados*, s.l., s.n. Disponível em: http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/patrimonio-movelno/historial_bmci_2011.pdf

Pratt, Marry (1991), “Arts of the contact zone”, *Profession* (91), New York, MLA, pp. 33-40.

Pratty, Jon (2006), “The inside out Web museum”, *Museums and the Web*, Toronto, Archives & Museum Informatics, (Online). Disponível em: <http://www.museumsandtheweb.com/mw2006/papers/pratty/pratty.html>

Price, Sally (2007), *Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago, University of Chicago Press.

Rabinow, Paul (1986), "Representations are social facts: modernity and post- modernity in anthropology", em James Clifford e George Marcus (ed.), *Writing culture- the poetics and politics of ethnography*, Los Angeles, University of California Press, pp. 234-261.

Raposo, Luís; Adolfo Martins e Virgílio Correia (2000), *Arqueologia: normas gerais*, Lisboa, IPM.

Rapport Final de la Première Reunion du Comité Consultatif International du Programme "Mémoire du Monde" (1993), Paris, UNESCO. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000963/096365fb.pdf>

Recomendação da Comissão sobre a digitalização e a acessibilidade em linha de material cultural e a preservação digital (2011), Bruxelas, Comissão Europeia. Disponível em: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX:32011H0711>

Recommendation concerning the preservation of, and access to, documentary heritage, including in digital form (2015), 38th session of the General Conference, Resolutions, I, Paris, UNESCO. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002433/243325e.pdf>

Rectanus, Mark (2006), "Globalization: incorporating the museum", em Sharon Macdonald (org.), *The Companion to Museum Studies, Companions in Cultural Studies*, Oxford, Blackwell.

Rheingold, Howard (1994), *La Comunidad Virtual: una Sociedad sin Fronteras*, Barcelona, Gedisa Editorial.

Remelgado, Patrícia (2008), "Gestão integrada de coleções museológicas: proposta aplicada aos museus da Câmara Municipal do Porto", Dissertação de Mestrado em Museologia, Porto, FLUP.

Ribeiro, Maria d'Orey Capucho Queiroz (2009), *Loiças e azulejos de Iznik na coleção Calouste Gulbenkian*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa e Londres, Scala.

Rivière, Georges Henri (1958), *Seminario Regional de la Unesco sobre la función educativa de los museos*, Rio de Janeiro, Unesco. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001338/133845so.pdf>

Roberts, Andrew (1984), 'The development of computer-based documentation', em John Thompson (ed.) *Manual of Curatorship: a guide to museum practice*, London, Butterworths.

Rose, Nikolas (2008), "The value of life: somatic ethics & the spirit of biocapital", *Daedalus*, 137 (1), pp. 36-48.

Sá, Alexandre (2003), "Media, mass media, novos media e a crise da cidadania", em Correia, João, António Fidalgo e Paulo Serra (eds), *Mundo Online da Vida e Cidadania*, Covilhã, Universidade da Beira Interior, pp. 5 - 20.

Sampaio, Luísa (2009), *Pintura no Museu Calouste Gulbenkian*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa e Milão, Skira.

Sanjek, Rojer (org.) (1990), *Fieldnotes. The Makings of anthropology*, Ithaca, Cornell University Press.

Santos, M. de L. Lima dos *et al.* (2004), *Públicos da Cultura: actas do encontro organizado pelo Observatório das Atividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Lisboa, OAC.

Sarasan, Lenore (1981), 'Why computer projects fail', *Museum News*, LIX (4), pp. 40-49.

Sawaya, Márcia (1999), *Dicionário de informática e Internet: inglês - português*, São Paulo, Nobel. Disponível em: <http://comp.ist.utl.pt/aaa/Prog/Dicion%20E1rio%20De%20Inform%20tica%20&%20Internet%20Ingl%20EAs-Portugu%20EAs.pdf>

Scopigno, Roberto, Marco Callieri, Paolo Cignoni, Massimiliano Corsini, Matteo Dellepiane, Federico Ponchio e Guido Ranzuglia (2011), "3D Models for cultural heritage: beyond plain visualization, *IEEE Computer Society*,. 44, pp. 48-55, (Online). Disponível em: http://v-must.net/sites/default/files/CNR-ISTI_IEEE.pdf

Semedo, Alice (1991), "The case for collections management policies", Dissertação de Mestrado no âmbito do Master of Arts in Museum Studies, Leicester, University of Leicester.

Semedo, Alice (2005), "Políticas de gestão de coleções", *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*, 1ª série, IV, pp. 305-322.

Silva, Nuno Vassallo e (2008), *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia: Século XVI ao século XVIII*, Lisboa, Santander Totta.

Smith, Bernard (2002), "Digital heritage and cultural content in Europe", *Museum International: heritage issues in information society*, LVI (4), pp. 41-51.

Soares, Filipa (2008), "Museus tradicionais e museus virtuais: os objetos e os modelos 3D numa relação paradigmática", Dissertação de Mestrado em Museologia: Conteúdos Expositivos, Lisboa, ISCTE.

Šola, Tomislav (1997), *Essays on museums and their theory: towards the cybernetic museum*, Helsinki, Finnish Museums Association.

Šola, Tomislav s.a., *A contribution to understanding of museums. Why should the museums count? s.l., s.n.*, (Online). Disponível em: <http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/sola-contribution.htm>

Sousa, Maria da Conceição e Celina Bastos (2004), *Normas de Inventário – Mobiliário: artes plásticas e artes decorativas*, Lisboa: IPM.

Stehr, Nico (1994), *Knowledge Societies: the transformation of labour, property and knowledge in contemporary society*. London, Sage.

Stránský, Zbynek (1985), “Originals versus substitutes: concepts and definitions”, em Vinoř Sofka (org.), *Originals and Substitutes in Museums: comments and views*, Stockholm, ICOFOM Study Series, 8/9, pp. 95-102.

Stránský, Zbynek (1987), *Symposium Museologie and Museums*, ICOFOM Study Series, 12, pp. 287-298.

Tallon, Loïc e Kevin Walker (2008), *Digital Technologies and the Museum Experiences: handled guides and other media*, USA, AltaMira press.

Tanus, Gabrielle (2012), *Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio*, V (2), Rio de Janeiro, Unirio/MAST.

Thomas, Selma e Ann Mintz (1998), *The Virtual and the Real: Media in the Museum*. Washington, American Association of Museums.

Towards Knowledge Societies (2005), UNESCO, Paris. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001418/141843e.pdf>

Tudela, Ana Paula e Maria Helena (2011), *Normas de Inventário - Instrumentos Musicais: arte*, Lisboa, IMC.

Universal Declaration on Cultural Diversity (2001), 31st Session of the General Conference Resolutions. I, Paris, UNESCO.

Vale, Paulo Pires do (2012), *Tarefas Infinitas: quando a arte e o livro se ilimitam*, Catálogo da Exposição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Vance, David (1973), *Computers in the Museum*, New York, IBM Corporation.

Wallace, Amanda (2001), “Collections management and inclusion” em Jocelyn Dodd e Richard Sandell, *Including Museums. Perspectives on Museums, Galleries and Social Inclusion*, Leicester, Research Center for Museums and Galleries, pp. 80–83. Disponível em: <https://ira.le.ac.uk/bitstream/2381/34/1/Including%20museums.pdf>

Williams, David (1987), *Guide to Museum Computing*, Nashville, American Association for State and Local History.

Wyman, Bruce *et al.* (2006), ‘Steve.museum: an ongoing experiment in social tagging, folksonomy, and museums’, em Jeniifer Trant e David Bearman (orgs.), *Museums and the Web 2006: Proceedings*, Toronto, Archives & Museum Informatics (Online). Disponível em: <http://www.museumsandtheweb.com/mw2006/papers/wyman/wyman.html>