

**FORMAÇÃO INTEGRADA:
UMA EXPERIÊNCIA
EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA
“ART DÉCO, 1925”
MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN**

Isabel Ramirez Garcia

Relatório de Estágio de Mestrado em Museologia

SETEMBRO 2010



Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Museologia realizado sob a orientação científica de
Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e Dra. Manuela Fidalgo

RESUMO

FORMAÇÃO INTEGRADA: UMA EXPERIÊNCIA EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA “ART DÉCO, 1925” MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

Isabel Ramirez Garcia

O relatório tem o objectivo de descrever as actividades acompanhadas e desenvolvidas durante o estágio do mestrado em Museologia, no Museu Calouste Gulbenkian no âmbito da exposição temporária “Art Déco, 1925”.

O relatório começa com uma caracterização da instituição dando particular relevo ao enquadramento histórico, carácter vanguardista, das linhas programáticas, na área da cultura, da Fundação Calouste Gulbenkian e, do programa museológico do Museu Calouste Gulbenkian.

Apresenta uma breve abordagem conceptual do objecto do estágio – a exposição e, revela as dificuldades práticas sentidas na execução das tarefas durante a fase de preparação da exposição e as iniciativas pessoais desenvolvidas. Termina com uma reflexão global do estágio e algumas considerações sobre aspectos avaliativos da exposição em contexto museológico.

PALAVRAS-CHAVE: Museu; Programa; Projecto; Exposição temporária; Comunicação; Visitantes; Avaliação.

ABSTRACT

PRATICAL TRAINING: AN EXPERIENCE TEMPORARY EXHIBITION “ART DÉCO, 1925” AT THE CALOUSTE GULBENKIAN MUSEUM

Isabel Ramirez Garcia

The report aims to describe the activities observed and developed during the practical training at Calouste Gulbenkian Museum concern the temporary exhibition "Art Déco, 1925" planning.

The report begins with a characterization of the institution with particular emphasis on the historical background: Calouste Gulbenkian Foundation program lines and Calouste Gulbenkian Museum program.

This presents a brief conceptual approach to the exhibition theme and shows the practical difficulties in performing the tasks during the exhibition planning and personal initiatives developed. It ends with an overall practical training reflection and do some considerations on evaluation aspects.

KEYWORDS: Museum; Programme, Project, Temporary exhibition, Communication; Visitors; Evaluation.

LISTA DE ABREVIATURAS E ACRÓNIMOS

CAMAP – Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão

Cat. [X] – Número de catálogo Art Déco, 1925

CDADC - Código de Direito de Autor e Direitos Conexos

D. A. – Direitos de Autor

FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

PGEC – Programa Gulbenkian Educação para a Cultura

ICOM – *International Council of Museums*

ICOM-PT – Comissão Nacional Portuguesa do ICOM

ICTOP – *Internacional Committee for the Promotion of University Education for Museum Workers*

MCG – Museu Calouste Gulbenkian

OAC – Observatório das Actividades Culturais

RPM – Rede Portuguesa de Museus

SE – Serviço Educativo do Museu Calouste Gulbenkian

SC – Serviços Centrais da Fundação Calouste Gulbenkian

SPA – Sociedade Português de Autores

UNL – Universidade Nova de Lisboa

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I. Caracterização da Fundação e do Museu Calouste Gulbenkian.....	4
1. Enquadramento histórico e linhas programáticas da Fundação Calouste Gulbenkian.....	4
2. Programa museológico	10
2.1 Missão.....	13
Capítulo II. Exposição: Breve enquadramento conceptual.....	13
Capítulo III. Âmbito do estágio: Projecto da exposição temporária “Art Déco, 1925”..	18
1. Integração do estágio no projecto da exposição.....	18
2. Projecto da exposição	19
2.1 Tema da exposição.....	19
2.2 Comissariado	22
2.3 Título da exposição.....	23
2.4 Objectivo da exposição.....	23
2.5 Coordenação executiva	25
2.6 Equipa.....	26

3. Empréstimos.....	27
4. Alterações ao projecto da exposição temporária.....	28
4.1 Calendário.....	29
4.2 Espaço.....	29
5. Comunicação da exposição.....	29
5.1 Projecto museográfico	29
5.2 Textos informativos.....	32
5.3 Serviço Educativo	33
5.4 Catálogo	33
5.5 Actividades.....	34
5.6 Divulgação	35
5.7 Merchandise.....	35
6. Montagem da exposição.....	35
6.1 Planeamento.....	36
6.2 Recepção das caixas de transporte e desembalagem das peças.....	37
6.3 Análise do <i>Condition Report</i>	37
6.4 Instalação das peças	38
7. Desmontagem da exposição.....	39
8. Encerramento da exposição	40
9. Dificuldades e reflexões na execução das tarefas	40

9.1 Direitos de autor	41
9.2 Créditos fotográficos	42
9.3 Gestão das Colecções.....	43
Capítulo IV. Iniciativas pessoais desenvolvidas durante o período de estágio	44
1. Breve enquadramento conceptual e metodológico das actividades propostas.....	44
2. Actividades.....	46
2.1 Acompanhamento das visitas orientadas pelo Sector do Serviço Educativo...	47
2.2 Observação directa dos visitantes.....	50
2.3 Inquérito aos visitantes.....	52
2.3.1 Análise dos dados quantitativos do inquérito.....	53
2.3.2 Análise dos dados qualitativos do inquérito.....	53
2.3.3 Conclusões do inquérito.....	58
2.3.4 Outras iniciativas	58
3. Avaliação do estágio.....	60
Considerações finais.....	61
Referências Bibliográficas.....	63
Anexos	
Anexo I – Calendário do estágio.....	I
Anexo II – Plano de actividades.....	II

Anexo III – Ficha técnica.....	III
Anexo IV – Ficha de empréstimo.....	IV
Anexo V – Planta da exposição “Art Déco, 1925”.....	VI
Anexo VI – Contrato <i>Réunion des musées nationaux–L’Agence de Photographique</i>	VII
Anexo VII – Inquérito aos visitantes.....	VIII

Gráficos

Gráfico 1 – Total orçamentado por rubrica.....	25
Gráfico 2 – Visitantes.....	53
Gráfico 3 – Conhecimento do museu.....	54
Gráfico 4 – Última visita.....	54
Gráfico 5 – Sexo.....	54
Gráfico 6 – Idade.....	55
Gráfico 7 – Nível de escolaridade.....	55
Gráfico 8 – Razão da visita.....	56
Gráfico 9 – Visitantes e acompanhantes	56
Gráfico 10 – Factores de aprazimento.....	57
Gráfico 11 – Ambiente geral da exposição.....	57
Gráfico 12 – Meio de comunicação.....	59
Gráfico 13 – Tiragem.....	59

INTRODUÇÃO

O relatório configura uma das opções da componente não lectiva – estágio com relatório – previsto no artigo 8º das normas regulamentares do curso de mestrado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

O estágio decorreu no Museu Calouste Gulbenkian (MCG) e enquadrado na programação anual de exposições temporárias do Serviço de Museu da Fundação Calouste Gulbenkian. O MCG é uma instituição museológica integrada na Rede Portuguesa de Museus (RPM), tutelada pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG)¹. A FCG tem estatuto de utilidade pública e os seus fins estatutários são a Arte, a Beneficência, a Ciência e a Educação. No contexto do MCG, o estágio enquadra-se na prática corrente do museu em receber estagiários por períodos de tempo tendencialmente não inferiores a seis meses. Este regime de acolhimento tem o objectivo de criar condições para o estagiário conhecer e desenvolver trabalho nas múltiplas actividades do museu.

O estágio de mestrado decorreu no âmbito da exposição temporária “Art Déco, 1925” apresentada na Galeria de Exposições Temporárias do edifício da Sede da Fundação.

Durante a realização do estágio foram desempenhadas tarefas de carácter profissionalizante relevantes orientadas pela conservadora do núcleo da Arte do Livro da Coleção do MCG, Dr.^a Manuela Fidalgo, na qualidade de comissária executiva da exposição “Art Déco, 1925”.

O estágio teve a duração de 800 horas, com início em Abril de 2009 e conclusão em Janeiro de 2010 (*Vd.* Anexo I – Calendário de estágio).

O tema do relatório surgiu na sequência do debate: “O mercado dos museus e o ensino superior” da iniciativa da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM (ICOM-PT),

¹Nos termos dos estatutos, a FCG é uma instituição particular de utilidade pública geral, dotada de personalidade jurídica (artigo 1º). A instituição é portuguesa e perpétua (artigo 2º). Os fins da FCG são caritativos, artísticos, educativos e científicos (artigo 4º). Pertence à Administração, escolher, de entre os fins da instituição, não só aquele ou aqueles que em cada lugar devem ser especialmente realizados, mas também a forma e o processo dessa realização (artigo 6º).

realizado em Fevereiro de 2009². A formação ao nível superior através de curso de pós-graduação e de mestrado, em Museologia, foi ao longo do tempo um factor fundamental no processo de qualificação da actividade museológica e na afirmação de um sector profissional em Portugal.

O Tratado de Bolonha veio alterar o modelo formativo centrado, na mudança de paradigma do modelo de ensino passivo, baseado na aquisição de conhecimentos, para um modelo baseado no desenvolvimento de competências no âmbito dos conhecimentos teóricos e conceptuais, onde a componente experimental desempenha um papel importante. O debate da iniciativa do ICOM-PT incidiu na adequação, da formação ao nível superior em Museologia, aos perfis funcionais, dos profissionais de museus, ao mesmo tempo que se faziam, considerações reflectidas, sobre a oferta de formação de 2º ciclo, manifestamente excessiva, tomando em consideração, a fraca empregabilidade que se tem vindo a verificar e a própria dimensão do País³. As regras definidas pelo Tratado de Bolonha convergem para a comparabilidade entre os diversos cursos ministrados nos diferentes países da União Europeia e o Referencial Europeu das Profissões Museais,⁴ coloca na agenda a necessidade de corrigir as relações funcionais entre os profissionais de museus dentro do espaço europeu.

O plano de estágio, elaborado em conformidade com os orientadores, definiu um conjunto de objectivos gerais que envolviam a aplicação prática de conhecimentos teóricos, adquiridos na parte curricular do curso de mestrado e, que se estabeleciam nos objectivos específicos.

A redacção da maioria dos capítulos do relatório está fundamentada em metodologias e conceitos assinalados nas fontes e referências bibliográficas consultadas e, como tal, considero que o relatório pode contribuir para o melhor planeamento da comunicação das exposições temporárias, do MCG, com vista a atrair mais visitantes, convertidos hoje, num dos elementos essenciais do museu.

² Fórum Cultura e Criatividade (FCC) INOVA 09, Centro de Congressos e Feiras do Porto (Exponor).

³ *Vd. BRIGOLA, João Carlos – “O actual ensino universitário da Museologia - uma reflexão crítica e uma proposta”*. In **Museologia.pt**, nº 3, Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2009 p. 14.

⁴*Vd. <http://www.icom-portugal.org/multimedia/File/ReferencialPT.pdf>* O Referencial Europeu das Profissões Museais é um documento internacional, produzido pelo ICTOP, e descreve relações funcionais entre os profissionais de museus. Foi elaborado por uma equipa de colaboradores, sob a direcção da Angelika Ruge, Presidente do ICTOP e, apresentado na Conferência Geral do ICOM em Viena, em Agosto de 2007. A versão portuguesa, traduzida por Clara Vaz Pinto e Maria Vlachou, foi apresentada e distribuída durante o debate “Profissões Museais” – O referencial europeu e a situação portuguesa realizado em Lisboa, em Outubro de 2008.

No campo da Museologia reconhece-se que a exposição é o meio de comunicação por excelência do museu. O museu é um canal de comunicação e a exposição um dispositivo comunicacional. As práticas museográficas, especificamente, aquelas que se relacionam com a exposição temporária orientam-se para o fenómeno da comunicação. São produto final de um discurso museológico. O carácter de intencionalidade da comunicação, através da exposição temporária, destaca a responsabilidade dos profissionais de museus como emissores de um discurso com o objectivo de atingir o plano cognitivo/afectivo do visitante.

Na elaboração da estrutura, do relatório, procurei relacionar a experiência do estágio com a componente teórica do Mestrado e estabelecer uma relação com o plano de actividades. O plano de actividades, concentrado na fase de preparação da exposição, prévia ao período da exibição, sofreu ajustes, durante o período do estágio, consequente das iniciativas pessoais que foram propostas ao MCG (Vd. Anexo II – Plano de actividades).

No primeiro capítulo, enquadro a instituição de acolhimento no panorama museológico português focando as linhas programáticas da FCG que permitem conhecer e compreender as especificidades da Fundação e do MCG no plano cultural.

No segundo capítulo, faço uma reflexão conceptual da exposição, enquanto meio de comunicação, baseada em conceitos extraídos da bibliografia de temática museológica consultada.

O terceiro capítulo é dedicado ao objecto do estágio – exposição temporária “Art Déco, 1925. Descreve as tarefas da coordenação técnica⁵ da exposição temporária, os trabalhos acompanhados e realizados.

O quarto capítulo consubstancia, as iniciativas pessoais, centradas no inquérito aos visitantes da exposição e, termina, com a avaliação do estágio e com considerações finais sobre a importância da avaliação no planeamento e desenvolvimento de exposições. O relatório termina com a apresentação de anexos que facilitam a compreensão do texto.

⁵ Vd. <http://www.mcu.es/promoArte/MC/ExpoTemp/index.html> (consultado a 20 de Maio de 2009).

CAPÍTULO I

CARACTERIZAÇÃO DA FUNDAÇÃO E DO MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN

Neste capítulo, fiz uma síntese das linhas programáticas, na área cultural, que a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) desenvolveu ao longo da sua existência, destacando o carácter vanguardista da programação museológica e da missão do Museu Calouste Gulbenkian (MCG).

1. Enquadramento histórico e linhas programáticas Fundação Calouste Gulbenkian

A Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) constituída pelo legado de Calouste Sarkis Gulbenkian, revestiu-se de enorme importância para Portugal, quer pela capacidade financeira, quer pelo seu carácter inédito. Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955), milionário de origem arménia, com nacionalidade inglesa e, residente em França, foi durante toda a vida um homem de negócios. Na corrida ao petróleo, em 1928, foi capaz de negociar, com as grandes empresas europeias e americanas, a exploração de petróleo do Médio Oriente, conseguindo um acordo de 5% sobre toda a exploração da *Turkish Petroleum Company*.⁶

A grande capacidade financeira adquirida, naquele acordo, aliada à “rara sensibilidade, e conhecimento profundo de história de arte”⁷, permitiu a Calouste Gulbenkian reunir uma notável Coleção de excepcional qualidade e reconhecida internacionalmente. Em 1942, exila-se, voluntariamente, em Portugal e, instala-se num hotel em Lisboa. Em 1953, define, por disposição testamentária, a criação de uma fundação privada de utilidade pública com fins “caritativos, artísticos, educativos e científicos.”⁸

Formalmente constituída, em 1956, a FCG, encerrava polémicas e questões delicadas, causadas pela vontade de Calouste Gulbenkian. José de Azeredo Perdigão,

⁶ *Vd.* TEIXEIRA, António José – “Calouste Gulbenkian Foundation, The rich legacy of an Armenian visionary”. In **Philanthropy in Europe: A rich past, a promising future**. Londres: Alliance Publishing Trust. 2005, p.115-128.

⁷ *Vd.* PERDIGÃO, José Azeredo – **Calouste Gulbenkian, Coleccionador**, 3ª ed. rev. Lisboa:FCG, 2006, p. 13.

⁸*Vd.* http://www.gulbenkian.pt/media/files/fundacao/historia_e_missao/PDF/ESTATUTOS.pdf (consultado em 20 de Outubro de 2009).

advogado e amigo de confiança de Calouste Gulbenkian, resolvera de forma inteligente e concertada com o chefe do Governo, António Oliveira Salazar, as questões do foro jurídico. Recomendado por Salazar, José Azeredo Perdigão, assume, em 1956, o cargo de primeiro Presidente do Conselho de Administração da FCG. A sessão pública, evocativa do primeiro aniversário da morte de Calouste Gulbenkian, realizada no Museu Nacional de Arte Antiga, com a presença das mais altas individualidade da cultura portuguesa e forças políticas, teve um carácter assumidamente simbólico. A recém-criada FCG era comparada, pelo director do museu, Dr. João Couto, com a congénere americana Fundação *Rockfeller*⁹.

Em retrospectiva, a acção cultural da FCG foi exemplar e, no parecer do sociólogo António Barreto, o verdadeiro ministério da Educação ou da Cultura durante o período do Estado Novo: “As organizações criadas pelo governo para as artes, a animação cultural, a juventude e o lazer, estavam a caminho do esgotamento. A famosa «política do espírito», de inspiração nacionalista, mas também futurista e modernista, desvanecera-se. O regime não queria correr riscos culturais. Os efeitos da vitória das democracias e a energia de reconstrução que atravessava a Europa não chegavam a Portugal, que opta por iniciativas culturais burocráticas, institucionais e vagamente «populares»”¹⁰.

As qualidades políticas e de gestão cultural, de José Azeredo Perdigão, converteram a FCG num espaço único de apresentação, difusão e criação artística, relativamente independente, durante o período do Estado Novo¹¹. Da autoria de José Azeredo Perdigão, o primeiro programa artístico e cultural da FCG – Programa Gulbenkian, permaneceu válido ao longo de várias décadas. Desde a primeira década de existência, até à inauguração do edifício da Sede, em 1969, a FCG programou iniciativas nas mais diversas actividades, quer distributivas, quer directas. Patrocinou, aos seus funcionários e colaboradores, visitas a organizações internacionais de referência, com o objectivo de os qualificar artística e tecnicamente.

⁹ Calouste Gulbenkian fez doações ao Museu Nacional de Arte Antiga de peças da sua colecção, nomeadamente a “Baixela Germain”, encomendada por D. José destinada a substituir a que tinha desaparecido no terramoto de Lisboa, em 1775, estreada por ocasião da aclamação de D. Maria I como rainha de Portugal.

¹⁰ *Vd. BARRETO, António – “A Fundação Gulbenkian e a sociedade portuguesa”*. In Barreto, A. (coord.) *Fundação Calouste Gulbenkian, Cinquenta anos, 1956-2006*. Lisboa: FCG, 2007, p. 17-21.

¹¹ Foram registados alguns episódios de censura, nomeadamente, em 1967 na exposição “O Retrato em Portugal, de Nuno Gonçalves a Columbano” organizada no Museu Nacional de Arte Antiga e, em 1968, com o caso Bèjart.

Ao mesmo tempo, muitos dos melhores profissionais da época, e em diversas áreas, foram convidados a colaborar e contribuir para a criação e organização da FGG. Foi assim para, a construção do edifício da Sede, para a organização e a criação do Museu, e, para o início do processo de atribuições de bolsas e de subsídios para artistas plásticos e publicação da *Revista Colóquio*.

A orientação programática anunciava a estratégia, baseada numa acção diplomática concertada, para reunir as obras de arte da Colecção de Calouste Gulbenkian espalhadas por Londres, Washington, Paris e, trazê-las para Portugal.

Com o objectivo de divulgar os principais núcleos da Colecção de Calouste Gulbenkian a FCG promoveu exposições temporárias, em Paris, em Lisboa e no Porto, respectivamente no palacete da Avenida de Iéna, morada, em França, de Calouste Gulbenkian, no Museu Nacional de Arte Antiga e no Museu de Soares dos Reis.

Enquanto, se aguardava a construção de um museu de raiz, a FCG adquiriu o Palácio do Marquês de Pombal, em Oeiras, garante da dignidade monumental de um museu ¹² com o objectivo de acolher a Colecção de Calouste Gulbenkian e exhibir alguns núcleos.

A I Exposição de Artes Plásticas na Sociedade de Belas-Artes realizada, em 1957, revelou-se uma importante actividade da FCG. A exposição tinha o objectivo de “proporcionar aos artistas portugueses contacto directo com o público, conceder prémios de distinção das melhores obras ou consagração de artistas; adquirir obras de modo a melhorar certas colecções públicas, menos ricas em arte contemporânea, pelo depósito dos trabalhos adquiridos e, ainda, dar aos jovens uma ocasião de revelarem a sua obra, de permitir a obtenção de bolsas de estudo para aperfeiçoarem a sua técnica, alargar as suas fontes de inspiração e completarem a sua formação artística”¹³.

O programa de bolsas e de bibliotecas móveis da FCG, desencadeado em 1958, promovia o ensino e a cultura a nível nacional. No mesmo ano, a exposição evocativa da Rainha D. Leonor, afirmava a estratégia cultural da FCG em dois sentidos. O edifício escolhido para a exposição, o Convento da Madre de Deus, chamava a atenção para as questões patrimoniais e para a aposta, inovadora, dirigida à reabilitação do património

¹² A vontade de construir um museu de raiz para a Colecção já tinha sido se manifestada por Calouste Gulbenkian, em 1938, quando encomenda ao arquitecto americano, William Adams Delano, o projecto para um museu a construir ao lado da National Gallery de Londres.

¹³ *Vd. TOSTÕES, Ana – Fundação Calouste Gulbenkian – Os Edifícios*. Lisboa: FCG, 2006, p. 57.

arquitectónico, ao mesmo tempo, que a proposta museográfica, da autoria do arquitecto Conceição Silva, anunciava o que de mais contemporâneo se produzia, com referências para a museografia italiana, protagonista duma revolução conceptual da disciplina. Na mesma lógica, e aproveitando a presença, em Portugal, dos consultores convidados, para elaborar o programa para o projecto do conjunto arquitectónico da FCG, os arquitectos William Allen, Leslie Martin e Franco Albini e o museólogo Georges Henry Rivière, foram realizadas uma série de conferências temáticas largamente participadas por interessados e estudantes de arquitectura.

Desde do ano da inauguração da Sede e do Museu, em 1969, até ao início da década de 80, Portugal viveu anos de convulsões sociais, económicas e políticas que, de algum modo, não deixaram de afectar a FCG.

Durante os anos imediatamente a seguir à Revolução de 25 de Abril de 1974, a FCG sofreu abalos na sua organização que, em parte, colocaram em causa o seu património e a orientação programática das suas actividades. Assistiu-se ao afastamento de alguns colaboradores mas, manteve-se, José Azeredo Perdigão na presidência do Conselho de Administração. Houve desvios e, alguma demagogia cultural, consequência natural, mas que acabaram por constituir aprendizagens. O mais importante, que aconteceu neste processo, foi a experiência da democratização da vida política e cultural, com novos públicos a frequentarem as novas actividades da FCG ¹⁴.

Em 1974, a Revolução de 25 de Abril, abria um novo quadro político em Portugal e, um novo ciclo da acção cultural da Fundação. José Azeredo Perdigão, na apresentação do VI Relatório da FCG, refere-se aos efeitos do movimento revolucionário da reclamada democratização do acesso à cultura e esclarece que “não é de admirar que a maior parte dos pretensos animadores e difusores culturais não saibam, propriamente, em que consiste a cultura, quando no nosso país, se fala em animação ou difusão cultural não é, a alta cultura que se visa promover, nem difundir certo género ou espécie de cultura, mas sim despertar nas classes menos cultivadas [...] o gosto por tais manifestações”¹⁵.

¹⁴ Concertos e espectáculos integrados no programa de dinamização cultural do MFA (Movimento das Forças Armadas), plano de descentralização musical do Coro e Orquestra Gulbenkian, a edição, em 1975, de dois cartazes alusivos ao 25 de Abril, da autoria de Maria Helena Vieira da Silva, para distribuição pela 5ª Divisão do Estado-Maior das Forças Armadas.

¹⁵ Citado por TOSTÕES, Ana – **Fundação Calouste Gulbenkian – Os Edifícios**, p. 218.

Ultrapassada a crise do petróleo, de 1973, e, ao longo da década de 80, a FCG consolidou a sua imagem de prestígio cultural apontado, por todos os governos portugueses, como o modelo de política cultural a imitar. Durante este período manteve-se e desenvolveu-se a importância dos apoios através da concessão de bolsas e subsídios e, o MCG, através da sua Coleção, tornou-se, definitivamente, uma referência internacional. Interpretando a vontade do testamento de Calouste Gulbenkian, no sentido da FCG permanecer aberta à arte do futuro, José de Azeredo Perdigão preparou a criação de um segundo Centro Cultural. Na verdade, o edifício da Sede, tinha sido o primeiro em Portugal e um dos primeiros da Europa.

Em 1979, o Conselho de Administração da FCG, delibera construir, equipar e manter, com fins essencialmente pedagógicos e de animação cultural, um Centro de Arte Moderna, integrado no conjunto dos edifícios da Sede, do Museu e do Parque. A decisão representou novo fôlego da acção cultural de FCG. O programa organizava-se de acordo com duas grandes áreas de actividade fisicamente separadas: a exposição permanente e os serviços de animação, documentação e de exposições temporárias. Por “razões educativas, como por razões estéticas, era preciso mostrar às gerações mais novas, a arte que melhor se adapta à filosofia dos tempos actuais, criando um museu de arte moderna, e um lugar onde os artistas possam facilmente efectuar estudos, pesquisas e experiências em busca dos rumos a percorrer no futuro”¹⁶. Tratava-se, aliás, de uma estratégia definida desde os primeiros anos da FCG e ao longo dos anos se foi construindo.

Durante os primeiros vinte anos, a FCG, “através do auxílio aos artistas plásticos, concedendo-lhes bolsas de estudo e subsídios para manutenção de ateliês, organizando exposições temporárias e comprando algumas das obras”,¹⁷ tinha criado uma importante colecção de obras plásticas de, autoria de artistas portugueses, mas também, obras de artistas estrangeiros do mesmo arco cronológico. Consciente do debate internacional, José Azeredo Perdigão, acompanha com interesse a política cultural de ministro francês, André Malraux, e a experiência na implementação das Casas de Cultura. Tal com Malraux, José Azeredo Perdigão, entendia que o museu

¹⁶ Citado por TOSTÕES, Ana – **Fundação Calouste Gulbenkian – Os Edifícios**, p. 216.

¹⁷ TOSTÕES, Ana – **Fundação Calouste Gulbenkian, – Os Edifícios**, p. 214.

moderno “não deve ser unicamente um lugar em que se apresentam ao público objectos de arte, ciência ou técnica: deve ser também, um centro de cultura e investigação”¹⁸.

O Centro de Arte Moderna (CAM), a partir da sua inauguração, em 1983, acolherá, em 1984, o ACARTE. Tratava-se de um projecto multidisciplinar, internacional e cosmopolita de Madalena Perdigão, regressada entretanto à FCG. Com o ACARTE e com o CAM, a FCG apresentava aquele que seria o segundo programa para as artes e para a cultura artística. Constituiu uma renovação de projectos, de públicos e de relação da FCG com os artistas plásticos e com o País. A adesão, em 1986, de Portugal à União Europeia, afectou positivamente Lisboa e o ambiente cultural em Portugal. Fora da FCG aparecem as primeiras organizações e manifestações artísticas e culturais protagonizadas por uma nova geração de artistas, produtores e galeristas. As actividades do programa cultural da FCG, como os encontros de Música Contemporânea, e a qualidade interpretativa do Ballet Gulbenkian e das exposições temporárias do MCG contribuíram para uma dinâmica global.

O ACARTE assume um protagonismo crescente e regista-se um fenómeno de distribuição de públicos. Nos eventos organizados pelos Serviços da Sede, o público é mais idoso e institucional, enquanto as actividades do ACARTE, atraem um público mais jovem e mais informal. Na década de 90, mercê da integração na União Europeia, surgem, em Portugal novos equipamentos culturais, não só em Lisboa, mas no Porto e, em outras cidades do interior do País. Com estes novos equipamentos e com novos métodos de difusão e de co-produção, as actividades da FCG descentalizam-se. A morte de José Azeredo Perdigão abre um vazio, no seio do Conselho de Administração, e a FCG, vive um período de conflito de poderes.

O período entre 1993 e 2002 é de tensão, afecta toda a organização e, cria, junto do público, uma imagem de envelhecimento e de incapacidade de resposta aos fenómenos da cultura. A FCG parece não dar conta de que perde públicos, influência cultural e protagonismo e, revela dificuldade em lidar com as novas formas e métodos de comunicação. Ao longo de quatro décadas, a FCG sofreu as consequências próprias das organizações, a partir de uma certa idade. Ganham rotinas, muitas das quais improdutivas, tornam-se rígidas no modo de funcionar e de comunicar, vão perdendo a noção que acessibilidade dos públicos e dos utilizadores é um acto democrático, que necessita constantemente de ser praticado, perdendo o sentido de missão e dos

¹⁸ Citado por TOSTÕES, Ana – **Fundação Calouste Gulbenkian, – Os Edifícios**, p. 218.

objectivos para que foram criadas ¹⁹ . Depois de ter sido cumprido o primeiro programa de cultura artística de 1957, da autoria de José de Azeredo Perdigão, e após o segundo, em 1984, anunciado a partir do ACARTE, a FCG vive uma “situação de algum impasse programático” ²⁰ .

Uma nova geração, de administradores da FCG, substancialmente mais nova, apresenta, um programa e define a missão, no âmbito das suas atribuições, baseada no princípio estatutário que a “decisão de quem, em cada momento, tem a responsabilidade de administrar a Fundação”²¹ . Actualmente as orientações programáticas vão no sentido de actuar cada vez mais dentro do quadro de programas e projectos e apoio às actividades indirectas, em no detrimento das directas, com efeitos na diminuição de estruturas, de custos permanentes e de pessoal²² . Elege como prioritários os domínios da ciência e do desenvolvimento social e tende a racionalizar a sua estrutura organizacional. Economia, eficiência e efectividade são as palavras-chave.

2. Programa museológico

O programa museológico do MCG constituiu uma novidade na abordagem programática e espacial de uma instituição museológica, em Portugal. Pela primeira vez, de raiz, assistiu-se à definição de um programa museológico concreto destinado a reunir a Colecção de Calouste Gulbenkian²³ articulado com as instalações administrativas da Fundação, uma biblioteca vocacionada para estudos de arte e uma série de auditórios, dos quais se destaca o Grande Auditório, destinado à realização de concertos e espectáculos e, uma Galeria para Exposições Temporárias.

Para a construção do edifício e do museu da FCG, o Conselho de Administração, convidou vários consultores especialistas, entre os quais, Georges-Henry Rivière,²⁴ com o objectivo de, em equipa, elaborar o programa museológico. Do

¹⁹ *Vd.* RIBEIRO, António – “Arte”. In Barreto, A. (coord.) – **A Fundação Calouste Gulbenkian, Cinquenta anos, 1956-2006**, Lisboa: FCG, 2007, p. 398.

²⁰ *Idem*, p. 394.

²¹ *Vd.* BARRETO, António – “A Fundação Gulbenkian e a sociedade portuguesa”. In Barreto, A. (coord.) **Fundação Calouste Gulbenkian, Cinquenta anos, 1956-2006**. Lisboa: FCG, 2007, p. 7.

²² *Idem*, p. 65.

²³ *Vd.* TOSTÕES, Ana – “O Museu como programa de arquitectura contemporânea. Espaço de prazer, lugar de memória”. In **Museus e Museologia em Portugal**, RdM [Monografia] 01, Revista de Museologia da Asociación Española de Museólogos, 2000, pp. 44-47.

²⁴ Director-geral da Comissão Internacional dos Museus da UNESCO – ICOM, na época, e consultor do projecto geral do museu entre outros. (Prof. Arqº Franco Albini, Prof. Arqº Carlos Ramos, Arqº William Allen e Arqº Francisco Keil do Amaral).

ponto de vista conceptual, o museólogo considerava o programa museológico, o *leitmotiv* para cada etapa de toda a operação museológica. Um procedimento de trabalho complexo estruturado e hierárquico.

A elaboração de um plano museológico²⁵ foi fundamental para a organização do trabalho, para a detecção das relações de dependência, entre as diversas funções museológicas e, para a definição dos programas. Um conjunto de procedimentos institucionais, viabilizados a partir de metodologias e princípios articulados, baseados numa reflexão e modo de pensamento que, aproxima e concretiza, as reciprocidades entre as diferentes actividades do museu²⁶. O plano museológico apontou as directrizes fundamentais da orgânica da instituição, definiu as necessidades gerais de espaço, flexibilidade e articulação e, ao mesmo tempo, permitiu a gradual redefinição dos programas. Uma realidade complexa, onde as distintas funções museológicas, centradas na Coleção, se confundiam umas nas outras de forma que se tornou difícil distinguir, nitidamente, onde começam umas e acabam outras. Essa dificuldade, ou melhor, a impossibilidade de parcelar a realidade do museu em compartimentos estanques foi assumida e o plano museológico articulou-se, no quadro das potenciais actividades a desenvolver, no conjunto do equipamento cultural.

O MCG foi encarado como o fulcro da FCG, centro de um equipamento cultural alargado com instalações que possibilitassem, por um lado, recolher e exhibir ao público a Coleção Calouste Gulbenkian e, por outro, uma programação de exposições temporárias, espectáculos, colóquios e conferências, na lógica da investigação e da difusão do conhecimento. Apesar da complexidade, o plano museológico, foi encarado como proposta operativa e lógica, uma ferramenta de trabalho, com sentido prático, “encarado como uma resposta específica aos imperativos parcialmente contraditórios dos bens museológicos e dos diferentes interlocutores e como tal um processo avaliável e reformável²⁷. O plano museológico estruturou-se em duas fases sucessivas no tempo.

A primeira fase centrou-se na definição da instituição, na perspectiva conceptual, análise e avaliação e a segunda fase nos vários programas. No plano

²⁵ Vd. <http://www.mcu.es/museos/MC/PM/index.html>

²⁶ Vd. NEVES, Kátia Regina Filipini – **Programa museológico e museologia aplicada: O Centro de Memória do Samba de S. Paulo como estudo de caso**. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades Tecnologias [s.d].

²⁷ Vd. LAMEIRAS-CAMPAGNOLO – Maria Olímpia – In “Analisar e comparar entidades museológicas e paramuseológicas”, **Actas do VII Encontro Museologia e Autarquias**. Seixal: Câmara Municipal do Seixal, 1998, p. 97-112.

conceptual, a definição do MCG incorporava importância simbólica em duplo sentido. Por um lado, representava a razão da FCG e, por outro, destinava-se à Coleção de Calouste Gulbenkian. A inventariação, das obras de arte, legadas por Calouste Gulbenkian, e o estudo da Coleção, possibilitou compor uma valoração cronológica das peças e analisar, na medida da sua natureza, várias soluções ou agrupamentos possíveis. O estudo científico das peças da Coleção que, Calouste Gulbenkian colecionara ao longo da vida, e que não seria crescida, permitiu relacionar o conjunto nas diferentes partes da missão – o programa da exposição – com as funções de conservação, investigação e pesquisa. O programa de exposição foi organizado, com base na investigação que permitiu estabelecer escalas de valores, destacar peças de maior importância e concretizar os agrupamentos.

O programa, lançado a concurso, por convite a três equipas de arquitectos²⁸ foi ganho pelo projecto apresentado pelo grupo de arquitectos, Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Athougua porque “cumpre as condições estabelecidas no programa e, de um modo geral, a sua concepção satisfaz, com eficiência, as exigências dos Serviços a instalar na Sede e Museu da Fundação”²⁹.

A escolha da localização do MCG, na envolvente do Parque, criava um ambiente de intimidade, suficientemente isolado do ruído da cidade mas de fácil acesso pelo público. A novidade associada, sobretudo à arquitectura, foi também nas estruturas expositivas e na comunicação com o público.

A presença do palácio setecentista, actual embaixada de Espanha, próximo da localização do conjunto dos edifícios da FCG, de arquitectura assumidamente modernista, foi assumida com consciência urbanística. “Era importante que o museu viesse a enriquecer, pela presença e função, a cidade, projectando, ao mesmo tempo, o edifício da Sede da FCG como instituição de relevância nacional e internacional”³⁰.

A inter-relação dos espaços do edifício da Sede com o MCG, estabelecida a partir de “dois nós fundamentais que garantem a articulação funcional”,³¹ acautelava o funcionamento dos serviços da FCG e a sua utilização pelos públicos.

²⁸A decisão foi, na altura, muito polémica e, contestada pelo Sindicato Nacional de Arquitectos. Os outros dois grupos de trabalho, convidados, eram formados pelos arquitectos: Frederico Georges, Manuel Cristóvão Laginha e Arnaldo Araújo e Arménio Losa, Sebastião Sanchez e Luís Ramos.

²⁹ Citado por TOSTÕES, Ana – **Fundação Calouste Gulbenkian – Os Edifícios**, p. 104.

³⁰ TOSTÕES, Ana – **Fundação Calouste Gulbenkian – Os Edifícios**, p. 47.

³¹ Citado por TOSTÕES, Ana, p.125.

2.1 Missão

O MCG tem por missão principal apresentar ao público a Colecção reunida por Calouste Gulbenkian. Para a concretização da missão o MCG mantém uma exposição permanente nas melhores condições de conservação e qualidade expositiva e garante uma programação de exposições temporárias.

As exposições temporárias abordam temas relacionados com peças das suas Colecções, quer se exibam na exposição permanente, quer se mantenham nas reservas do museu. O MCG desenvolve e apoia a investigação das Colecções e, divulga através da publicação de obras de referência e catálogos de exposição.

O MCG desenvolve uma política de empréstimo temporário de peças das suas Colecções para exposições produzidas dentro e fora de Portugal. O carácter artístico das peças das Colecções do MCG que atravessam milhares de anos e representam as artes e ofícios de muitas geografias e culturas privilegia as relações com colecções e instituições internacionais ³².

CAPÍTULO II

EXPOSIÇÃO: BREVE ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL

É reconhecido que os museus e, tantas outras instituições vocacionadas para as actividades culturais, se transformaram ou estão em processo de transformação. Reconhecem a exposição como o meio privilegiado para comunicar com os públicos o conteúdo das suas colecções ou a mensagem das suas intenções programáticas.

Desde uma elementar concepção ou uso coloquial o termo exposição significa a apresentação pública de objectos de interesse cultural. Compreende a concentração e apresentação de um certo número de objectos, de valor cultural, com interesse para o público. Os interesses podem ser diversos, como diversos são os valores de que estão investidos os objectos. Do ponto de vista museológico existem diferenças entre a exibição (*display*) e a exposição (*exhibit*).

A exposição é uma exibição complementada com a interpretação. Se a exibição tem como objectivo principal mostrar (*showing*), o objectivo da exposição é relatar a

³²Vd. <http://www.gulbenkian.pt/relatorios> (consultado em 17 de Junho de (2009)).

mostra (*telling*)³³. Da perspectiva da nova museologia³⁴ a exposição é uma importante ferramenta de diálogo e consciencialização da comunidade e, para o museólogo, um método para o alcançar³⁵. As exposições oferecerem ao olhar objectos para os quais foi acordado o seu estatuto patrimonial. Essa demonstração ou esse gesto de ostentação, torna visível o que é comum ao conjunto de objectos seleccionados.

O acto de demonstração da exposição possui assim duas dimensões complementares: não só faz visíveis os objectos, mas também se faz – a exposição – visível ao público. O objecto exposto conquista qualidades cenográficas – o objecto representa-se – num cenário público e, torna-se compreensível a todas as pessoas que o desejem. No momento em que participa da interpretação representa um papel e expõe-se ao discurso social. O objecto transforma-se em algo mais de que ele próprio e torna-se objecto de interpretação e comentário³⁶.

Nesta perspectiva sentido a exposição é uma encenação artificial³⁷ que utiliza um conjunto de elementos baseado numa estratégia de comunicação. Margaret Hall³⁸ refere-se, particularmente, a duas estratégias, a estratégia com enfoque taxiológico e a estratégia com enfoque temático.

Nesta lógica das duas estratégias de Hall, Michael Shanks e Christopher Tilley³⁹, distinguem a estratégia objectiva e estética, como as duas formas com enfoque taxiológico, opostas à estratégia narrativa e situacional, como as duas formas com enfoque temático.

De acordo com a estratégia com enfoque taxiológico os objectos são expostos sob uma mesma classificação. Esta classificação pode ser baseada na racionalidade

³³Burcaw citado por FERNANDEZ, Isabel Garcia; FERNANDEZ, Luís Alonso – **Diseño de exposiciones, Concepto instalación y montaje**, Madrid: Alianza Editorial, 2ª ed., 2010, p. 24.

³⁴ O conceito, do termo inglês “new museology”, valoriza o papel social e político do museu e a interdisciplinaridade da museologia com as outras ciências sociais: “Seen in this light, museology might appear at first sight a subject so specialised as to concern only museum professionals, who by virtue of their occupation are more or less obliged to take an interest in it. In reality, since museums are almost, if not quite as old as civilisation itself and since the plethora of present-day museums embraces virtually every field of human endeavor”. *Vd.* VERGO, Peter – **The New Museology**. London: Reaktion Books Ltd, 5ª ed, 2006.

³⁵Maure citado por FERNANDEZ, Isabel Garcia; FERNANDEZ, Luís Alonso, p.24.

³⁶Davallon citado por FERNANDEZ, Isabel Garcia; FERNANDEZ, Luís Alonso, p.24.

³⁷ Mensch, Peter van – “The language of exhibitions”. In **Ifocom Study Series**, ISS 19. Vevey. Suíza, 1991. Citado por FERNANDEZ, Isabel Garcia; FERNANDEZ, Luís Alonso, p.24.

³⁸Hall citado por Mensch, Peter van, citado por FERNANDEZ, Isabel Garcia; FERNANDEZ, Luís Alonso, p.24.

³⁹ Shanks e Tilley citados por MENSCH, Peter van, citado por FERNANDEZ, Isabel Garcia; FERNANDEZ, Luís Alonso, p.25.

instrumental – exposição objectiva – ou, na objectividade instrumental – exposição estética e ambos os tipos de exposição pressupõem um público informado. Uma exposição que propõe contar uma história vai basear a sua estratégia no enfoque temático. O visitante, à medida que percorre o circuito da exposição, é guiado a fazer ligações e seguir o desenvolvimento da narrativa. O circuito é percorrido através de um enfoque linear seguindo uma sequência, semelhante a um livro ou filme, – exposição narrativa ou através de contextos de um período reconstruído no caso da exposição situacional⁴⁰. Os tipos de exposição enunciados apontam para uma diversidade de possibilidades para a organização de uma exposição mas qualquer que seja a estratégia ou o enfoque a organização é sempre uma suspensão da realidade – um mundo imaginário⁴¹.

O museu cria esse “mundo imaginário” materializado com objectos adornados com significados que antes não tinham e comunica os significados. O visitante, se quer ser parte desse mundo sonhado, tem que aceitar os impulsos e as determinações, na medida em que, o museu é sempre um meio que se ergue entre o visitante e o objecto. Uma exposição é resultado de uma selecção e manipulação da informação. O processo de selecção pode não alterar a informação contida no objecto mas oferece, ao visitante, uma selecção estritamente guiada, criando um sistema de informação/comunicação quase fechado⁴².

As exposições de arte, de ciências e de história têm características formais diferentes, mas para os historiadores de arte, cada objecto é único, mas reexaminado, continuamente, com novos olhares que a museografia materializa. A museografia actual baseia-se numa herança constituída por diversas sequências históricas, onde as maneiras de expor são tributárias das maneiras de pensar e, “estudar o acondicionamento do espaço converte-se num exercício quase filosófico em que os esquemas de pensamento, no tempo, propõem novos esquemas⁴³”.

⁴⁰ Mensch, Peter van – “The language of exhibitions”. In **Ifocom Study Series**, ISS 19. Vevey. Suíça, 1991. Citado por FERNANDEZ, Isabel Garcia; FERNANDEZ, Luís Alonso – **Diseño de exposiciones, Concepto instalación y montaje**, p. 25.

⁴¹ Prince citado por MENSCH, Peter van, Citado por FERNANDEZ, Isabel Garcia; FERNANDEZ, Luís Alonso, p. 25.

⁴² Maroevic citado por MENSCH, Peter van – Citado por FERNANDEZ, Isabel Garcia; FERNANDEZ, Luís Alonso, p. 25.

⁴³ *Vd.* DUBÉ, Philippe – “Exponer para ver, exponer para conocer”. In **Museum Internacional**, nº 185 (vol. 47, nº 1). Paris: UNESCO, 1995, p. 5.

O acondicionamento no espaço, na forma de exposição impôs-se, desde muito cedo, como o meio mais adaptado para transmitir o conhecimento propondo uma leitura simples e directa de um tema ou temática através de testemunhos materiais e neste sentido, a exposição incorpora ao mesmo tempo: presença, apresentação e representação⁴⁴.

Na exposição, os objectos em presença, interactuam e formam, uma vez reunidos, um conjunto coerente e eloquente que, por sua vez, criam impacto ao nível visual e intelectual. “Uma exposição é ela mesma um objecto recheado de significados culturais e encarna uma série de opções e reinterpretações que estão relacionadas tanto com a mente de quem a desenha como as peças que apresenta. Essas opções não são fruto do acaso mas obedecem a uma lógica interna”⁴⁵.

A linguagem dos objectos foi sempre o principal meio de comunicação dos museus e as qualidades expressivas da matéria, frequentemente entendidas, como coisa impassível. Contudo a natureza dos objectos e dos textos como sistemas de comunicação tem qualidades específicas e foram objecto de estudo.

Os trabalhos de Saussure (Genebra 1857- Morges 1913) e Barthes (Cherbourg 1915-Paris 1980) são marcos teóricos fundamentais acerca da natureza dos objectos e dos textos, como sistemas de comunicação, graças aos quais é possível articular o discurso sobre as exposições. Em termos da semiótica, uma exposição é um sistema linguístico em si mesmo – ainda que complexo – que combina objectos de todo o tipo, legendas, gráficos, vitrinas e sistemas de iluminação que se estruturam de determinada maneira. Por outro lado, a linguística, como um ramo da ciência mais geral dos signos, que Saussure propôs que fosse chamada de Semiologia, aplica-se com grande propriedade à cultura material do passado, interpretada no sentido mais amplo, que compreende estruturas mentais.

Cada sociedade elege os seus sistemas de comunicação e, entre eles a linguagem. No entanto o conhecimento para que seja inteligível e útil deve estruturar-se segundo as normas em uso na sociedade numa combinação de vocabulário e gramática.

⁴⁴ *Vd.* DUBÉ, Philippe – “Exponer para ver, exponer para conocer”, p. 4.

⁴⁵ *Vd.* PEARCE, Susan – “Estructurar el pasado: las exposiciones arqueológicas”. In **Museum Internacional**, nº 185 (vol. 47, nº 1) Paris: UNESCO, 1995, p. 9-11.

O conhecimento é uma combinação de informação e interpretação e, a cultura material, uma combinação entre objectos e as suas categorias de utilização, um corpo estruturado a que Saussure chamou de “língua de uma sociedade”. A criação e recreação constantes de significados, em virtude dos quais, os signos e os símbolos geram outros e novos, parece ser, um aspecto fundamental para o Homem entender o mundo e encontrar o seu lugar dentro dele. É uma parte importante do processo imaginativo, pelo qual, damos sentido ao nosso passado comum e à nossa actividade presente, no qual, os museus e as suas exposições desempenham um papel significativo.

Cada exposição é uma cenografia e da mesma forma que uma produção teatral uma acção cultural com regras de jogo próprias. Se estas observações nos parecem óbvias, na sua aparente naturalidade, não se pode por isso, deixar de ver, a sua importância ou especificidade histórica como um aspecto da tradição da cultura ocidental moderna.

A exposição formula asserções por meio das suas próprias convenções formais, entre as que figura, em primeiro, o espaço limitado da galeria e a morfologia da exposição e a relação entre os espaços influem decisivamente na forma como se vai gerar o conhecimento e o tipo de conhecimento gerado. Pearce⁴⁶ distingue três propriedades de carácter relacional no espaço limitado. A separação relativa dos espaços, entre uma unidade de apresentação e outra; o espaço em termos de profundidade, com maior ou menor profundidade em virtude das separações e, o número de anéis no plano, que aumentam potencialmente o número de itinerários. A facilidade com que o visitante abarca a estrutura do espaço, cristaliza, o que o visitante pode sentir, intuitivamente quando percorre o espaço da exposição.

As exposições com estruturas axiais fortes, pouca profundidade e poucos anéis, apresentam o conhecimento, como se tratasse de um mapa de um território bem conhecido, onde a relação das partes entre si com o todo se entendem plenamente. Ao contrário, as exposições com um alto grau de entropia de estrutura mais fraca, profundidade considerável e abundantes anéis, apresentam o conhecimento como uma proposta susceptível de estimular respostas adicionais⁴⁷.

A concepção do espaço e a organização dos objectos identifica, o que os museólogos chamam de processo dual da visita: percepção visual e duração. O processo

⁴⁶ *Vd.* PEARCE, Susan, “Estructurar el pasado: las exposiciones arqueológicas”, p. 11.

⁴⁷ *Idem*, p.12.

dual sobre o objecto com carácter mais conservador, que exige ser visto a uma distância de segurança, é diferente, daquele onde é pedido ao público que participe mais activamente tocando ou manipulando o objecto. Rosenberg⁴⁸ considera esta divisão um pouco arbitrária, na medida em que a exposição depende não só dos seus elementos mas também da envolvente espacial.

A exposição num museu exerce por si só, uma influência implícita no visitante, comunica mediante um código, porém o mesmo já não acontece fora do espaço do museu. Nesta perspectiva a linguagem da exposição vai depender da envolvente em que se apresenta.

CAPÍTULO III

ÂMBITO DO ESTÁGIO: PROJECTO DA EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA “ART DÉCO, 1925”

1. Integração do estágio no projecto da exposição temporária

O contacto com MCG para a realização do estágio foi uma iniciativa pessoal e, o bom acolhimento que teve por parte do director-adjunto do museu, Dr. Nuno Vassallo e Silva não foi, certamente, indiferente aos contactos mais institucionais entre a FCG e a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa (UNL).

Na lógica de integração na instituição de acolhimento foi cedido um espaço de trabalho, onde se dispunha de um computador com ligação à internet e telefone. O computador possibilitou trabalhar, em rede, com a equipa, e o endereço electrónico pessoal permitiu enviar e receber documentos de trabalho.

O estágio foi enquadrado no âmbito do projecto da exposição temporária “Art Déco, 1925”, adiado no calendário da programação anual do museu.

Assim, o estágio iniciou-se, quando já decorria a primeira fase de preparação da exposição. Por essa razão, a orientadora do estágio, na instituição de acolhimento, considerou útil começar por conhecer os dossiês de trabalho.

⁴⁸ *Vd. ROSENBERG, Pnina – “Una question de tiempo y espacio”. In **Museum Internacional**, nº 185 (vol. 47, nº 1). Paris: UNESCO, 1995. p. 6-8.*

Durante a fase de preparação da exposição fui convidada, a assistir a três reuniões, de trabalho com vários elementos da equipa e, em três momentos diferentes.

A primeira reunião de trabalho tinha como objectivo, fazer o ponto da situação e trocar a informação produzida, através dos contactos estabelecidos, com os vários emprestadores e contida nos dossiês. A informação, detida por cada elemento da equipa, foi objecto de análise, para detectar as desconformidades e determinar o que estava concluído, o que estava pendente e o que estava em falta. O grupo de trabalho foi presidido pela coordenadora executiva e assistida pela colaboradora, participada pelo designer, pelo técnico de museografia, pelo *registrar* e pela responsável pelo material fotográfico do museu.

A segunda reunião de trabalho tinha como objectivo, estudar o formato da comunicação da informação, condicionada por um guião deficiente e, adequado ao projecto museográfico. O grupo de trabalho foi participado, pela comissária executiva, pelo coordenador editorial, pelo *designer*, pelo *designer* gráfico e pelo fotógrafo.

A terceira reunião de trabalho tinha como objectivo, tratar questões logísticas relacionadas com o transporte das obras e foi mantida entre a comissária executiva e o responsável dos Serviços Centrais da FCG (SC).

2. Projecto da exposição

2.1 Tema da exposição

As Exposições Internacionais foram um símbolo da Modernidade com um forte carácter de exaltação à nação e ao nacionalismo. Pavilhões, quiosques e edifícios eram projectados e ornamentados para exhibir o que de melhor podia produzir o país anfitrião, tal como, os outros países convidados a ter o seu espaço. O carácter internacional deste tipo de exposição vinha na tradição da Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de todas as Nações, que teve lugar no *Crystal Palace*, em Londres, em 1851, e que ficou conhecida, apenas por “Grande Exposição de 1851”.

A Grande Exposição marcou profundamente as concepções museológicas dos finais do século XIX. A concepção, nova e revolucionária, nos arranjos funcionais e de representação, adoptados para organizar e classificar os artigos manufacturados, seriam

determinantes para o desenvolvimento do museu, enquanto instituição pública, especialmente em Inglaterra⁴⁹.

A “Grande Exposição” criou, na esfera das Exposições e Feiras Internacionais, durante os finais do século XIX e o começo do século XX, um modelo adoptado pelos organizadores “tendo como pano de fundo as grandes cidades europeias e norte-americanas e, com repercussões significativas quer na criação artística, quer no desenvolvimento da indústria”⁵⁰.

Em França, a Exposição Comemorativa do I Centenário da Revolução Francesa, cujo marco mais duradouro seria a Torre Eiffel e, a Exposição de 1900, com 50 milhões de visitantes, e a afirmação da Arte Nova, são, duas, grandes realizações, que se arrumam na série, das exposições internacionais que a “Grande Exposição” inaugurou, em 1851.

A Itália, em 1902, realizara, em Turim, a primeira exposição internacional inteiramente dedicada às artes decorativas, seguida pela de Milão, em 1906 e pela de Roma, em 1911. Tal como acontecia nas cidades italianas outras cidades europeias organizaram grandes exposições⁵¹, de âmbito nacional, dedicadas também, às artes decorativas modernas: Munique, Estugarda, Estocolmo e Viena. O movimento estético inglês, *Arts & Crafts*, com efeitos directos sobre a Arte Nova, adoptara “uma atitude menos radical, aceitando uma certa colaboração com o novo mundo, onde a máquina

⁴⁹ *Vd.* BENNET, Tony, – **The birth of the museum: history, theory, politics**. London: Routledge, 1995

⁵⁰ *Vd.* VILAR, Rui, **Art Déco, 1925**. Catálogo da Exposição. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

⁵¹ Em Portugal, a Exposição Internacional do Porto de 1865, organizada à semelhança e, de acordo com os princípios classificatórios, estabelecidos pela “Grande Exposição” foi a quinta a ser organizada no Palácio de Cristal do Porto. A construção do edifício tinha o propósito de servir “para exposições agrícolas, industriais e artísticas, e para todo e qualquer divertimento que excite a atenção pública, assim como para exposições permanentes, venda de produtos de indústria e Belas-Artes” e foi projectado pelo arquitecto inglês Dillen Jones e, mais tarde redesenhado pelo engenheiro, Francis Shields, que já tinha trabalhado na estrutura do Palácio de Cristal de Sydenham, em Inglaterra. A sua construção teve um forte impacto na estrutura e na arquitectura urbana da cidade. A construção ficou terminada, em 1864 e a realização da Exposição Internacional do Porto, em 1865 inaugura o Palácio de Cristal do Porto. A Exposição Internacional do Porto incluiu: 2366 expositores de Portugal, 752 das colónias portuguesas, 499 de França, 165 da Alemanha, 107 do Reino Unido, 89 da Bélgica, 62 do Brasil, 24 da Espanha, 1 da Holanda, 5 da Suíça, 16 da Dinamarca, 2 da Rússia, 1 da Turquia, 1 do Japão e 1 dos Estados Unidos da América, totalizando 3139 expositores em representação de 14 nações. Na distribuição do espaço foi a secção francesa e, não a portuguesa, que ocupou a maior parte disponível. “A maior parte do edifício foi destinado à secção francesa; um quarto da nave pertencia-nos, e mais uma quarta parte da galeria da direita, no pavimento térreo, e um terço da galeria superior”. *Vd.* PIMENTEL, Cristina – **O sistema museológico português (1833-1991): em direcção a um novo modelo teórico para o seu estudo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

ocupava um lugar, entretanto necessário com a emergência de um novo tipo de clientela, a mesma que contribuía para o desenvolvimento da indústria”⁵².

A França e, principalmente, Paris representavam, no imaginário colectivo, um papel importante nas questões do gosto e era líder na produção de artigos de luxo que contribuíram para a sua expansão económica. Paul Greenhalgh ⁵³ observa que os franceses, foram os primeiros a estabelecer, no final do século XVIII, a prática de expor a produção industrial nacional, que para além de serem oportunidades lucrativas, atraíam centenas de visitantes que se deslocavam, apenas, para admirar o que era exposto. Contudo ao longo do tempo a França perdia o protagonismo.

No sentido de inverter a situação, a Sociedade dos Artistas Decoradores, em aliança com a União Central das Artes Decorativas, fazem um levantamento da situação, com o objectivo de avaliar a situação. O relatório do estudo é publicado, em 1911, e, concluía a necessidade da França realizar uma iniciativa de âmbito internacional, com o objectivo de reivindicar o papel de líder travando as importações e protegendo as indústrias artísticas nacionais. O início da I Guerra Mundial adia a iniciativa.

Porém o fim da I Guerra Mundial, aliada à determinação de afirmação da França no espaço europeu, leva o governo francês, em 1918, a retomar a iniciativa da Sociedade dos Artistas Decoradores. Todavia a iniciativa “evolui para um projecto mais ambicioso, com interesse estratégico nacional, e a organização passa a ser uma iniciativa do Ministério do Comércio, da Indústria, dos Correios e Telégrafos”⁵⁴.

Assim a Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris, em 1925, iria concentrar a sua acção, num projecto de afirmação nacional e proteccionista, na tentativa de promover as manufacturas e indústrias francesas.

O objectivo primordial da exposição, definido pela Comissão instaladora, excluía toda e qualquer referência à tradição e propunha “obras que correspondessem às condições de vida moderna e que constituíssem, para uma inspiração renovada, com o

⁵² *Vd.* BRUNHAMMER, Ivonne – “1925, a «maratona das artes da casa»”. In **Art Déco, 1925**. Catálogo da Exposição. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 15.

⁵³ *Vd.* GREENHALGH, Paul – **Ephemeral Vistas – The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World’s Fair, 1851-1959**. Manchester: University Press, 1988. p. 3

⁵⁴ *Vd.* BRUNHAMMER, Yvonne – **1925**. Paris: Les Presses de la Connaissance, 1976, pp. 10 -14.

objectivo de consolidar a reputação da França como juiz do gosto e criadora de produtos de luxo”⁵⁵.

No plano formal, a iniciativa deveria manifestar-se, exclusivamente, através da arte moderna e de uma espécie de renascimento artístico que, do ponto de vista social, desse resposta às necessidades mais modestas como aos caprichos do luxo. O local escolhido, pelo valor simbólico, foi a cidade de Paris e a área da exposição ocupou 35.000 m². O recinto da exposição, com várias portas de entrada, localizava-se entre o *Grand Palais* e o *Petit Palais*, atravessava o rio Sena, pela Ponte de Alexandre III e terminava na *Esplanade des Invalides*.

A exposição temporária “Art Déco, 1925”, organizada pelo MCG, evoca a Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris, em 1925. O programa da exposição temporária “Art Déco, 1925 centrou-se na “realização histórica para as Artes Decorativas, [...] no momento sincrético das estéticas que se geraram ao longo da década anterior, por um lado, e a liberdade da imaginação e da fantasia que a Arte Nova generalizou, por outro, uma apologia do prazer no quotidiano, através do luxo funcional e material dos objectos, algumas vezes apropriando-se do racionalismo formal do pensamento moderno”⁵⁶.

2.2 Comissariado da exposição

O comissariado da exposição temporária “Art Déco, 1925” foi da responsabilidade de duas especialistas, na área das artes decorativas francesas, Chantal Bizot e Dany Sautot, ambas com várias obras publicadas em França. Chantal Bizot foi assistente de Ivonne Brunhammer, na produção da exposição comemorativa do Cinquentenário da Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada no *Musée des arts Décoratifs*, entre Outubro de 1976 e Fevereiro de 1977. O convite dirigido, pelo director do MCG, baseou-se no curriculum científico e profissional das duas especialistas francesas. O guião da exposição, proposto pelas comissárias, definia o título, o objectivo da exposição e o critério de selecção para peças. Na divisão das tarefas entre as comissárias e o MCG, as comissárias realizaram a

⁵⁵ Vd. BIZOT, Chantal – “O interior dos pavilhões da Exposição de 1925 – entre a contenção e a audácia” In *Art Déco, 1925*. Catálogo da Exposição. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 39.

⁵⁶ Vd. PEREIRA, João Castel-Branco – *Art Déco, 1925*. Catálogo da Exposição. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

selecção das peças, a investigação e a pesquisa bibliográfica, identificaram dos emprestadores e fizeram a mediação com os emprestadores e com os autores dos ensaios para o catálogo. Os recursos, humanos e técnicos, do MCG e da FCG realizaram o projecto museográfico e a comunicação da exposição.

2.3 Título da exposição

O título da exposição, “Paris, 1925. Modernidade – Luxo – Tradição, nas artes decorativas francesas”, de acordo com o programa proposto pelas comissárias, assumiu, durante o desenvolvimento do projecto, um carácter provisório. O título fundamentava-se na investigação e, estudo orientado das especialistas, das obras apresentadas nos vários pavilhões franceses, nomeadamente peças de mobiliário, objectos de arte decorativa, pintura e escultura, que resultava num “conjunto diversificado onde coabitam um modernismo muito particular e um neoclassicismo dominante, mais exuberante que despojado”⁵⁷.

2.4 Objectivo da exposição

O objectivo da exposição foi dar a conhecer a Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris, em 1925, através dos objectos artísticos seleccionados. Focalizado no objectivo da exposição, o critério de selecção, utilizado pelas comissárias, consistiu na escolha de objectos de luxo que marcaram presença nos pavilhões de prestígio, criados pelos melhores artistas, dos mais destacados ateliês e manufacturas, seleccionadas para a Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas realizada em Paris, em 1925⁵⁸, procurando realçar as semelhanças e os antagonismos dos objectos exibidos nos pavilhões de prestígio franceses.

O grupo escultórico “A Primavera ou Homenagem a Jean Goujon” da autoria de Alfred-Auguste Janniot (1889-1969)⁵⁹, do núcleo de escultura de arte europeia da Colecção do MCG, comprada por Calouste Gulbenkian, em 1939, revela o gosto do

⁵⁷ Citação retirada da sinopse da exposição.

⁵⁸ Do total de 145 peças seleccionadas para a exposição “Art Déco, 1925” 57 peças têm registo de ter estado presentes em vários pavilhões da Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris. Esta informação constou na respectiva tabela técnica da peça.

⁵⁹ Foi a peça seleccionada para a capa do catálogo da exposição. Cat. 142, *Vd. Art Déco, 1925*. Catálogo da Exposição. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

Coleccionador. Trata-se de uma peça escultórica, de grande escala, concebida expressamente para a entrada do pavilhão do atelier Rulhmann, (Jacques-Émile Rulhmann 1879-1933), designado *Hotel du Collectionneur*. A designação do pavilhão viria a evidenciar “um programa de existência: apologia de objectos raros, os do coleccionador, que se pautava por valores de sofisticação e excelência a que só a fortuna permitia aceder”⁶⁰ e que muito provavelmente, porque não existem registos se efectivamente Calouste Gulbenkian visitou a Exposição de 1925, permaneceu no imaginário de Calouste Gulbenkian.

A missão do MCG é apresentar ao público a Colecção reunida por Calouste Gulbenkian. Para a concretização da missão o MCG mantém uma exposição permanente nas melhores condições de conservação e qualidade expositiva e garante uma programação de exposições temporárias. As exposições temporárias abordam temas relacionados com peças das suas Colecções, quer se exibam na exposição permanente, quer se mantenham nas reservas do museu. Para a exposição temporária “Art Déco, 1925”, foram seleccionadas 145 peças das quais nove peças pertencem às Colecções do MCG. Do núcleo da Arte do Livro, foram seleccionadas, entre encadernações e ilustrações, cinco espécies⁶¹, da colecção de escultura europeia, duas esculturas⁶², das artes decorativas, duas peças⁶³ e da Colecção *Lalique*, uma peça⁶⁴.

Do total das peças seleccionadas, das Colecções do MCG, três estiveram presentes na Exposição de Paris de 1925⁶⁵. A exposição incluiu, da colecção do Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão (CAMJAP), uma pintura de Fernand Léger⁶⁶.

A exposição temporária “Art Déco, 1925” envolveu 28 instituições públicas e privadas francesas, uma instituição pública alemã e uma instituição pública portuguesa somando, no total, 30 emprestadores. Do universo português a exposição contou com a colaboração do Museu Nacional do Azulejo através do empréstimo da máscara em

⁶⁰ Vd. PEREIRA, João Castel-Branco – **Art Déco, 1925**. Catálogo da Exposição.

⁶¹ Cat. 38, 39, 40, 41 e 42. Vd. **Art Déco, 1925**. Catálogo da Exposição.

⁶² Cat. 143 e 144, Vd. **Art Déco, 1925**. Catálogo da Exposição.

⁶³ Cat. 142 e 145, Vd. **Art Déco, 1925**. Catálogo da Exposição.

⁶⁴ Cat. 33, Vd. **Art Déco, 1925**. Catálogo da Exposição.

⁶⁵ Cat. 143, 144 e 145, Vd. **Art Déco, 1925**. Catálogo da Exposição.

⁶⁶ Cat. 98, Vd. **Art Déco, 1925**. Catálogo da Exposição. Não é a pintura que, em conjunto, com a pintura da “Natureza-Morta” de Corbusier, Cat. 97, decorou as superfícies planas dos pavilhões do *L’Esprit Nouveau*, projectado por Corbusier e Pierre Jeanneret, perfeitamente adaptadas à interpretação da arquitectura. Contudo a simplificação das formas e o brilho dos planos cromáticos da “Natureza-Morta” de Fernand Léger evoca, por um lado e, representa por outro, a pintura adaptada à interpretação e elevação da arquitectura, ao que Léger chamou de “arte arquitectónica” Vd. RUHRERG, K, “Pintura”. In WALTER, I.F., (org.) – Arte do Século XX. Londres: Taschen, 2005.

faiança moldada⁶⁷ da autoria do artista plástico português, residente em França, Ernesto Canto da Maia, produzida pela manufactura francesa *Fau et Guilliard*, localizada em *Boulogne-Billancourt*. Do universo dos emprestadores franceses destacam-se o *Musées des Arts Décoratifs de Paris*, o *Musée des Arts Décoratifs et de l'Art Moderne de Gourdon*, o *Musée des arts et métiers de Paris* e o *Musée des Annés 30 de Boulogne-Billancourt*, e do universo alemão, o *Bröhan-Museum, State Museum for Art Nouveau, Art Déco and Functionalism (1889-1939)*.

2.5 Coordenação executiva da exposição

A coordenação executiva das exposições temporárias, organizadas pelo MCG, com comissariado científico externo é, normalmente, entregue a uma das conservadoras do museu. Para a coordenação executiva da exposição temporária “Art Déco, 1925”, a direcção do MCG nomeou, a conservadora do núcleo da Arte do Livro, Dr.^a Manuela Fidalgo. O total orçamentado para as necessidades específicas da produção da exposição foi dividido por rubricas. (Gráfico 1)



Gráfico 1

As alterações, durante a fase de preparação do projecto da exposição, exigiram da coordenadora executiva, capacidade de acção e de resposta. Ao longo das diferentes etapas da produção da exposição, a coordenadora executiva, planeou e coordenou os

⁶⁷ Cat. 107, *Vd. Art Déco, 1925*. Catálogo da Exposição.

trabalhos dos elementos da equipa do MCG e de outros profissionais vinculados à produção da exposição. Na vertente mais administrativa, da produção da exposição, a coordenadora executiva organizou o processo de pedido de empréstimo temporário e na sequência do envio da carta do pedido de empréstimo, das peças seleccionadas, para a exposição, aos emprestadores referenciados pela comissárias, a coordenadora analisou os contratos de cedência temporária, as condições de empréstimo e o valor das apólices de seguro.

2.6 Equipa da exposição

A organização e produção da exposição “Art Déco, 1925” foram da responsabilidade do MCG. A equipa foi formada pelos recursos humanos do MCG. Assim, na coordenação geral o director, Dr. João Castel-Branco Pereira e o director adjunto, Dr. Nuno Vassalo e Silva, na coordenação executiva, com a colaboração de Clara Serra, a conservadora Dr^a Manuela Fidalgo.

Em estreita cooperação, com os SC da FCG, que se envolveram na contratação da empresa de transporte, na gestão e tramitação jurídica, logística e segurança/vigilância da sala da exposição, o administrativo do MCG, Augusto Ferreira colaborou com a comissária executiva.

O projecto museográfico e a coordenação da montagem foram, com a colaboração de Sofia Henriques, da responsabilidade do *designer* da FCG, Mariano Piçarra. António Figueiredo e Jacinto Ramos colaboraram com Miguel Fumega, responsável pela instalação museográfica e, Manuel Lineu na iluminação. O *registrar* do MCG, Rui Xavier com a colaboração da estagiária, Ana Luísa Neves, analisou as peças e verificou o respectivo *Condition Report*.

A coordenadora do sector educativo do MCG, Deolinda Cerqueira, e as técnicas assistentes, Isabel Oliveira Silva, Maria do Rosário Azevedo, Catarina Dias e Susana Guerreiro orientaram as visitas.

A coordenação editorial, com a colaboração dos estagiários, Filipa Teixeira Bastos e Davide Camilo foi conduzida pelo Dr. João Carvalho Dias e, a gestão do material fotográfico, foi de Marta Areia.

O projecto gráfico foi adjudicado, por ajuste directo, ao *designer* gráfico, Ricardo Viegas, assim como a empresa de construção e montagem. Os técnicos das equipas, da empresa de transporte, da empresa de montagem e da empresa de instalação gráfica foram contratados pelas respectivas empresas.

O grupo de vigilantes, responsáveis pela segurança e controlo das entradas no espaço expositivo, pertenciam aos SC da FCG. O colaborador, José Leal, assegurou a manutenção do jornal da exposição no espaço expositivo (*Vd.* Anexo III - Ficha técnica).

3. Empréstimos

A cedência temporária de peças, para uma exposição temporária é decidida, depois de avaliada, pelos emprestadores, a qualidade do projecto. O contrato de empréstimo temporário produz uma série de documentação e obrigações entre o museu e os emprestadores. Neste âmbito o contrato de cedência é celebrado e assinado pelas partes interessadas estabelecendo a cobertura do risco do empréstimo, pela subscrição de uma apólice de seguro e de acordo com o valor declarado pela instituição emprestadora.

Assim, o pedido de empréstimo, é dirigido ao titular do objecto seleccionado pelo comissariado, pelo Director do MCG, incluindo, entre outras, a informação do nome da instituição organizadora da exposição, o título da exposição, o local e as datas da sua exibição aos públicos.

A sinopse da exposição que integra o conteúdo da carta, descreve o programa e os objectivos da exposição, anota para a importância e valor cultural da peça no sentido da concretização do objectivo da exposição.

À carta de pedido de empréstimo é anexada a seguinte informação: a lista das peças e a ficha de empréstimo do MCG, a ser preenchida *a posteriori* pelo emprestador e a ficha técnica do espaço expositivo (*Vd.* Anexo IV- Ficha de pedido de empréstimo).

A ficha técnica informa sobre aspectos da conservação preventiva e segurança, enfatizando os parâmetros das condições de conservação preventiva, com detalhe para a temperatura (T), humidade relativa (HR) e iluminação (lux). O contrato de cedência está directamente relacionado com a ficha de empréstimo e cauciona o empréstimo

temporário. O contrato de cedência encerra um conjunto de deveres e obrigações de cada uma das partes e, dele depende, a presença da peça na exposição. Todas as obrigações exigidas pela instituição emprestadora, constam daquele documento, validado depois de assinado pelos responsáveis extinguindo-se, após a devolução e verificação das condições da peça. O incumprimento dos requisitos e condições estipuladas, no contrato de cedência, pode constituir motivo suficiente para que a peça não seja exibida na exposição.

A primeira componente do estágio concretizou-se na sistematização da informação contida nos dossiês, ordenados por emprestador com dois objectivos: 1) Ficar a conhecer os procedimentos administrativos que a produção de uma exposição temporária implica; 2) Sistematizar a informação dos respectivos dossiês e assinalar, se as houvesse, as discordâncias existentes entre o primeiro pedido de empréstimo e, o posterior, justificado pela alteração do calendário da exposição⁶⁸.

Assim, elaborei um documento de trabalho, com várias variáveis, nomeadamente a informação contida nas fichas de empréstimo, nos contratos de cedência, nomeadamente, a forma de nomeação dos emprestadores, para as tabelas e para o catálogo, os termos contratuais para nomeação dos créditos fotográficos, os termos contratuais para o envio do catálogo, o local de recolha e entrega das peças e os requisitos de conservação preventiva e segurança para a instalação das peças no espaço expositivo.

4. Alterações ao projecto da exposição

Durante a fase de preparação da exposição, o projecto da exposição temporária “Art Déco, 1925”, sofreu uma alteração, em relação ao no calendário e, em relação ao espaço. Programada para Março/Maio de 2009 e, para a Galeria das Exposições Temporárias do Museu, a exposição temporária “Art Déco, 1925”, foi adiada para Outubro/Janeiro de 2010 e, para a Galeria de Exposições Temporárias do edifício da Sede da Fundação.

⁶⁸ A alteração do calendário da exposição obrigou, a direcção do MCG, a enviar nova carta os emprestadores, para esclarecer a situação, e, mostrando a manutenção do interesse no pedido de empréstimo.

4.1 Calendário

A alteração do calendário da exposição "Art Déco, 1925", viria a comprometer o "ineditismo" do tema, na medida em que "exposições temporárias são escolhidas em função do interesse dos temas, seja pelo ineditismo, seja pela oportunidade de novas abordagens"⁶⁹. Foram inauguradas, em Portugal, em Julho de 2009, duas exposições que abordaram o tema "Art Déco". A Fundação Serralves "acolheu" na Casa de Serralves, o mestre da Arte Déco francesa, Jacques-Émile Ruhlmann, com a exposição intitulada "Jacques-Émile Ruhlmann e a Fraternidade das Artes", e o Museu Colecção Berardo, sob o fio condutor do diálogo e confronto entre os criadores da Arte Déco e aqueles que a contestaram apresentava a exposição intitulada "Art Déco e seus inimigos".

4.2 Espaço

A alteração do espaço da exposição da Galeria das Exposições Temporárias do Museu para a Galeria de Exposições Temporárias do edifício da Sede da Fundação projectou o tema da exposição, para outro nível de visibilidade pública e grandeza física.

Localizada na zona mais viva do conjunto arquitectónico da FCG, a Galeria das Exposições Temporárias da Sede, abre-se para o "nó fundamental" que concentra toda a efervescência das actividades da Fundação "símbolo" do centro de inovação cultural.

A Galeria de Exposições Temporárias é ponto fulcral e, centro de gravidade do conjunto, porque estabelece o nó de ligação entre o museu e os auditórios e protagoniza as relações vitais com o público no grande átrio de entrada do edifício da Sede assumindo duas valências: a de exposição e de circulação.

5. Comunicação da exposição

5.1 Projecto museográfico

⁶⁹ *Vd.* PEREIRA, João Castel-Branco, – "Evocação dos loucos anos". In **Revista Arte & Leilões**, Lisboa, 2009, pp. 28-33.

O projecto museográfico de uma exposição temporária é um elemento organizador de um conjunto de objectos originalmente lacunar e disperso. O trabalho de concepção, montagem e instalação de uma exposição está centralizado na produção de uma estrutura que possibilita, o visitante, chegar aos significados.

A qualidade, assumidamente estética, do projecto museográfico, satisfaz o objectivo da exposição. Desenhada e montada com o intuito de provocar emoção no visitante, o projecto museográfico da exposição temporária “Art Déco, 1925” foi da autoria do designer da FCG, Mariano Piçarra. O designer da FCG é licenciado em Design de Equipamento pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e é, desde 1995, assistente convidado na mesma faculdade. Desde 2006 lecciona a disciplina de Desenho de Exposições, no Mestrado em Museologia – Design Expositivo do ISCTE. É designer da FCG desde 1986. No desenvolvimento da actividade, cria os projectos museográficos, na componente de design de exposições organizadas pelo MCG e/ou patrocinadas pela FCG.

Para o *designer* da FCG, o processo criativo estrutura-se essencialmente nos objectos: “No princípio são as coisas, ou melhor, testemunhos mais ou menos verosímeis dessas coisas. Imagens de várias proveniências e nos mais variados suportes. Não falo de fotografias, essas é raro. Para lá da iconografia outros dados, nem sempre coerentes, dão-nos informações sobre a cor, as dimensões, o peso, os materiais e outros requisitos dessas mesmas coisas a expor. Com essa informação imaginamos os objectos e condicionamos a sua exposição. Tomamos o guião como base de trabalho, como primeiro elemento agregador do discurso. Mas nem sempre o alinhar preciso e sequencial dos objectos traduz o ideário do projecto. O espaço não é perfeito como a superfície de uma folha de papel. Se o rebatemos, decalcamos, planificamos e o subjugarmos à condição de plano, concorremos para o empobrecer. Se o livro enquanto objecto é manipulado à-vontade, o espaço pelo contrário tem vontade própria. Temos de estar em contacto permanente com todo o grupo de trabalho. Consultar constantemente os autores do programa da exposição e os técnicos que vão dar corpo ao projecto. A casa tem de estar pronta para a chegada dos habitantes. É nessa fase que os conhecemos verdadeiramente. Até aqui trabalhamos por procuração. Nem sempre a cor dos olhos, a altura e a fotografia correspondem à realidade...Um ou outro ficou pelo caminho, outro ainda não chegou bem de saúde. Tudo isso são problemas que têm de ser resolvidos. Entra-se numa fase em que muitas frentes de trabalho se abrem: distribuí-los, iluminá-

los, dar-lhes uma família um nome uma identidade. Os objectos são transformados em protagonistas, a casa está pronta para outros habitantes”⁷⁰.

De forma abreviada é de sublinhar que o guião assume-se, para o *designer*, como uma ferramenta que auxilia o projecto museográfico e que vai ganhando propriedade ao longo de processo expositivo.

No momento da tomada decisão de alterar o espaço da exposição “Art Déco, 1925” para a Galeria de Exposições Temporárias da Sede, o projecto museográfico já terminado para a Sala de Exposições Temporárias do MCG, o *designer* foi constringido, a fazer adaptações do projecto museográfico.

A Galeria de Exposições Temporárias da Sede é um corpo com 90m de comprimento e 17m de largura e, apresenta-se num piso do rés-do-chão com amplas janelas de comunicação com o exterior.

A nova organização do espaço teve que afectar uma porta de entrada e outra de saída, os vãos das janelas e a entrada de luz natural. A planta da exposição compreendeu toda a área da Galeria e dividiu-se em secções por meio de painéis e vitrinas num jogo de cores, azul e amarelo. A iluminação artificial, sobre determinadas peças, produzia efeitos cenográficos que provocavam a atenção do visitante (*Vd. Anexo V – Planta da exposição*).

A entrada da exposição, era marcada por um grande painel, com um LCD, embutido na face interna. O LCD exibia, um conjunto seleccionado de imagens⁷¹, em sistema de *looping*.

O fragmento de vidro *Lalique*, da Porta de Honra da Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris, realizada em 1925, montado num dispositivo museográfico marcava a entrada no espaço da exposição temporária “Art Déco, 1925” e evocava, ao mesmo tempo, a Exposição de 1925 e o artista da preferência de Calouste Gulbenkian.

⁷⁰ *Vd. PIÇARRA, Mariano – “Evocação dos loucos anos”. In Revista Arte & Leilões, Lisboa, 2009, pp. 28-33.*

⁷¹ As imagens eram um conjunto seleccionado de fotografias da época que retratavam os ambientes exteriores do recinto da exposição e os interiores dos pavilhões que marcaram presença na Exposição de Paris.

Um painel, montado do lado esquerdo, com a planta do recinto da Exposição de Paris, assinalava a localização dos pavilhões e as várias portas de entrada do recinto, propunha o início do percurso de visita à exposição temporária.

5.2 Textos informativos

A estrutura do guião da exposição e a diversidade dos objectos seleccionados pelas comissárias tornou difícil e problemática a organização da exposição por núcleos e a produção dos respectivos textos.

O programa da exposição temporária “Art Déco, 1925” circulava em torno dos pavilhões de prestígio franceses da Exposição Internacional das Artes Decorativas realizada, em Paris, em 1925 e, as peças de mobiliário, os objectos de arte decorativa, pintura e escultura seleccionados resultava num conjunto muito heterogéneo. Após um debate participado pela coordenadora executiva, o coordenador editorial e o *designer*, o grupo de trabalho decidiu substituir os textos pela edição de um jornal da exposição.

O objectivo foi noticiar o programa da exposição “Art Déco, 1925”, através de artigos ilustrados do projecto da exposição e dos pavilhões de Paris de 1925. Em simultâneo visou anunciar as actividades programadas pelo MCG no âmbito da exposição.

Os textos das tabelas desenvolvidas das peças⁷² que acompanhavam algumas tabelas técnicas orientavam o visitante ao longo do percurso expositivo. Sabendo que a sua leitura dos textos fica ao critério do visitante serão “ mais apreciados se tiverem uma dimensão humana que os relacione com as experiências de cada um. Há histórias para contar sobre as pessoas que estão por trás das peças – quem os fez, quem os usou, quem os colecionou. Essas histórias darão vida aos objectos e aproximá-los-ão do visitante fazendo com que perdurem na sua memória”⁷³.

⁷² O *lettring* das tabelas foi estabelecido pelo designer do projecto museográfico e pelo designer gráfico. No caso desta exposição inicialmente as tabelas eram mais pequenas. Foram aumentadas porque eram pequenas para a quantidade de informação que iriam conter. O tamanho do tipo de letra e o espaçamento foi escolhido pelo designer gráfico. A tabela com mais texto definiu o modelo adoptado para as restantes. A escolha de 4 tamanhos de texto diferentes reflectiu a necessidade de gerir diferentes tipos de informação e prioridades de comunicação. O que resultou aqui poderá não resultar noutra exposição. Na maioria das vezes, 2 tamanhos diferentes é o ideal. Nota: Esta informação foi fornecida pelo designer gráfico, por correio electrónico, a 19 de Outubro de 2010.

⁷³ *Vd.* MINEIRO, Clara, – “Mas as peças falam por si?!”, p. 69.

A escrita de textos, em contexto museológico⁷⁴, obriga os seus autores, para além dos conteúdos, a considerar a forma⁷⁵. O *lettering*⁷⁶ foi concebido pelo *designer* gráfico orientado pelo *designer*, pela coordenadora executiva e pelo coordenador editorial.

5.3 Serviço educativo

O Serviço Educativo do Museu (SE), desde 2008, passou a integrar o Programa Gulbenkian Educação para a Cultura – Descobrir (PGEC). O PGEC tem como objectivo agregar e articular num programa único todos os projectos educativos em cada sector da FCG⁷⁷. O SE do MCG tomou conhecimento formal do projecto da exposição durante uma reunião agendada pela comissária executiva.

O primeiro contacto das técnicas do SE com o espaço expositivo decorreu durante a visita guiada pelas comissárias, no momento da apresentação da exposição, à comunicação social, em vésperas do dia da abertura da exposição ao público.

Durante a fase de preparação da exposição, as técnicas do SE tiveram a liberdade de pesquisar sobre o tema da exposição e a autonomia de produzir um discurso. As visitas orientadas foram dirigidas ao público escolar de nível médio e universitário, a associações profissionais e culturais portuguesas e a grupos organizados.

5.4 Catálogo

A produção do catálogo, conduzida pelo coordenador editorial, foi um importante elemento de comunicação da exposição temporária “Art Déco, 1925”. De

⁷⁴ A questão da comunicação escrita é, cada vez mais, uma questão central no debate entre os profissionais dos serviços educativos que recorrem a técnicas de escrita de textos numa linguagem acessível e inclusiva. Sensibilizados para o tema da acessibilidade, são cada vez mais incluídos na equipa e na fase de preparação de exposições para a elaboração dos textos.

⁷⁵ Frases curtas, com linhas que têm no máximo 45 caracteres, fazendo coincidir o fim da linha de texto com o fim natural da frase. Palavras correntes e estrutura simples da linguagem falada, evitando subordinações desnecessárias ou uma carga excessiva de adjetivos e advérbios. Divisão do texto em parágrafos curtos.

⁷⁶ Font: Gotham; 1) Tabelas técnicas: Autor: Gotham Bold 18, linha: 22; Título obra: Gotham Médium 15, linha 26; Data, materiais: Gotham Book 12,5, linha 16; Emprestador/nº inventário: Gotham Book 10,5, linha 13; Referência à presença da peça na exposição de 1925: Gotham Médium 10,5; 2) Tabelas de texto: Gotham Book 12,5, linha 16; 3) Texto institucional: Citação: Sabon Typeface, itálico, corpo 91, linha 136, Texto: Gotham Book, corpo 42, linha 70.

⁷⁷ Sector educativo do Museu Gulbenkian e do CAMJAP, “Descobrir a Música na Gulbenkian”, do Serviço de Música e “Viver os Jardins”, dos Serviços Centrais.

forma geral, os catálogos editados pela FCG, das exposições temporárias organizadas pelo MCG são considerados obras de referência.

A coordenadora executiva da exposição “Art Déco, 1925” accionou a obtenção dos textos do catálogo, da autoria de especialistas, convidados pelas comissárias e, obteve junto das instituições que conservam e/ou gerem os direitos de edição e reprodução, o material gráfico, fotográfico e documental.

A estrutura do catálogo compreende, textos ilustrados que focam as diferentes vertentes artísticas que marcaram presença na Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris, em 1925,⁷⁸ biografias dos artistas e referências às manufacturas e ateliês representados, uma bibliografia especializada e um índice onomástico. Inclui uma relação exhaustiva com todas as reproduções das peças e, respectivas fichas técnicas.

5.5 Actividades

O SE do MCG não desenvolveu nenhuma actividade pedagógica relacionada com o tema de exposição temporária “Art Déco, 1925”.⁷⁹ O Serviço de Música da FCG, no âmbito do programa “Descobrir a Música na Gulbenkian”, colaborou com o projecto da exposição “Art Déco, 1925”. Foram programados, para o átrio da biblioteca, com entrada livre, dois concertos, respectivamente para o dia 18 de Outubro e 8 de Novembro⁸⁰.

⁷⁸Textos do catálogo: “1925, «a maratona das artes da casa» (Yvonne Brunhammer); “A mensagem arquitectónica da Exposição de 1925” (Bruno Foucart); “O interior dos pavilhões da Exposição de 1925 – entre a contenção e a audácia” (Chantal Bizot); “1851-1925, as manufacturas francesas no contexto das exposições universais e internacionais: Gobelins, Beauvais, Sèvres, Baccarat, Christofle” (Dany Sautot); “A jóia Art Déco” (Evelyne Possémé); “A pintura e a escultura na Exposição das Artes Decorativas de 1925” (Emmanuel Bréon); “1925, a particular modernidade dos jardins da exposição” (Chantal Bizot e Danny Sautot); “A Art Déco no mundo anglo-saxónico” (Tim Benton); “O triunfo da forma no Portugal modernista” (Helena de Freitas). *Vd. Art Déco, 1925. Catálogo da Exposição. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.*

⁷⁹ *Vd. Programa Descobrir 2009/2010, Programa Gulbenkian Educação para a Cultura, FCG.*

⁸⁰ *Vd. Boletim Informativo da FCG, Concertos de Domingo, Out-Nov. 2009. Foram tocadas obras de: Maurice Ravel/Jean-Michel Damase/Jacques Ibert/Jean Françaix.*

5.6 Divulgação

O Serviço de Comunicação da FCG assegurou a divulgação da exposição “Art Déco, 1925”, através da *Newsletter*⁸¹, da imprensa escrita, do áudio-visual e da internet. A par desenvolveu um *mini-site* da exposição e produtos multimédia na *homepage* da FCG.

Para a inauguração da exposição temporária “ Art Déco, 1925”, o Serviço de Comunicação, da FCG, formalizou o convite dirigido a figuras protocolares e institucionais.⁸² O despacho do convite ficou concluído com a antecedência suficiente para a sua recepção em tempo útil.

5.7 Merchandise

Os Serviços Centrais da FCG, em colaboração com o MCG, seleccionaram objectos inspirados no tema da exposição, colocados à venda, na loja do MCG. O catálogo da exposição também esteve disponível ao público na loja do MCG e na loja da FCG.

6. Montagem da exposição

Durante a fase da montagem/desmontagem da exposição temporária limitei-me ao acompanhamento dos trabalhos da equipa do MCG, salvo na colaboração que prestei na verificação da ortografia das tabelas técnicas, tabelas de texto e a sua colocação junto da peça correspondente no espaço expositivo. Em seguida, elaborei uma descrição comentada sobre o desenvolvimento das tarefas. A montagem foi orientada pelo *designer* e pela coordenadora executiva da exposição. Para além da equipa de museografia do MCG, a instalação, contou com a colaboração complementar de dois técnicos externos de conservação e restauro para a instalação de três fragmentos de tecido.

⁸¹ *Vd.* Newsletter da Fundação Calouste Gulbenkian, nº 108, Novembro e Dezembro, 2009.

⁸² A elaboração do *mailing* com os colaboradores directos e indirectos envolvidos na produção da exposição temporária e do respectivo catálogo foi organizada por mim no âmbito das tarefas do estágio.

6.1 Planeamento

A logística e o transporte das peças foi da responsabilidade dos SC e o planeamento foi realizado em conjunto com a coordenadora executiva da exposição.

A empresa de transporte é uma prerrogativa dos emprestadores e os princípios orientadores para a construção das caixas para o acondicionamento das peças são da responsabilidade do emprestador. O transporte das peças foi matéria de contrato com três empresas especializadas, *André Chenue S.A.*, com sede em França, para conjunto de emprestadores franceses, a *HasenKamp*, com sede na Alemanha, para o emprestador alemão e, a RNTRANS para assistência dos serviços de tramitação aduaneira de obras de arte⁸³ e para os procedimentos de desembalagem das caixas e instalação das peças.

O transporte das peças, por parte de um conjunto de emprestadores franceses, foi feito por transporte terrestre⁸⁴ em dois camiões e em dias diferentes acompanhado por um *courrier* indicado por aqueles. Este *courrier* limitou-se ao acompanhamento durante o percurso da viagem. É de registar que oito emprestadores estabeleceram como requisito de empréstimo, o envio de um *courrier* cujas competências se centraram em: supervisionar os trabalhos de manipulação, instalação das peças, garantir a sua realização nas melhores condições de segurança.

Sendo uma prerrogativa do emprestador, foi necessário planejar seu acolhimento. Com o objectivo de articular a presença do *courrier*, o responsável pelas peças, e o fecho das vitrinas, que englobavam objectos de diferentes emprestadores e proveniências, foi necessário um rigoroso planeamento no sentido de sincronizar a presença do *courrier* com o momento da instalação da peça e o fecho da vitrina.

⁸³ *Vd.* Regulamento (CE) nº 116/2009 do Conselho de 18 de Dezembro de 2008.

⁸⁴ O transporte terrestre oferece segurança e menor risco para o transporte de grande número de peças e reduz as situações de carga e descarga dos lugares de origem e destino. Goza de alguma flexibilidade horária e o controle da conservação preventiva e segurança tem um índice de eficácia bastante aceitável. As empresas especializadas no transporte deste tipo de bens contam com camiões bem equipados com isolamento térmico, suspensão pneumática e placas elevatórias para realizar o transporte das caixas em boas condições. Dispõem de sistemas de detecção e extinção de incêndios, assim como sistemas de medição e regulação de temperatura e humidade desde a cabina e sistemas de alarme contra intrusão. O respeito pela normativa vigente sobre transporte e segurança terrestre que obriga a mais que um condutor por veículo contribuem para o cumprimento dos níveis de segurança.

6.2 Recepção das caixas de transporte e desembalagem das peças

As caixas em madeira com asas que permitiram a sua movimentação tinham barreiras exteriores que evitavam o empilhamento e o contacto directo com o chão. A sinalética exterior era bastante informativa e visível. O sistema de fecho reforçava a segurança do seu conteúdo. O revestimento interior da caixa visava amortizar embates e vibrações. Os materiais utilizados no acondicionamento isolante térmico e de humidade eram quimicamente estáveis, neutros e resistentes adequando-se ao grau de fragilidade, dimensões e peso das peças. As caixas provenientes do mesmo prestador agrupavam-se em compartimentos individualizados de forma a imobilizar cada uma das peças. No momento da abertura das caixas o seu conteúdo foi confrontado com a documentação que lhe estava anexa.

6.3 Análise do *Condition Report*

A abertura das caixas respeitou o período de 24 horas de aclimatização para evitar interferir nos parâmetros de conservação preventiva das peças. A chegada das caixas de transporte ao espaço expositivo antecipou uma série de tarefas prévias: a instalação das mesas de trabalho para manipulação e exame das peças nas melhores condições de segurança e iluminação e a preparação de uma base de apoio para uma série de instrumentos auxiliares de diagnóstico.

A abertura das caixas foi feita pela equipa especializada da empresa de transporte e contou com a presença constante da coordenadora executiva, do *registrar* do MCG (e respectiva assistente) e com o *courrier*. O *registrar* realizou um intensivo levantamento fotográfico onde se registou e documentou o momento da abertura das caixas, bem como a sua desembalagem.

Com o objectivo de evitar a manipulação excessiva das peças, a instalação cumpria a ordem de chegada à sala de exposição imediatamente a seguir, à verificação do *registrar*.

6.4 Instalação das peças

O calendário da instalação dependeu essencialmente de três factores: o número e a heterogeneidade das peças, o grau de minúcia exigido, nomeadamente na montagem das jóias.

A montagem de três fragmentos de tecido⁸⁵ por parte dois técnicos provenientes do Instituto José de Figueiredo, cuja especificidade não constava da ficha de empréstimo⁸⁶, foi exigido pelo *courrier* no momento da sua instalação. Apesar dos vários pedidos de informação para a concretização do projecto museográfico cuja resposta não foi esclarecedora ou mesmo ignorada, os contratemplos surgiram durante a instalação das peças. A título de exemplo refira-se o fragmento de vidro *Lalique*⁸⁷. Tratava-se de uma “...peça sublime dedicada ao tema dos «jactos de água», tão recorrente na obra do artista e na própria exposição, fazia parte da Porte d’ Honneur situada entre o *Grand* e o *Petit Palais*, um dos 12 acessos à exposição de 1925”⁸⁸. Ainda que a sua indispensabilidade estar contida no caderno de encargos do projecto museográfico, o desenho e a construção do dispositivo museográfico só ficou definido no momento da desembalagem da peça.

A instalação das peças foi coordenada pelo *designer* responsável pela produção das consolas, pedestais, iluminação, tabelas e outros elementos da comunicação, tais como telas e painéis. Após a instalação de todas as peças, nos respectivos suportes museográficos, fez-se o ensaio da iluminação e as devidas afinações. Todas as operações foram realizadas pela equipa do MCG em conjunto, com os profissionais, especializados no transporte e manuseamento de obras de arte, munidos de luvas para a manipulação das peças.

A instalação foi orientada pela comissária executiva, pelo *designer* e acompanhada pelas comissárias e pelas indicações do *courrier*. A manipulação foi feita, sempre, em função do material, peso, forma e estado de conservação. Terminada a instalação do conjunto seleccionado das peças, o director do MCG apresentou o

⁸⁵ Vd. **Art Déco, 1925**. Catálogo da Exposição. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, Cat. 9, 19 e 22.

⁸⁶ No âmbito do projecto museográfico elaborei um documento de trabalho onde sistematizava os requisitos para a instalação das peças explicitados na ficha de empréstimo.

⁸⁷ Vd. **Art Déco, 1925**. Catálogo da Exposição. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, Cat 3.

⁸⁸ Vd. FIDALGO, Manuela – “Evocação dos loucos anos”, **Revista Arte & Leilões**, Lisboa, 2009, p 28-33.

programa da exposição e as comissárias científicas aos jornalistas presentes. Estes foram convidados a fazer a visita guiada, realizada pelas comissárias⁸⁹.

A exposição foi inaugurada no dia 15 de Outubro, com o peso mediático, da presença da primeira-dama e, a conseqüente projecção nos meios de comunicação. Abriu ao público no dia 16 de Outubro.

7. Desmontagem da exposição

Antecipadamente ao encerramento da exposição ao público a coordenadora executiva planeou o calendário da desmontagem da exposição. A desinstalação, o acondicionamento e a embalagem das peças foi realizada na presença do *courrier*. Nesta fase do processo, contou-se, uma vez mais, com a colaboração da equipa do MCG e com os elementos da empresa de transporte.

O *registrar* do MCG verificou o *Condition Report*, referente a cada peça, com o mesmo grau de exigência e rigor de análise. Este procedimento visou analisar todas as peças e eventuais danos sofridos durante o período da exibição⁹⁰. Em termos comparativos, o tempo desmontagem foi inferior ao tempo da montagem.⁹¹ O conhecimento da equipa do MCG e da empresa de transporte permitiu a desinstalação e o acondicionamento das peças no calendário estabelecido. Ambas as equipas estavam a par das particularidades das peças e do modo de acondicionamento nas respectivas caixas.

A data de devolução das peças foi planeada e comunicada pela coordenadora executiva com a antecedência devida aos emprestadores envolvidos no empréstimo das peças para a exposição. A coordenadora executiva e os SC da FCG planearam a logística do transporte com destino aos diferentes lugares de proveniência das peças⁹².

A fase de desmontagem dos dispositivos museográficos iniciou-se depois de todas as caixas terem sido retiradas da sala de exposição. A reutilização das vitrinas, painéis e iluminação, decidida atempadamente, impôs uma coordenação eficiente do *designer* com a equipa de desmontagem.

⁸⁹ A visita guiada pelas comissárias francesas foi em inglês porque a maioria dos jornalistas não dominava a língua francesa.

⁹⁰ Não se verificou qualquer dano.

⁹¹ É uma das razões porque a empresa de transporte deve promover a manutenção da mesma equipa.

⁹² As condições meteorológicas colocaram em risco o itinerário do transporte terrestre e comprometeram o transporte aéreo.

8. Encerramento da exposição

O encerramento da exposição ao público, marcou o início do calendário da desmontagem da exposição, contudo, o encerramento da exposição só se cumpriu com a devolução das peças de acordo com o contrato de cedência.

9. Dificuldades e reflexões na execução das tarefas

No âmbito da organização, da gestão e da coordenação de exposições temporárias, a fase de coordenação técnica perfila um grupo de tarefas específicas: a preparação, a exibição e o encerramento da exposição. A coordenação técnica prevê, numa primeira etapa, a preparação prévia ao período da exibição e, numa segunda etapa, o encerramento ao público⁹³.

As tarefas do estágio solicitadas decorreram durante a fase da preparação da exposição temporária “Art Déco, 1925” que ocorreram paralelamente à produção do respectivo catálogo.

Deste modo, a execução das tarefas foram orientadas pela coordenadora executiva da exposição, em conjunto, com o coordenador editorial do catálogo. As tarefas consistiram em: organizar a lista dos emprestadores tendo em atenção a forma de nomeação solicitada e expressa na ficha de empréstimo; ordenar a lista dos artistas criadores das obras cujas imagens seriam reproduzidas no catálogo mas que não estavam ao abrigo da propriedade do domínio público e organizar a lista dos créditos fotográficos respectivos a cada imagem com o objectivo de serem publicadas no catálogo da exposição.

A especificidade das tarefas obrigou uma dedicação sobre os pressupostos técnicos que as suas boas práticas exigem. A importância sobre a forma de nomeação dos emprestadores no catálogo era clara. O empréstimo temporário de uma peça da colecção de um museu, para uma exposição temporária, inclui-se no âmbito de uma importante função museológica. Tornar os museus e as suas colecções acessíveis ao público é um objectivo consensual defendido pelas organizações internacionais de

⁹³ *Vd.* <http://www.mcu.es/museos/MC/PM/index.html> (consultado em Fevereiro de 2009).

profissionais de museus. Em Portugal, essa função museológica, está consagrada na lei⁹⁴.

As questões sobre direitos de autor, créditos fotográficos e direitos de reprodução de imagem para efeitos de edição e publicação do catálogo foram mais complexas. Tratavam-se de questões, sobre as quais, não tinha qualquer conhecimento ou prática e foi obrigatório dedicar tempo de estudo e análise para a execução das tarefas. Os documentos de referência utilizados foram: a legislação, os contratos de cedência e os contratos fornecidos pelas instituições que têm no âmbito das suas atribuições gerir os direitos de reprodução e utilização de imagem⁹⁵ (Vd. Anexo VI – Modelo *Réunion des musées nationaux – L’Agence de Photographique*).

9.1. Direitos de autor

A dificuldade em ordenar a lista dos artistas criadores das obras cujas imagens seriam reproduzidas no catálogo foi reconhecer, em termos legais, a circunstância da aplicação dos direitos de autor.

Em síntese, a obra artística é considerada um bem jurídico e, o direito de autor tem a finalidade de garantir ao titular, a exclusividade da exploração de todas as vantagens económicas que a utilização da obra artística possa proporcionar. Contudo, a especificidade deste direito tem uma qualidade temporal. A justificação desta temporalidade fundamenta-se no princípio do interesse geral público contemplado na Declaração Universal dos Direitos do Homem e que consagra o direito de acesso da sociedade à informação e à cultura. Regra geral, o direito de autor (D.A.) caduca, na falta de disposição especial, setenta anos após a morte do criador intelectual [...] passando para a propriedade do domínio público quando tiverem decorrido os prazos de protecção estabelecidos⁹⁶.

A protecção das obras artísticas, num país diferente, daquele onde a obra foi criada está assegurada por um conjunto de convenções internacionais, das quais se

⁹⁴ Vd. http://www.ipmuseus.pt/Data/Documents/RPM/Legislacao_Relevante/lei_dos_museus.pdf (consultado em 22 de Março de 2010).

⁹⁵ São normalmente os arquivos e bibliotecas das instituições envolvidas no empréstimo das peças ou instituições públicas que conservam o acervo documental e iconográfico das colecções museológicas e que gerem as receitas dos direitos de reprodução.

⁹⁶ Vd. Código de Direito de Autor e Direitos Conexos (CDADC).

destacam a Convenção de Berna para a protecção de obras literárias e artísticas de 1886, a que Portugal aderiu em 1978 e a Convenção Universal sobre o Direito de Autor de 1952, a que Portugal aderiu em 1979. De entre os princípios gerais daquelas convenções destacam-se: o princípio do tratamento nacional – os autores das obras protegidas gozam em todos os outros países signatários da mesma protecção que os nacionais desses países e, o da protecção mínima segundo o qual os estados contratantes devem conceder às obras provenientes dos outros estados contratantes, protecção segundo o direito exclusivo de reprodução sob qualquer forma de adaptação.

A Convenção de Estocolmo, de 1967, institui a Organização Mundial de Propriedade Intelectual, como o organismo responsável pelos principais acordos e convenções internacionais em matéria de propriedade intelectual e industrial da qual Portugal é signatário, desde 1975, através da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA). Sendo que a maioria dos artistas eram de origem francesa, o objectivo da lista, foi solicitar à SPA a sua intervenção, junto da sua congénere francesa para a autorização das reproduções das imagens das peças cumprindo-se assim todas as obrigações legais. Uma lista já tinha sido enviada pelo MCG para a SPA e à qual se juntaram outros artista/obras.

9.2 Créditos fotográficos

Como pré-requisito está instituído que as cópias autorizadas, onde quer que publicadas tragam o símbolo “©” seguido pelo nome do proprietário dos direitos de autor (D. A.), que pode ser, o fotógrafo ou a instituição que gere os direitos.

Os direitos de reprodução de imagem e os direitos sobre os créditos fotográficos são direitos, desde logo, assegurados na forma e distinguidos pela diferença com surgem mencionados. Por um lado, existe o direito à cópia, *copyright* ou direito de reprodução ©, com a prerrogativa patrimonial de poder ser copiada. Por outro, os direitos do fotógrafo sobre a imagem que poderá colocar à disposição do público, na forma, local e pelo tempo que desejar, a título oneroso ou gratuito.

O pagamento de uma taxa, ao fotógrafo ou instituição, que gere as receitas dos direitos de reprodução é, sempre contratualizado e pago no acto do pedido. Por via da *internet* o fotógrafo deve reconhecê-las sob licença para, eventualmente, cobrar os direitos da utilização da imagem.

Os contratos das instituições que gerem os direitos de reprodução e utilização das imagens incluem o tarifário com o preço do serviço e, o valor das taxas, que variam, sobre a forma da sua utilização (objectivos, formato, tiragem, etc.).

O valor cobrado abarca os trabalhos de pesquisa, os meios técnicos e gestão da encomenda, somados aos direitos de utilização solicitados. Estes aspectos assumem-se como factores determinantes no custo final do catálogo.

9.3 Gestão das Colecções

As peças exibidas na exposição foram acompanhadas por uma tabela com a informação técnica da peça – a tabela técnica. A tabela técnica contém a informação técnica - ficha técnica da peça e a bibliografia associada. Pertenceu-me a consulta de publicações de referência e catálogos de exposições passadas para, incorporar nas tabelas técnicas e no catálogo a bibliografia de referência das peças das Colecções do MCG, seleccionadas para a exposição temporária “Art Déco, 1925”.

A tarefa de pesquisa não apresentou dificuldades na medida em que foi orientada pelas conservadoras das respectivas colecções que sabiam exactamente em que catálogos e obras de referência a informação estaria disponível. Esta tarefa conduziu a uma reflexão sobre a gestão da documentação em contexto museológico. Apesar do trabalho contínuo de introdução e revisão de dados na aplicação informática do MCG a informação documental relativa às peças das Colecções aguarda o seu tratamento, bem como, a introdução dos dados nas fichas de inventário.

Os museus são instituições dinâmicas estando, por isso mesmo, sujeitos a uma série de transformações. As políticas podem ser modificadas ou, sofrer readaptações, seja em relação a circunstâncias não previstas, tais como a diminuição de recursos financeiros e de pessoal, seja pelas constantes reflexões de carácter museológico que levam ao alargamento do seu campo disciplinar mais tradicional. A “...gestão integrada das colecções constitui-se como função museológica central”⁹⁷, no entanto, as exigências com a organização de exposições temporárias, ciclos de conferências,

⁹⁷Vd. SEMEDO, Alice – “Política de gestão de colecções”. In **Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património**, I Série, vol IV (Parte 1). Porto, 2005, pp. 305-322.

actividades educativas e administrativas em que as conservadoras das Colecções do MCG são diariamente confrontadas dificultam a “gestão das colecções”⁹⁸.

A gestão das Colecções com bons níveis de operacionalidade viabiliza o controlo da circulação horizontal (de dentro para fora e de fora para dentro do museu), mas também a circulação vertical (dentro do museu) de cada peça do conjunto das Colecções do museu. A qualidade artística das peças das Colecções do MCG é reconhecida internacionalmente. O pedido de empréstimo temporário, para integrar exposições, em território nacional e estrangeiro é solicitado com grande regularidade. A gestão integrada das Colecções do MCG pode auxiliar a política de empréstimos temporários que, por motivos de conservação preventiva deve ser criteriosa e ponderada tendo em vista que o manuseamento, a circulação, o transporte e a exibição são considerados factores de risco para a conservação preventiva de obras de arte.

CAPÍTULO IV

INICIATIVAS PESSOAIS DESENVOLVIDAS DURANTE O PERÍODO DE ESTÁGIO

1. Breve enquadramento conceptual e metodológico das actividades propostas

Ao longo do século XX, os museus sofreram mudanças ao nível do alargamento das relações com a comunidade e das suas funções. Estas mudanças inscrevem-se num contexto mais alargado de reformas de carácter democrático. Tiveram como um dos eixos estruturantes a ideia de responsabilidade social.

Além das funções de recolha, conservação e exibição de objectos, os museus sentiram a necessidade de redefinir a sua missão, centrando-se na comunicação com os públicos. Esta evolução contribuiu para o desenvolvimento de uma função educativa

⁹⁸ Roberts citado por SEMEDO, Alice, – “Política de gestão de colecções”, p. 306.

Andrew Roberts foi um dos primeiros investigadores a sistematizar a problemática da gestão das Colecções e considera o conceito de gestão de colecções abrangente centrado nas políticas e procedimentos relacionados com a aquisição, inventário, catalogação, controle, utilização, empréstimo e, eventualmente, alienação. Inclui, também, na sua definição, os aspectos que se relacionam directamente com a gestão de exposições e transporte das colecções.

dos museus⁹⁹. De acordo com esta perspectiva de abertura à sociedade, os museus têm vindo a reunir esforços no sentido de delinear estratégias, que permitam chegar a públicos cada vez mais diversificados, na sua maioria desconhecidos, para o conjunto de pessoas que trabalham em instituições museológicas.

A primeira investigação, sobre aspectos relacionados com os públicos dos museus, data do início do século XIX, em 1916, num artigo assinado por Benjamim Gillman, sobre a fadiga museal, derivada do esforço necessário para observar os objectos. No final dos anos 20, começam a surgir nos Estados Unidos da América, investigações efectuadas com mais rigor, nomeadamente, a investigação efectuada por dois psicólogos, Edward Robinson e Arthur Melton, da Universidade de Yale.

Os dois psicólogos analisaram a influência do desenho expositivo no comportamento dos visitantes, através de estudos empíricos de observação, servindo de base, a investigação sobre as circulações e percursos dentro da exposição. Nas décadas de 60 e 70, as investigações, ganharam um novo impulso com a utilização de metodologias na área das Ciências Sociais visando a obtenção de dados quantitativos sobre o perfil dos visitantes, as suas motivações e comportamentos, servindo como indicadores de medida e análise do impacto das instituições museológicas na sociedade.

Neste contexto, viria a ganhar relevância, o trabalho de Duncan Cameron e David Abbey, no *Royal Museum* em Toronto, no Canadá, onde desenvolveram os primeiros estudos sistemáticos de públicos. Refira-se, também, a implementação de um plano de avaliação sistemático de visitantes, no Museu de Historia Natural de Londres, no Reino Unido. É, ainda de realçar, o estudo de Pierre Bourdieu e Alain Darbel, sobre a aplicação de inquéritos em museus de arte europeus (França, Holanda, Polónia, Grécia e Espanha) com o objectivo de caracterizar os seus públicos¹⁰⁰.

A partir dos anos 80 e 90 do século XX, verificou-se uma consolidação dos estudos de público aplicados aos museus. O seu desenvolvimento e generalização resultaram num aumento significativo de publicações sobre o tema e, na formação de

⁹⁹ *Vd.* HOOPER-GREENHILL, Eilean – **Los museus y sus visitantes**. Gijón: Ediciones Trea, 1998, p 9-11.

¹⁰⁰*Vd.* BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain – **L’amour de l’art: les musées d’art européens et leur public**. 2ªed. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969. O estudo concluiu que a maioria dos visitantes tinham um elevado grau de instrução e pertenciam a um nível socioeconómico elevado e ambos os factores eram determinantes para a visita.

institutos e departamentos em universidades direccionadas para a investigação dentro da mesma temática.

Em 2006, o Centro de Sondagens e Estudos de Opinião da Universidade Católica Portuguesa (UCP) apresentou um Relatório Síntese intitulado “A Fundação Calouste Gulbenkian e os seus públicos”¹⁰¹, resultado de quatro estudos de públicos, da autoria de Pedro Magalhães e Rogério Santos.

Os estudos de públicos assumem-se como fontes para a planificação dos programas, de captação e fidelização de públicos e uma oportunidade para promover a participação dos visitantes na planificação de exposições a fim de lhes oferecer um serviço mais direccionado com as suas necessidades e exigências. Ao mesmo tempo, os estudos de públicos, possibilitam fundamentar as práticas profissionais do pessoal dos museus num conhecimento museológico e museográfico sobre seus visitantes.

Por outro lado, constituem-se como um mecanismo regulador do funcionamento do museu que permite avaliar a eficiência na gestão dos recursos da instituição e o impacto social que os programas socioeducativos oferecem.

Os estudos de públicos debruçam-se sobre a própria instituição descobrindo os pontos fortes e fracos do museu ao identificarem não só as melhoras que são necessárias mas também os resultados alcançados.

2. Actividades

Para a viabilização do estudo de públicos da exposição temporária “Art Déco, 1925” foi proposto, à coordenadora executiva da exposição e co-orientadora do estágio, a realização de um inquérito aos visitantes. A argumentação para a iniciativa proposta fundamentou-se no regulamento do estágio do Mestrado em Museologia. O estágio antevia garantir ao mestrando o desempenho de funções de carácter profissional para a instituição e que envolvessem a aplicação prática de conhecimentos teóricos e práticos adquiridos na parte curricular do curso de Mestrado¹⁰².

¹⁰¹ *Vd.* BARRETO, António – “A Fundação Gulbenkian e a sociedade portuguesa”, p. 67 Nota 15.

¹⁰² *Vd.* <http://www.fcsh.unl.pt/cursos/MA/componente-nao-lectiva/componente-nao-lectiva#estagio> (consultado em Março de 2009).

A argumentação foi tomada em consideração e a proposta de inquérito avaliada pela direcção do MCG¹⁰³. No âmbito da decisão fui autorizada a estar na sala de exposição para a observação directa dos visitantes, a acompanhar as visitas orientadas pelo SE e entregar aos visitantes o inquérito.

2.1. Acompanhamento das visitas orientadas pelo Sector do Serviço Educativo

O Sector do Serviço Educativo do Museu (SE) actua desde 2008, no âmbito do Programa Descobrir – Programa Gulbenkian Educação para a Cultura (PGEC). O PGEC tem como objectivo agregar e articular, num programa único, todos os projectos educativos de cada sector da FCG. Nesta perspectiva, o PGEC estabelece o contacto e o calendário das visitas e comunica a cada sector da FCG. No entanto, o SE mantém as suas actividades e programas cuja especificidade está associada ao programa museológico e à singularidade das Colecções do MCG.

Os programas baseiam-se em princípios orientadores e objectivos os quais justificam um programa específico de visitas orientadas destinadas aos públicos infanto-juvenis e adultos. As visitas orientadas aos públicos da exposição temporária “Art Déco, 1925” foram calendarizadas pelo Programa Descobrir¹⁰⁴ e realizadas pelo SE.

Embora existam diferentes conceitos de públicos, associamos o conceito a um conjunto de pessoas da população utilizadoras de um serviço¹⁰⁵. A definição de Garçon¹⁰⁶ identifica os públicos dos museus, como as pessoas que frequentam o museu, mantêm relações frequentes e interessam-se pelos seus programas e actividades. O conceito de público incorpora aqueles que utilizam o museu, independentemente da forma como o fazem. Quando se trata de público da cultura, não só de museus, é

¹⁰³ A proposta de inquérito aos visitantes da exposição “Art Déco, 1925”, foi apresentada no dia 6 de Novembro e no dia 18 Novembro fui informada, pela coordenadora executiva, na qualidade de orientadora do estágio, que o inquérito podia ser utilizado desde que autorizado pelos autores. O pedido de autorização foi formalizado, por correio electrónico, no dia 25 de Novembro e a autorização concedida no dia 26 de Novembro.

¹⁰⁴ <http://www.descobrir.gulbenkian.pt/index.php> (consultado em 14 de Setembro de 2009).

¹⁰⁵ *Vd. BRUGUERA, Maria Ribas i – Públic emn els museus: lestudi de públic i l’avaluació con a eines gestió*, Barcelona: Direcció General de Patrimoni Cultural Sevei de Museus – Departament de Cultura, 1995, p. 28

¹⁰⁶ Garçon citado por HERNANDEZ, Francisca Hernandez – *Manual de Museologia*. Madrid: Ed. Síntesis, 2008, p. 272

importante utilizar o termo no plural – públicos – visto apresentar uma lógica de heterogeneidade¹⁰⁷.

As visitas orientadas pelo SE, com marcação, foram dirigidas aos públicos escolares, especificamente, para grupos do ensino secundário e universitário. Para além dos públicos escolares, as vistas orientadas pelo SE e, por marcação, foram dirigidas ao “público real”, no sentido utilizado por Rivière, ou seja, o público que visita o museu.

Em relação ao “público real” do MCG são grupos organizados com bastante tradição e assíduos nas visitas orientadas às exposições temporárias organizadas pelo MCG¹⁰⁸. As visitas orientadas, sem marcação prévia, foram programadas para dois dias da semana, terça e quinta-feira, às 15H00. O número total, de cada grupo, foi variável e esteve directamente relacionado com o tipo de grupo. Os grupos escolares foram os maiores, com uma média de 27 alunos por grupo. Os grupos organizados tiveram, em média, 18 visitantes por grupo e os grupos, sem marcação prévia, foram os mais pequenos, com uma média de 9 visitantes por grupo. O número excessivo de alguns grupos durante a visita não favoreceu a vocação educativa do museu ao nível da comunicação adequada e acessível utilizada pelas técnicas do SE e na relação dos visitantes com os objectos.

A visita orientada, articulou-se entre dois espaços físicos diferentes, a Galeria das Exposições Temporárias e a Sala de Honra¹⁰⁹ do edifício da Sede da FCG. A visita demorou, em média, 40 minutos, com introduções que, por vezes, ocupavam a maior parte do tempo.

O investimento do SE, junto dos públicos teve o objectivo de reduzir o que Bourdieu¹¹⁰ chamou de “causas empíricas da apropriação pelas elites dos museus de arte”. A pesquisa de Bourdieu, publicada na década de 60 do século XX, demonstrou

¹⁰⁷ *Vd. GOMES, Rui Telmo, (coord, téc.), Os Públicos da Cultura. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2004, p.10.*

¹⁰⁸ Grupo dos Reformados da Fundação Calouste Gulbenkian; Clube dos Professores Jubilados da área Metropolitana de Lisboa; Amigos dos Castelos; Instituto Sénior de Comunicação; Associação de Professores; Centro Nacional de Cultura; Departamento Cultural da Câmara Municipal de Lisboa; Centros de Dia; Associação de Mulheres Internacionais em Portugal – *Women in Portugal* (IWP).

¹⁰⁹ As portas da Sala de Honra só eram abertas para os visitantes com visita programada e orientada pelo serviço educativo e permitia o acesso a duas peças, (Cat. 144 e Cat. 145), seleccionadas para a exposição e exibidas naquele espaço. O grupo escultórico “A Primavera ou Homenagem a Jean Goujon” da autoria de Alfred-Auguste Janniot (1889-1969), (Cat. 143), exhibia-se no mesmo espaço público que, habitualmente ocupa, próximo da porta de acesso da Galeria das Exposições Temporárias da Sede, ao lado da escada de acesso do átrio do museu para o para o átrio da biblioteca.

¹¹⁰ *Vd. BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain – L’amour de l’art: les musées d’art européens et leur public. 1ªed. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.*

que a frequência nos museus de arte aumentava consideravelmente à medida que se elevava o nível de instrução. A frequência das “classes cultas”, nos museus de arte, correspondia, à capacidade exclusiva, de plena fruição das obras, como se fosse predestinação ou dom natural, baseada na ideia da classe culturalmente superior, dona de dons e aptidões, dos quais, são desprovidos os membros das “classes menos cultas”. Contrariando a cultura como um privilégio natural, Bourdieu, acreditava, que o saber genérico ou o conhecimento prévio da obra de arte, aumentava na medida em que aumentava o nível de instrução dos visitantes propondo a escola como o veículo cultural.

O fundamento programático da fundação do MCG procurou ser, o mais acessível espaço público, oferecendo a todos, o mesmo direito de tirar proveito da obra de arte. Contudo, essa acessibilidade, verdadeiramente, não existiu na exposição temporária, “Art Déco, 1925. A acessibilidade só se concretizou para quem detinha os meios para dela se apropriar. Nesta medida, a exposição encontrou-se, paradoxalmente, aberta a todos mas não estando acessível à maioria dos visitantes. “A preocupação com a acessibilidade não está interiorizada e muito menos assumida pela cultura portuguesa. O conceito é muitas vezes menosprezado por ser confundido com paternalismo ou infantilização”¹¹¹.

A pesquisa de Bourdieu demonstrou que a influência da escola era bastante reduzida mas tinha o mérito de verificar que a maioria dos jovens só visitava os museus por intermédio da escola. Essa realidade ainda se mantém e a escola continua, em princípio, a compensar a desvantagem inicial daqueles, que no meio familiar, não encontram incitação à prática cultural. A necessidade cultural é produto da educação e a escola pode transformar as desigualdades socialmente condicionadas.

As vantagens da articulação, entre o sistema escolar e os serviços educativos dos museus são tanto maiores, quando tivermos um entendimento equilibrado delas e que passa, sobretudo, pela recusa de dois preconceitos. O primeiro consiste em admitir que se pode pedir tudo à escola, o segundo preconceito confunde a acção educativa com o ensino, ou educação escolar, o que tem por consequência ser-se incapaz de pensar a acção educativa sob qualquer outra forma que não o trabalho escolar. Os jovens, durante a visita, não devem ser encarados, apenas como estudantes. São membros de famílias e

¹¹¹ Vd. MINEIRO, Clara – “Mas as peças falam por si?!”. In **Museologia.pt**, nº 1, Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, p. 69.

de grupos ou outros círculos de sociabilidade e, enquanto tais, para além de estudantes, devem ser abordados pelo SE¹¹².

A exposição é um instrumento de informação, comunicação e diálogo e coube ao SE desenvolver, no visitante, as capacidades para controlar o código da mensagem proposta. Evidentemente que cada grupo tem a sua idiossincrasia e está informado. Porém, a maioria dos visitantes da exposição, ficou à espera até que lhes fosse explicado o que estavam a ver. Os alunos, ao serem provocados com perguntas, reagiram, mas os adultos foram mais reservados. Os mais velhos não tiveram esse problema. Se existia alguma peça, que lhes lembrasse algum objecto que tinham em casa, falavam sobre ele e, quando não o tinham, manifestavam, sem pudor, que gostariam de ter.

Foram os visitantes, menos familiarizados, que notaram a ausência de textos orientadores, em oposição, aos filiados na “classe culta” que, pelo contrário, sentem aversão pelas formas mais escolares de ajuda e recusam toda a didáctica, a favor da solenidade da obra de arte e do decoro – imposição do silêncio – e que apenas contribui para fortalecer o sentimento de filiação de uns e de exclusão de outros.

A frequência assídua ao museu, estimula a compreensão do código, mas foi o SE que mais contribuiu para minimizar o sentimento de inacessibilidade e, parafraseando Bourdieu, “o direito do ignorante estar presente”.

2.2 Observação directa dos visitantes

A classificação tipológica de uma exposição depende do modo como os critérios museológicos e técnicos são aplicados. Uma exposição é estética quando intrínseca ao valor artístico das peças e objectos e a exposição temporária “Art Déco, 1925” foi uma exposição assumidamente estética.

Em contexto museológico o texto adquire uma enorme relevância porque se lhe reconhecem três qualidades: encerra o discurso que se pretende fazer sobre o objecto, dizê-lo de forma clara e que se faça ouvir pelo visitante. Confrontado com a ausência de núcleos ou textos, a comunicação expositiva, baseou-se, essencialmente na morfologia do espaço da exposição.

¹¹² Vd, SILVA, Augusto Santos – **Actas do Encontro Museus e Educação**, CCB, Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001, p. 10.

A “forma como se organizam as instalações no espaço tem consequências”¹¹³ e a morfologia conduziu o visitante, durante o percurso do espaço expositivo. A relação entre os espaços divididos no plano da sala de exposição influenciou decisivamente e a maioria dos visitantes escolheu, para circular, o caminho mais curto entre dois pontos sem a preocupação em saber se percorria todo o espaço expositivo chegando mesmo a ignorar alguns. Os meios expositivos basearam-se em “soluções museográficas que cativam imediatamente os públicos pela via de uma esteticidade celebratória”¹¹⁴, e que exerceram uma influência implícita, no visitante da exposição “Art Déco, 1925”. O espaço expositivo foi percorrido numa atitude de assombro perante as peças.

O tempo de observação/contemplação das peças foi variável e dependeu do nível de leitura que o visitante estabelecia com o acompanhante a peça ou grupo de peças. O estatuto de obra de arte, intrínseco das peças, constrangia o visitante a observá-las a certa distância. As peças de mobiliário foram as que mais atenções provocaram. O conjunto de objectos reunidos nas várias vitrinas foi observado num curto intervalo de tempo, apesar de concentrar um número razoável de peças, com excepção para a vitrina que exibia as jóias.

A maioria dos visitantes adultos confiou no “Jornal da Exposição” para atingir os objectivos orientadores e explicativos da exposição. Alguns visitantes, habituados a ser recompensados no imediato, estimulado por outro tipo de exposição, mais táctil e sensorial, tiveram comportamentos desajustados, perante as peças, abrindo as gavetas de determinadas peças de mobiliário. O tamanho do *lettring* das tabelas forçaram, o visitante mais velho, a ultrapassar a distância de segurança para as conseguir ler. De ordem diferente, as duas situações, criaram relações de tensão entre os elementos de segurança e o visitante da exposição.

A sinalética e a informação, de proibição do uso do telemóvel, da máquina fotográfica e de transporte de objectos pessoais para dentro do espaço expositivo (sacos, mochilas, chapéu de chuva) teriam contribuído para evitar situações de alguma tensão por parte dos visitantes com os elementos de segurança.

¹¹³Vd. ROSENBERG, Pina – “Una question de tiempo y espacio”, In **Museum Internacional**, nº 185 (vol. 47, nº 1). Paris: UNESCO, 1995, p. 6-8.

¹¹⁴ Vd. HENRIQUES DA SILVA, Raquel – “Museus em construção”, In **Revista Museologia.pt**, nº 1, 2007, p. 106.

2.3. Inquérito por questionário aos visitantes

O inquérito consiste numa técnica de investigação empírica para a recolha de informação de uma realidade social e posterior análise. Esta técnica permite obter dados a partir de um reduzido número de pessoas que, através de amostragem, se tornam estatisticamente representativos do universo em estudo¹¹⁵.

A realização, de um inquérito por questionário, constituiu a metodologia utilizada para o estudo dos públicos da exposição temporária “Art Déco, 1925”. A estrutura do inquérito baseou-se num exemplo de questionário, experimentado em contexto museológico, elaborado pelo Observatório das Actividades Culturais (OAC)¹¹⁶ no âmbito da investigação desenvolvida sobre os museus municipais de Cascais, durante o período de 2000 a 2004.

Os seus autores efectuaram, a partir da análise estatística do número de frequentadores e da implementação de inquéritos que contemplavam vários aspectos – os perfis sociológicos dos visitantes; as condições e motivações da visita; a recorrência da visita e a sua avaliação pelo próprio inquirido – um trabalho de investigação que permitiu caracterizar os diferentes públicos que acorreram aos museus municipais de Cascais.

O inquérito aos visitantes, utilizado para a exposição temporária “Art Déco, 1925” foi adaptado por mim e seguiu a matriz do inquérito do OAC (*Vd. Anexo VII – Inquérito*). A estratégia de recolha de informação por inquérito, em português, passou por uma abordagem indiscriminada e directa, ao visitante, no espaço da exposição, que se disponibilizou, para responder ao inquérito auto-administrado¹¹⁷.

O questionário constituído por um conjunto de questões ordenadas em relação a mais que uma variável colheu e registou os dados com o objectivo de estudar os públicos da exposição “Art Déco, 1925”.

¹¹⁵ *Vd. FERREIRA, Virgínia – O inquérito por questionário na construção de dados sociológicos*” In SILVA, Augusto Santos; PINTO, José Madureia – **Metodologia das Ciências Sociais**. Porto: Edições Afrontamento. 1988, pp. 165-168

¹¹⁶ *Vd. SANTOS, Jorge Alves dos; NEVES, José Soares – Os Museus Municipais de Cascais Políticas Locais e Património*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2005 (Col. docs – Documentos de Trabalho 6).

¹¹⁷ A realização do inquérito, aos visitantes da exposição, observou o cumprimento de dois requisitos: constituir uma tarefa desenvolvida autonomamente em relação aos meios técnicos do museu e recursos humanos da equipa; a distribuição do inquérito ser fornecida, ao visitante, por via directa.

2.3.1 Análise dos dados quantitativos

Os dados quantitativos da exposição foram fornecidos pelos SC da FCG que contabilizam o número de visitantes da exposição e o número de catálogos vendidos. O número total de visitantes, da exposição “Art Déco, 1925” foi 24.068 visitantes¹¹⁸.

2.3.2 Análise dos dados qualitativos do inquérito

A exposição temporária “Art Déco, 1925” decorreu entre o dia 16 de Outubro de 2009 e o dia 3 de Janeiro de 2010. Os elementos da amostra foram recolhidos entre o dia 9 e o dia 29 do mês de Dezembro de 2010. A amostra representa 4% do universo e é composta por 80 elementos. As respostas do inquérito aos visitantes proporcionaram os dados qualificativos da exposição. Os dados, do inquérito aos visitantes, demonstraram que a maioria dos visitantes conhece a FCG e são frequentadores regulares das exposições temporárias organizadas pelo MCG. (Gráfico 2, 3 e 4).



Gráfico 2

¹¹⁸Em termos comparativos e, segundo a informação dos Serviços Centrais da Fundação, a média de visitantes das exposições temporárias organizadas pelo Museu Calouste Gulbenkian situa-se entre os 35.000 e os 40.000 visitantes. O número total de visitantes da exposição “Art Déco, 1925” foi inferior ao número total de visitantes da exposição anterior “Henri Fantin-Latour 1836-1904” que contabilizou 31.117 visitantes. Até ao dia do encerramento da exposição, “Art Déco, 1925” estava contabilizada, a venda de 460 catálogos em português, de uma tiragem de 1000 exemplares, e 112 catálogos, em inglês de uma tiragem de 500 exemplares.

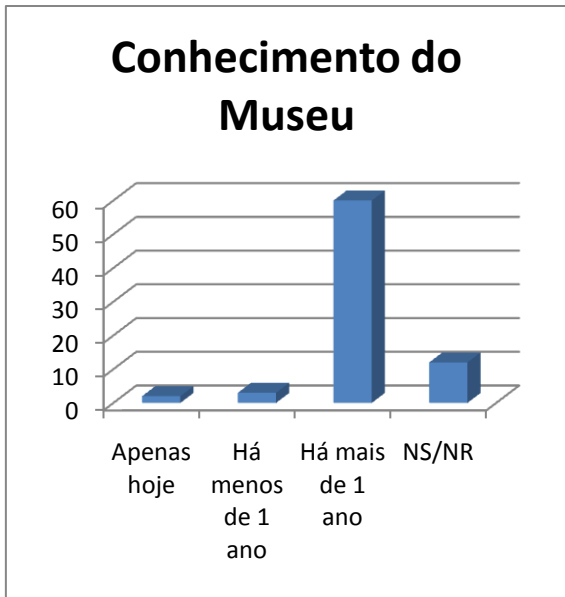


Gráfico 3

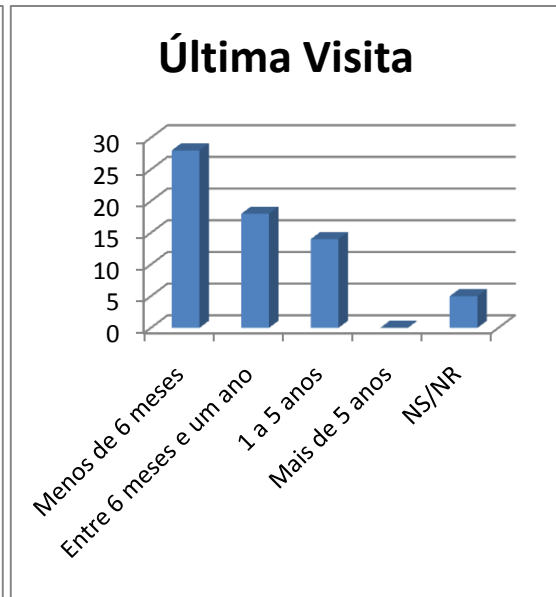


Gráfico 4

A maioria dos visitantes é do sexo feminino com idades divididas por dois grupos etários. Entre os 10 e os 30 anos e mais de 60 anos. A maioria dos visitantes tem habilitações académicas de nível superior e, superiores em relação aos ascendentes. (Gráfico 5, 6 e 7).

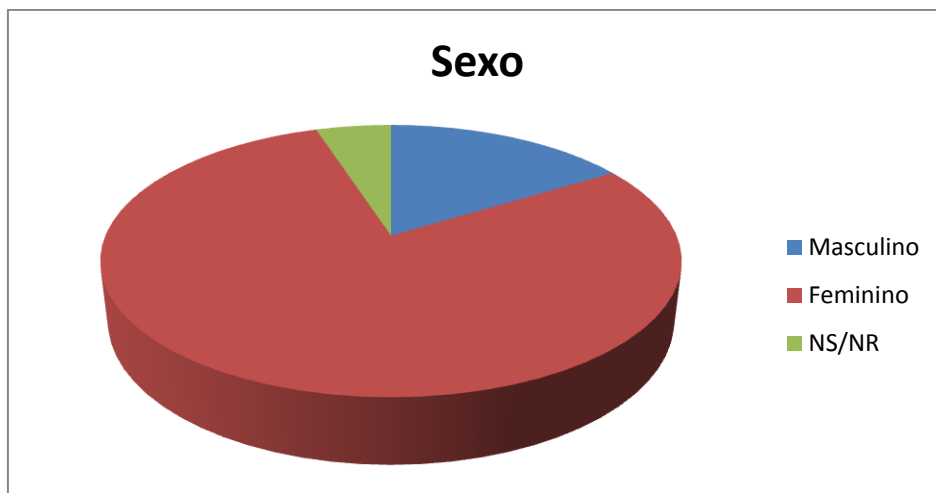


Gráfico 5

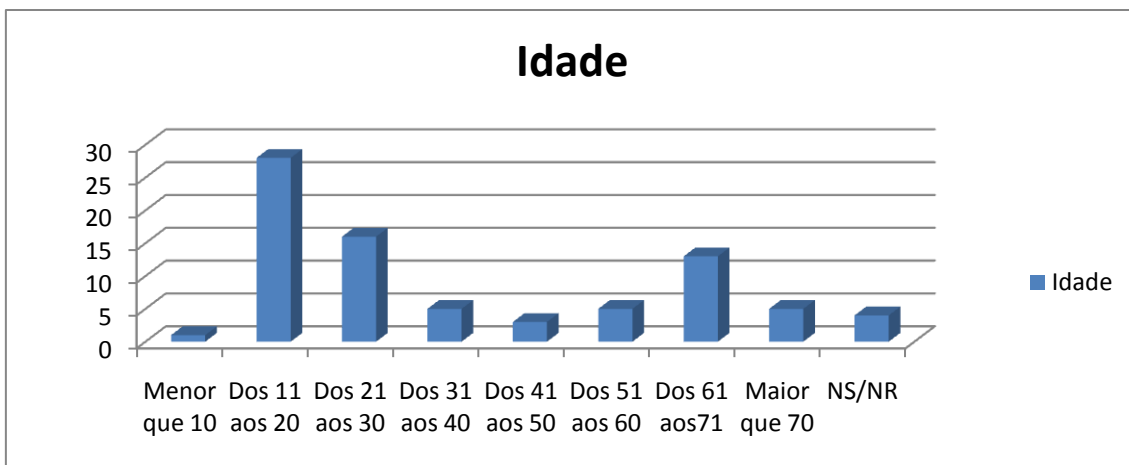


Gráfico 6

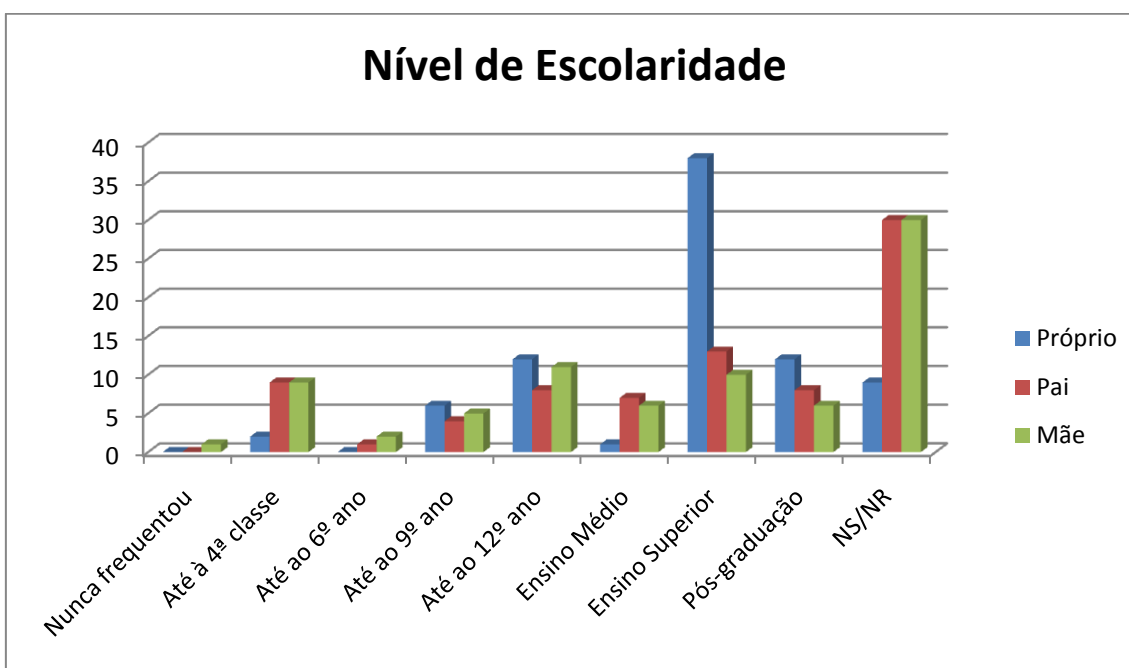


Gráfico 7

Os motivos que conduziram o visitante à exposição temporária “Art Déco, 1925” são variados e estão associados a outras iniciativas da FCG mas para a maioria a razão da sua presença foi a visita à exposição. Maioritariamente a visita fez-se acompanhada por amigos ou em grupo organizado (Gráfico 8 e 9).

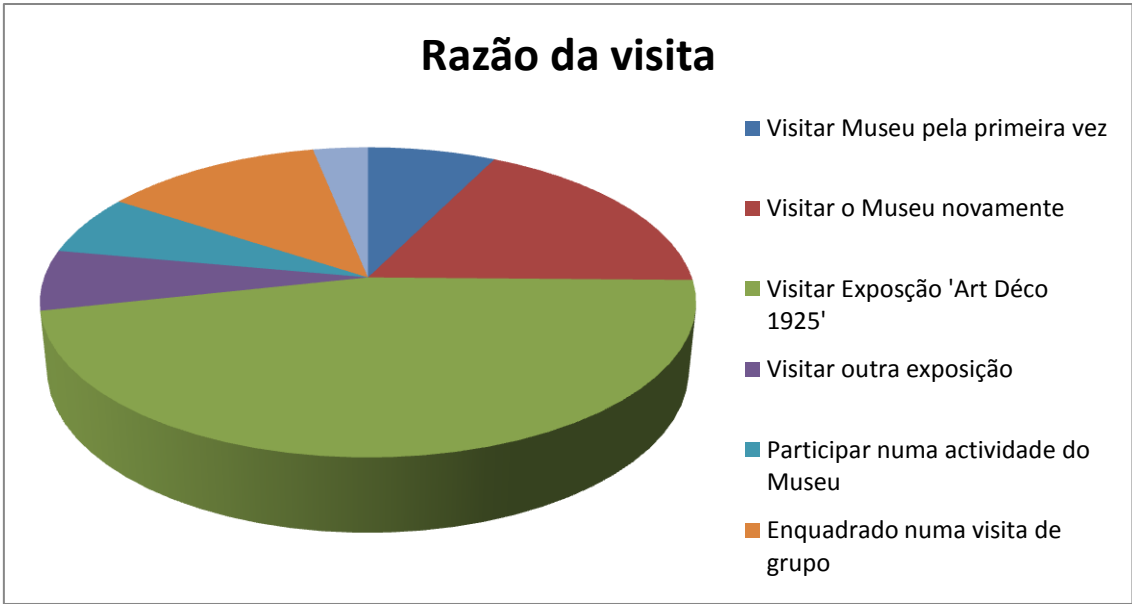


Gráfico 8



Gráfico 9

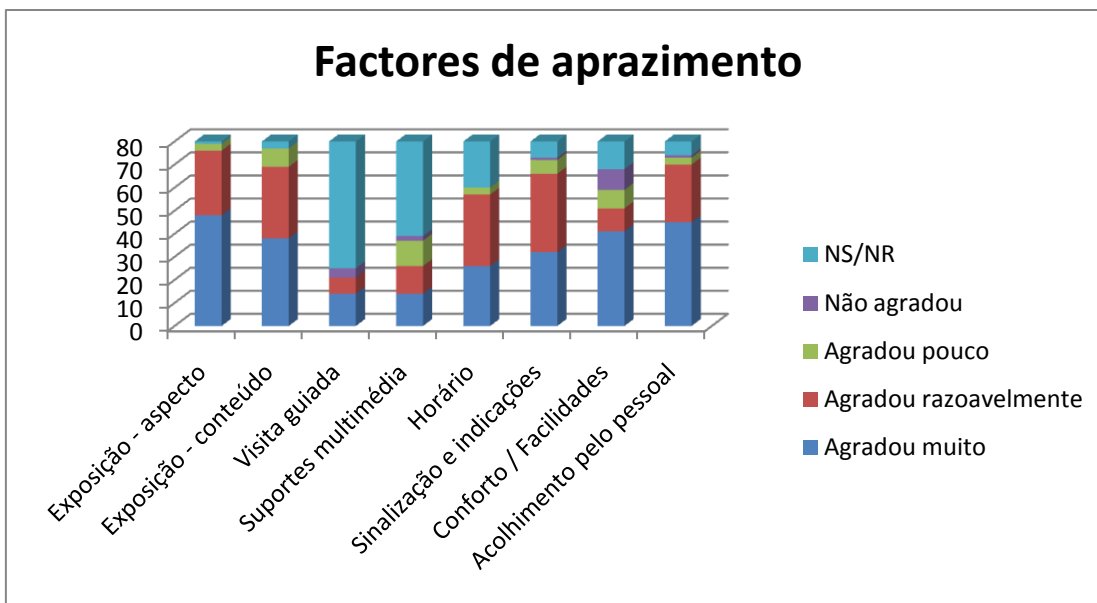


Gráfico 10

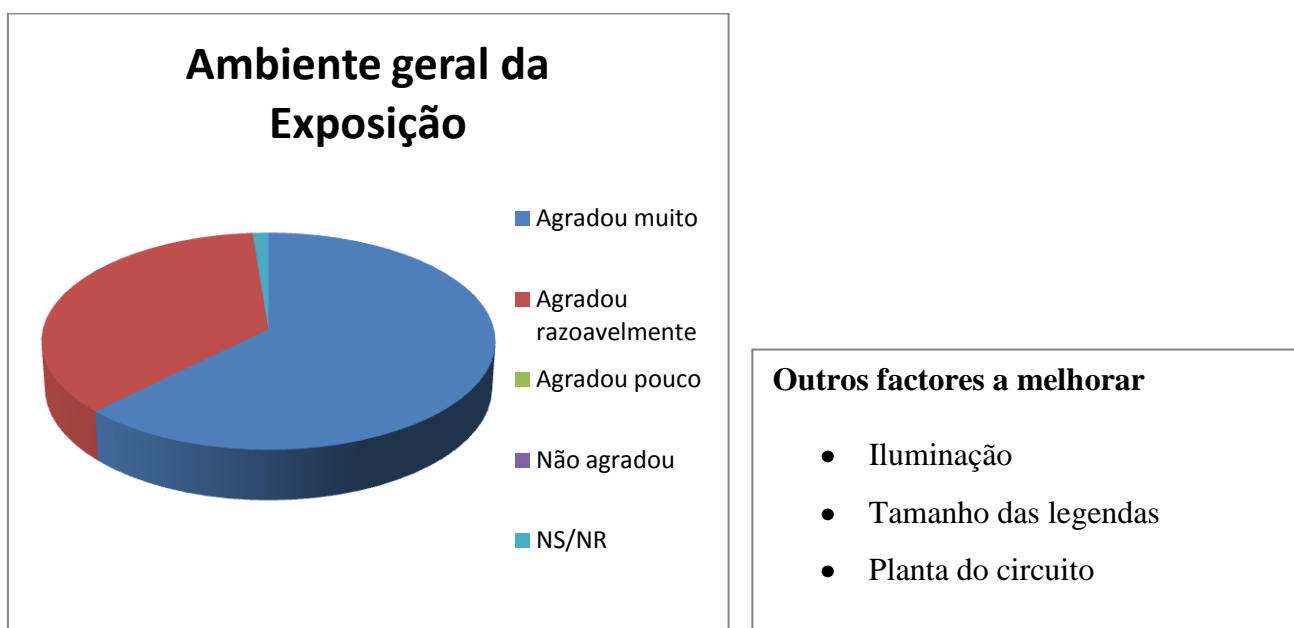


Gráfico 11

Em relação aos factores de aprazimento do espaço expositivo o factor conforto foi o único que não agradou ou agradou pouco. Em relação ao ambiente geral da exposição a avaliação é muito positiva apesar de terem sido apontados factores que gostariam de ver melhorados (Gráfico 10 e 11).

2.3.3 Conclusões do inquérito

O inquérito aos visitantes da exposição “Art Déco, 1925” conclui que o visitante é parte dos públicos da FCG e do MCG e predominantemente feminino. Os grupos organizados assumiram um papel importante no conjunto dos visitantes da exposição. A maioria do visitante jovem pertencia a um grupo escolar em visita de estudo. O nível de escolaridade, relativamente às suas famílias de origem é igual ou superior. A avaliação que fazem da exposição é muito positiva mas com factores a melhorar. O conforto do espaço, tamanho das legendas e iluminação foram os factores apontados.

Num exercício de comparação com Relatório Síntese dos Estudos do Centro de Sondagens e Estudos de Opinião da Universidade Católica Portuguesa (UCP), os visitantes são basicamente os mesmos que foram identificados nos quatro estudos sobre os públicos da Fundação Calouste Gulbenkian.¹¹⁹ O relatório concluía que 98% dos visitantes avaliam o MCG com bom ou muito bom. Colocados perante uma escala de 1 “muito popular” a 10 “muito elitista” os resultados situavam-se num ponto intermédio 5,9. Diante de outra escala do “muito conservadora” ao “muito vanguardista” a posição era de novo intermédia: 5,3. As críticas dos visitantes eram relativas a aspectos funcionais (documentação das peças, organização, informação disponível, etc.) mas reduziam-se a baixas percentagens, entre 2% e 9 %.

2.3.4 Outras iniciativas

Na fase de encerramento da exposição temporária “Art Déco, 1925” a produção do dossier de imprensa encerrou o estágio. A produção do dossier de imprensa consistiu na pesquisa e recolha de artigos relativos à exposição temporária publicados na imprensa escrita, a maioria em jornais e revistas de âmbito nacional.¹²⁰ O tratamento dos dados recolhidos para a produção do dossier de imprensa, resumidos à sua expressão gráfica permitiu estabelecer a periodicidade dos artigos publicados sobre a exposição “Art Déco, 1925”, durante o período da exposição.

¹¹⁹ *Vd. BARRETO, “A Fundação Gulbenkian e a sociedade portuguesa, p.49.*

¹²⁰ Foi publicado um artigo num jornal açoriano e outro numa revista francesa.

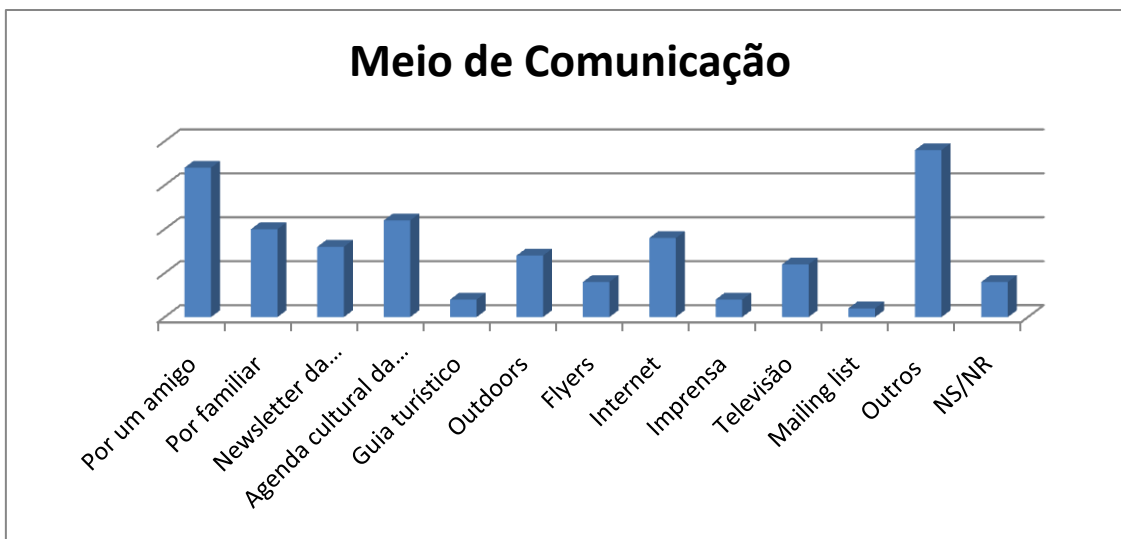


Gráfico 12

A partir dos dados recolhidos, através do inquérito ao visitante, quando colocados perante o meio de comunicação utilizado para tomar conhecimento da exposição, a correspondente expressão gráfica demonstra que a imprensa escrita não foi o meio de comunicação escolhido pelos visitantes (Gráfico 12).

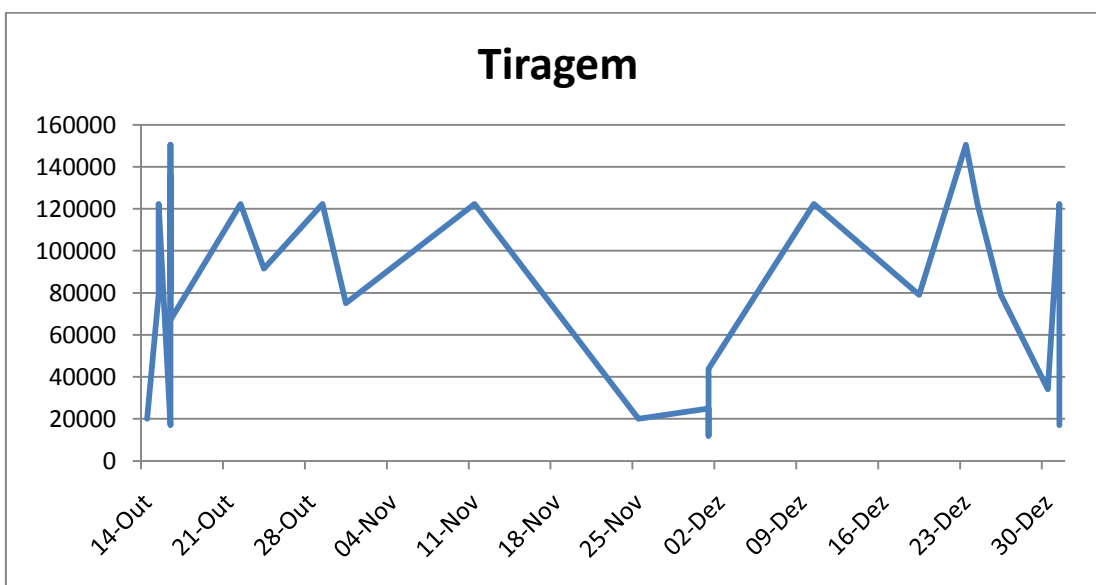


Gráfico 13

O gráfico da periodicidade dos artigos publicados na imprensa escrita, com tiragens balizadas entre os 20.000 e 160.000 exemplares, demonstra um forte investimento no período da inauguração e no período anterior ao encerramento da exposição e fraco investimento durante o período da exibição (Gráfico 13).

3. Avaliação do estágio

A avaliação global do estágio é positiva. O estágio foi decisivo para reflectir a efectiva possibilidade de aliar a formação teórica à capacidade para trabalhar no terreno, reagir, adquirir práticas e aprender no dia-a-dia concreto do museu. Os objectivos gerais propostos no plano de actividades foram cumpridos e as tarefas solicitadas encaradas de forma positiva e construtiva. Porém o estágio ficou aquém das expectativas. Teria sido vantajoso, baseado no princípio que as trocas de saberes se estabelecem em duplo sentido, pôr em prática alguns dos benefícios do estudo da museologia.

Os trabalhos que acompanhou e realizou estiveram enquadrados nos princípios éticos e deontológicos do ICOM ¹²¹. Os conceitos e métodos disciplinares da Museologia – ferramenta teórica de base, permitiram entender com facilidade as tarefas num espírito de equipa¹²² e relação positiva com os outros. Durante o percurso académico os estudantes de Museologia reúnem diferentes abordagens sobre a matéria de facto. Reflectem e questionam práticas ao mesmo tempo que são motivados e desafiados a propor novas abordagens numa área com particularidades muito específicas que decorrem da diversidade dos museus das suas colecções e da amplitude das suas missões.

O curso de Mestrado em Museologia prepara o aluno com documentos de trabalho que podem ser utilizados e explorados pelo museu na produção de exposições. Mesmo desenvolvido na versão de estágio não remunerado ou em voluntariado o estágio interessa a todas as partes envolvidas.

Numa atitude prospectiva, o estágio foi importante para reflectir no processo de aquisição de competências. As actividades desenvolvidas nos museus estão em relação directa com as actividades no exterior que se transformam pelo relacionamento que constroem com os museus e a Museologia pode ser encarada numa perspectiva do trabalho desenvolvido no museu mas também pode ser levada à prática com outras áreas disciplinares.

¹²¹ http://www.icom-portugal.org/multimedia/CódigoICOM_PT%202009.pdf (consultado em 6 de Março de 2009).

¹²² A estrutura muito hierarquizada da equipa do MCG não contribuiu para as relações funcionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de uma exposição é um projecto de elaboração interna e, por isso, um fenómeno endógeno ao museu e, ao mesmo tempo, um fenómeno exógeno porque está dirigida os públicos. Nesta perspectiva a avaliação da exposição deve ser encarada de forma positiva. Os primeiros estudos de públicos incidiram na análise dos comportamentos e dos processos de aprendizagem no decurso de uma visita, para avaliação da eficácia da comunicação, ou para a avaliação das próprias exposições, segundo métodos aplicados na área da psicologia e educação. Bitgood¹²³ estabeleceu uma divisão dos diversos aspectos relacionados com os públicos no museu para sistematizar cinco áreas de investigação e aplicação dos estudos de públicos.

Uma das áreas de investigação corresponde à avaliação de exposições: planeamento e desenvolvimento de exposições (*Exhibit Design Development*). No campo da transmissão da mensagem expositiva, os investigadores, na área da psicologia, Harris Shettel e Chandler G. Screven, desenvolveram pesquisas sobre os visitantes, formulado em teorias e metodologias, onde se aplicaram os procedimentos de investigação educativa à avaliação de exposições propondo o seu enfoque em objectivos de aprendizagem. Screven¹²⁴ estabeleceu fundamentos, adoptados nos dias de hoje, mediante um modelo para avaliação de exposições a ser aplicado nas várias etapas do processo de planificação expositiva. Screven designou quatro tipos de avaliação no processo de criação de uma exposição, com funções e objectivos distintos e complementares: avaliação prévia; avaliação formativa; avaliação sumativa e avaliação correctiva.

A avaliação prévia ocorre na fase de desenho da exposição e pretende aferir a adequação da comunicabilidade dos elementos expositivos antes da instalação. A avaliação sumativa acontece com a exposição já montada, aberta ao público, e serve, para documentar o produto final com os elementos de apreciação crítica e, a avaliação correctiva, que identifica os problemas relacionados com o funcionamento da exposição e realiza as alterações necessárias para os corrigir.

¹²³ Bitgood citado por SANTOS, Eloísa Perez, **Estúdios de visitantes en museus: metodologias y aplicaciones**. Madrid: Ediciones Trea, 2000, p. 165-166.

¹²⁴Vd. <http://www.infed.org/archives/e-texts/screven-museums.htm>; (consultado a 18 de Julho de 2009).

A importância de uma cultura de avaliação favorece a tomada de decisões, com maior controle e planificação, no processo de criação de uma exposição evitando que a avaliação correctiva seja a mais representativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOCUMENTOS NÃO PUBLICADOS

<http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/recursos/legislacao/ContentDetail.aspx> (consultado em Setembro de 2009)

<http://www.fcs.unl.pt/cursos/MA/componente-nao-lectiva/componente-nao-lectiva#estagio> (consultado em Março de 2009)

www.icom-portugal.org/multimedia/File/ReferencialPT.pdf (consultado em 20 de Maio de 2009)

<http://www.infed.org/archives/e-texts/screven-museums.htm> (consultado a 18 de Julho de 2009).

<http://www.mcu.es/promoArte/MC/ExpoTemp/index.html> (consultado a 20 de Maio de 2009).

http://www.gulbenkian.pt/media/files/fundacao/historia_e_missao/PDF/ESTATUTOS.pdf (consultado em 28 de Abril de 2009).

<http://www.mcu.es/museos/MC/PM/index.html> (consultado em Fevereiro de 2009)

<http://www.descobrir.gulbenkian.pt/index.php> (consultado em 14 de Setembro de 2009).

<http://www.infed.org/archives/e-texts/screven-museums.htm>; (consultado a 18 de Julho de 2009).

http://www.icom-portugal.org/multimedia/CódigoICOM_PT%202009.pdf (consultado em 6 de Março de 2009).

<http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/recursos/legislacao/ContentDetail.aspx> (consultado em Fevereiro de 2009).

FONTES IMPRESSAS E OBRAS CONSULTADAS

SOBRE A FUNDAÇÃO E MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN

BARRETO, António – “A Fundação Gulbenkian e a sociedade portuguesa”. In Barreto, A. (coord.) **Fundação Calouste Gulbenkian, Cinquenta anos, 1956-2006**. Lisboa: FCG, 2007, p. 17-67.

TEIXEIRA, António José – “Calouste Gulbenkian Foundation, The rich legacy of an Armenian visionary”. In **Philanthropy in Europe: A rich past, a promising future**. Londres: Alliance Publishing Trust. 2005. p.115-128.

TOSTÕES, Ana – **Fundação Calouste Gulbenkian, – Os Edifícios**. Lisboa: FCG, 2006.

RUHRERG, K – “ Pintura”. In WALTER, I.F., (org.) – **Arte do Século XX**. Londres: Taschen, 2005.

Programa Descobrir 2009/2010 – Programa Gulbenkian Educação para a Cultura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009

Newsletter da Fundação Calouste Gulbenkian, nº 108. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

SOBRE A TEMÁTICA DAS EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS

BENNET, Tony – **The birth of the museum: history, theory, politics**. London: Routledge, 1995.

BRUNHAMMER, Yvonne – **1925**. Paris: Les Presses de la Connaissance, 1976.

GREENHALGH, Paul – **Ephemeral Vistas – The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World’s Fair, 1851-1959**. Manchester: University Press, 1988.

PIMENTEL, Cristina – **O sistema museológico português (1833-1991): em direcção a um novo modelo teórico para o seu estudo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

Art Déco, 1925. Catálogo da Exposição. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

1925. Catálogo da Exposição do Cinquentenário da Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas. Musée des arts Decoratifs, Paris: Les Presses de la Connaissance, 1976.

TEMÁTICA MUSEOLÓGICA GERAL

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain – **L’amour de l’art: les musées d’art européens et leur public**. 2ªed ver. e aum. Paris:Les Éditions de Minuit, 1985

BRIGOLA, João Carlos – “O actual ensino universitário da Museologia – uma reflexão crítica e uma proposta”. In **Museologia.pt** , nº 3, Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2009 p. 13-15.

BRUGUERA, Maria Ribas i – **Públic emn els museus: lestudi de públic i l’avaluació con a eines gestió**, Barcelona: Direcció General de Patrimoni Cultural Sevei de Museus – Departament de Cultura, 1995, p. 28.

CAILLET, Elisabeth e VAN-PRAËT, Michel - “**Musées et expositions: Metiers e formation**” Paris: Association française d’action artistique, 2001.

DUBÉ, Philippe – “Exponer para ver, exponer para conocer”. In **Museum Internacional**, nº 185 (vol. 47, nº 1). Paris: UNESCO, 1995. p. 5.

DUNCAN, Carol – **Civilizing rituals: inside public art museums**. London: Routledge, 1995

HUDSON, Kenneth – “Visitor studies: Lxuries, placebos, or usefull tools? In BICKNELL, Sandra; FARMELO, Graham (coord.) – **Museum visitor studies in the 90s**. London: Science Museum, 1993, p. 34-40.

FERREIRA, Virgínia – **“O inquérito por questionário na construção de dados sociológicos”** in SILVA, Augusto Santos; PINTO, José Madureia – Metodologia das Ciências Sociais. Porto: Edições Afrontamento. 1988, p. 165-168.

FERNÁNDEZ, Luís Alonso; FERNÁNDEZ, Isabel Garcia – **Diseño de exposiciones, Concepto, instalación y montaje**, Madrid: Alianza Forma, 2010

FERNANDEZ, Isabel Garcia; FERNANDEZ, Luís Alonso - **Diseño de exposiciones, Concepto instalación y montaje**, Madrid: Alianza Editorial, 2ª ed., 2010. p. 24.

HENRIQUES DA SILVA, Raquel, “Museus em construção”, In **Museologia.pt** , nº 1. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, p.106-119.

HERNÁNDEZ, Francisca – **El museo como espacio de comunicacion**, Gijón: Ediciones Trea, 1998

GOMES, Rui Telmo, (coord, téc.) – **Os Públicos da Cultura**. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2004.

HOOPER-GREENHILL, Eilean, ed lit – **Museum, media,message**. London: Routledge, 1995.

HOOPER-GREENHILL, Eilean – **Los museos y sus visitantes**. Gijón: Ediciones Trea, 1998.

KOTLER, Neil; KOTLER, Philip – **Estratégias y marketing de museus**. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.

LAMEIRAS-CAMPAGNOLO, Maria Olímpia – “Analisar e comparar entidades museológicas e paramuseológicas”, **Actas do VII Encontro Museologia e Autarquias**. Seixal: Câmara Municipal do Seixal, 1998.

MCCLLELLAN, Andrew, ed lit – **Art and its publics: museum studies at the Millenium**. Malden:Blacwell Publishing, 2003

LORD, Barry Dexter, MARKERT, Kate – **The Manual of Strategic Planning for Museums**, Plymouth: Altamira Press, 2007

MINEIRO, Clara – “Mas as peças falam por si?!”, **Museologia.pt**, nº 1, Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, p. 68-74.

NEVES, Kátia Regina Filipini – Programa museológico e museologia aplicada: O Centro de Memória do Samba de S. Paulo como estudo de caso. Cadernos de Sociomuseologia, Centro de Estudos de Sociomuseologia, Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2003.

PEARCE, Susan – “Estructurar el pasado: las exposiciones arqueológicas”. In **Museum Internacional**, nº 185 (vol. 47, nº 1) Paris: UNESCO, 1995. p.9-11.

RIVIÈRE, Georges-Henri – **La Museologia. Curso de Museologia/Textos y testimonios**. Trad. de Antón Rodrigues Casal. (S.I.): Ediciones Akal, (col. Arte y Estética), 1993.

ROSENBERG, Pnina – “Una question de tiempo y espacio”. In **Museum Internacional**, nº 185 (vol. 47, nº 1). Paris: UNESCO, 1995. p. 6-8.

SANTOS, Eloísa Perez – **Estúdios de visitantes en museus: metodologias y aplicaciones**. Madrid: Ediciones Trea, 2000, p. 165-166.

SANTOS, Jorge Alves; NEVES, José Soares – **Os museus municipais de Cascais: políticas culturais locais e património Móvel**. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, (col. Docs. – Documentos de Trabalho 6), 2005.

SEMEDO, Alice – “Política de gestão de colecções”. In **Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património**, I Série, vol IV (Parte 1). Porto, 2005, p. 305-322.

SCREVEN, C. G. – “Uses of evaluation before, during and after exhibit design”. In **ILSVS Review** [Em Linha]. Vol 1. (2) (1990), p. 36-66 [consult. 18 Julho 2009].

SILVA, Augusto Santos, **Actas do Encontro Museus e Educação**, CCB, Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001, p.10.

TOSTÕES, Ana – O Museu como programa de arquitectura contemporânea. Espaço de prazer, lugar de memória, in RdM [Monografia] 01, **Revista de Museologia da Asociación Española de Museólogos**, 2000, pp. 44-47.

VERGO, Peter – **The New Museology**. London: Reaktion Books Ltd, 5^a ed., 2006.

REVISTAS E PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

PEREIRA, João Castel-Branco – “Evocação dos loucos anos”. In **Revista Arte & Leilões**, Lisboa, 2009, pp. 28-33.

PIÇARRA, Mariano – “Evocação dos loucos anos”. In **Revista Arte & Leilões**, Lisboa, 2009, pp. 28-33.

FIDALGO, Manuela – “Evocação dos loucos anos”, In **Revista Arte & Leilões**, Lisboa, 2009, p 28-33.

LEGISLAÇÃO

Decreto-Lei nº 63/85 de 14 de Março, art. 31º Código de Direito de Autor e Direitos Conexos (CDADC)

Regulamento (CE) nº 116/2009 do Conselho, de 18 de Dezembro de 2008, relativo à exportação de bens culturais. (Versão codificada) e regulamento que substitui o Regulamento (CEE) nº 3911/92 do Conselho de 9 de Dezembro.

ANEXOS

ANEXO I – Calendário do estágio

ABRIL	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
MAIO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
JUNHO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
JULHO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
AGOSTO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
SETEMBRO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
OUTUBRO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
NOVEMBRO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
DEZEMBRO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
JANEIRO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31

4 horas
 8 horas
 inauguração/encerramento da exposição

ANEXO II – Plano de actividades

IX – PLANO DE ACTIVIDADES

Título do Relatório: Formação Integrada: uma experiência.

Catálogo: Acompanhamento do processo de edição/publicação do catálogo

Imagens:

Identificação dos proprietários e observação dos termos contratuais para estabelecimento dos créditos fotográficos.

Ensaio e outros textos:

Revisão das traduções e acompanhamento de todas as fases de revisão.

Acompanhamento de todas as fases relevantes do design, maquete e tipografia e aprovação de provas de cor e arte final.

Exposição: Acompanhamento do processo de recepção das obras/montagem (considerar também a desmontagem se abrangida pelo período do estágio).

Acompanhamento dos procedimentos de recepção das obras de arte;

Acompanhamento dos procedimentos da montagem;

Acompanhamento e preparação dos textos e tabelas destinados à exposição e sua verificação;

Acompanhamento e preparação dos materiais de apoio e de divulgação da exposição.

Site da Exposição

Preparação dos conteúdos para o site;

Elaboração da maquete;

Acompanhamento da produção.

ANEXO III – Ficha de técnica

MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN, LISBOA

Coordenação Geral

João Castel-Branco Pereira, Director
Nuno Vassallo e Silva, Director Adjunto

EXPOSIÇÃO

Comissárias
Chantal Bizot
Dany Sautot

Coordenação Executiva
Manuela Fidalgo

com a colaboração de
Clara Serra
Isabel Ramirez Garcia (estagiária)

Apoio Administrativo
Augusto Ferreira

Projecto Museográfico e Coordenação da Montagem
Mariano Piçarra

com a colaboração de
Sofia Henriques

Projecto Gráfico
Ricardo Viegas

Instalação Museográfica
Miguel Fumega

com a colaboração de
António Figueiredo
Jacinto Ramos

Registrar/Conservação e Restauro
Rui Xavier

com a colaboração de
Ana Luísa Neves (estagiária)

Montagem e Iluminação
Construções Martins Sampaio, Ld.ª
Serviços Centrais da Fundação Calouste Gulbenkian
Manuel Mileu

Logística e Transportes
Serviços Centrais, Fundação Calouste Gulbenkian
Chenue
RN Trans

Instalação Gráfica
F. Costa - Oficina de Museus

Divulgação
Serviço de Comunicação da Fundação Calouste Gulbenkian
Museu Calouste Gulbenkian: Alexandra Lopes de Almeida

Sector Educativo do Museu

Coordenadora
Maria Deolinda Cerqueira

Técnicas Assistentes
Isabel Oliveira e Silva
Maria do Rosário Azevedo

CATÁLOGO

Coordenação Editorial
João Carvalho Dias

com a colaboração de
Filipa Teixeira Bastos
Davide Camilo
Isabel Ramirez Garcia
(estagiários)

Autores dos Textos
Tim BENTON
Chantal BIZOT
Emmanuel BREON
Yvonne BRUNHAMMER
Bruno FOUCCART
Helena de FREITAS
Evelyne POSSÉMÉ
Dany SAUTOT

Autores das Entradas de Catálogo
Chantal BIZOT
Dany SAUTOT

Autores das Biografias
ChB: Chantal Bizot
IL: Isabel Laurain
DS: Dany Sautot
MCG: Museu Calouste Gulbenkian

Design e Coordenação Gráfica
Luis Chimeno Garrido

Fotografia
Carlos Azevedo
Catarina Gomes Ferreira
Marta Areia

Tradução
Onoma - Gabinete de Traduções, Ld.ª

Revisão
am edições / antónio alves martins

com a colaboração de
Luís Milheiro

Impressão e Acabamentos
Facsimile, Ld.ª

Capa superior: Alfred-Auguste Janniot (1889-1969),
A Primavera ou Homenagem a Jean Goujon, pormenor
(cat. n.º 143)

Separadores: Hôtel du Collectionneur (Pavilhão Ruhlmann),
Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels
Modernes, Paris, 1925, pormenor (pp. 142-143); **Ponte Alexandre III**,
Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels
Modernes, Paris, 1925 (pp. 222-223)

www.museu.gulbenkian.pt
www.gulbenkian.pt

ANEXO IV – Ficha de empréstimo



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

Loan Form
Accord de prêt

Exhibition Art Déco. Paris 1925

Exposition Art Déco. Paris 1925

Place Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon

Lieu Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne

Dates of Exhibition

Lisbon, 15th October 2009 – 3rd January 2010

Dates de l'exposition

Lisbonne, 15 octobre 2009 – 3 janvier 2010

Lender's name and address

Nom et adresse du prêteur

Tel. _____ Fax _____ e-mail _____

Lender's name for exhibition labels and catalogue

Nom du prêteur sur le cartel et le catalogue

Title of the work

Titre de l'oeuvre d'art

Inv. no.

N° Inv°.

Artist

Artiste

Signature and date of the work

Signature et date de l'oeuvre

where?

où?

Medium and support

Matière et technique

Size in cm without frame H. _____ x W. _____ x D. _____ ; Diam. _____

Dimensions en cm sans cadre H. _____ x L. _____ x E. _____ ; Diam. _____

Size in cm With frame H. _____ x W. _____ x D. _____ ; Diam. _____

Dimensions en cm encadrée H. _____ x L. _____ x E. _____ ; Diam. _____

Condition of the work
Etat de conservation

Special requirements for installation
Conditions spéciales d'installation

The lender allows the work to be reproduced in the catalogue?
(including website)? Yes No

Autorisez-vous la reproduction de l'oeuvre dans le catalogue
(website inclus)? Oui Non

For press and publicity purposes
(including website)? Yes No

Dans la presse et publicité?
(website inclus) Oui Non

For educational and cultural purposes
(including website)? Yes No

Pour des fins éducatifs et culturels?
(website inclus) Oui Non

Can you provide us? Digital images Colour transparencies

Disposez-vous? Images digitales Ektachromes

Insurance value
Valeur d'assurance

Address for collection/return of the work
Adresse où retirer/restituer l'oeuvre

Date:
Date:

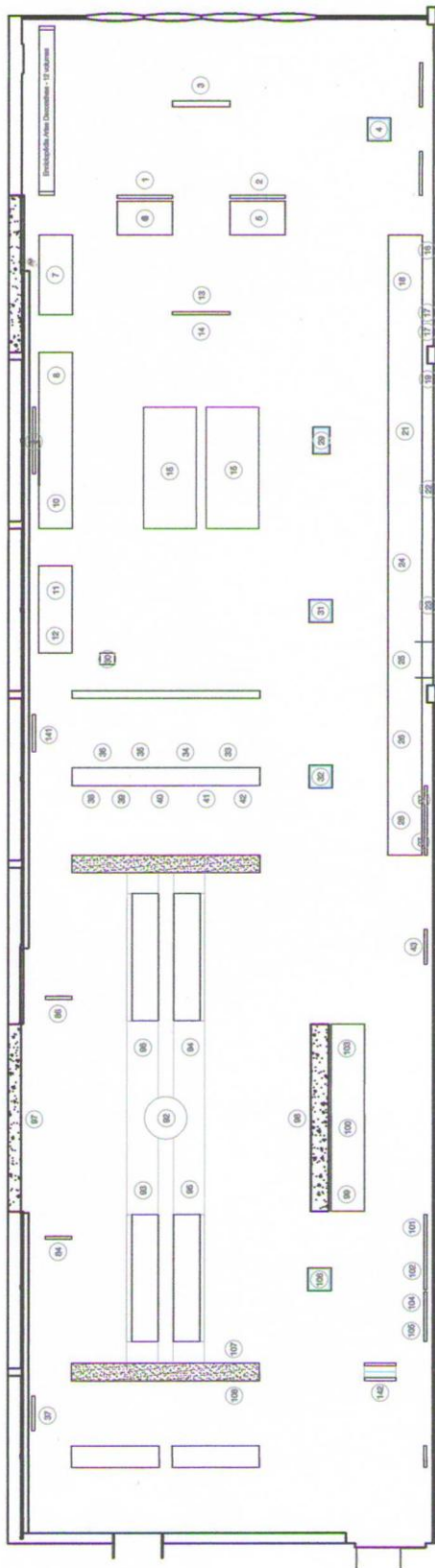
Date:
Date:

Signature of the lender
Signature du prêteur

Signature of the borrower
Signature de l'emprunteur

Please be so kind to complete the form and return one signed to the Calouste Gulbenkian Museum, Av. de Berna 45-A, PT-1067-001 LISBOA
Veuillez bien remplir, signer et retourner la feuille de prêt au Musée Calouste Gulbenkian, Av. de Berna 45-A, PT-1067-001 LISBOA

ANEXO V – Planta da exposição “Art Déco, 1925”



ANEXO VI – Modelo Réunion des musées nationaux – L'Agence de Photographique

Agence photographique
Réunion des musées nationaux
10, rue de l'Abbaye 75006 Paris
tél. 33 (0) 1 40 13 49 00
Télécopie 33 (0) 1 40 13 46 01
www.photo.rmn.fr
E-mail : photo@rmn.fr



LOPPE Gabriel. La Tour Eiffel foudroyée,
Musée d'Orsay. © Photo RMN

Conditions générales 2008

Cession des droits d'utilisation des documents photographiques

Toute utilisation à des fins de reproduction ou de représentation des documents photographiques vendus ou prêtés est soumise à autorisation de l'Agence photographique de la RMN. Cette utilisation doit être spécifiée sur la commande et donne lieu à facturation de droits par l'Agence photographique.

La cession des droits n'est effective qu'au complet paiement de la facture.
Toute nouvelle utilisation nécessite une autre demande et le règlement de nouveaux droits. Le fait de passer commande implique l'adhésion entière et sans réserve du client aux présentes conditions générales.

La réalisation de duplicatas à partir de ces documents est strictement interdite.
Toute réédition ou republication, transfert sur un autre support ou un autre titre, tout transfert à une banque de données ou à des tiers, sont formellement interdits sans autorisation écrite préalable de l'Agence.
Toute cession, rétrocession, vente, tout prêt à des tiers des photographies sont interdits sans l'accord de l'Agence.

La cession des droits de documents photographiques est réalisée à titre non exclusif, pour une durée déterminée et sur un territoire défini.

La mention du crédit photographique est obligatoire sur toute reproduction ou représentation de documents photographiques. Ce crédit doit être apposé de manière lisible en regard de la photographie ou dans la table d'illustration prévue à cet effet.

En l'absence d'accord écrit de l'Agence photo RMN, toute modification du document photographique engage le client qui prend seul et accepte la responsabilité des légendes réalisées à l'initiative de sa rédaction. Le client sera seul à supporter d'éventuelles poursuites juridiques.

Protection des documents photographiques

La communication et l'utilisation (reproduction-représentation) des photographies sont soumises aux dispositions des lois du 11 mars 1957 et du 3 juillet 1985 sur le droit d'auteur.
En France, le droit d'auteur est régi par le Code de la Propriété Intellectuelle du 1er juillet 1992 qui regroupe les lois relatives à la propriété intellectuelle notamment la loi du 11 mars 1957 et la loi du 3 juillet 1985.

Droit de reproduction. (Art L 122-3) : La reproduction consiste en la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte. Elle peut s'effectuer notamment par imprimerie, dessin, gravure, photographie, moulage et tout procédé des arts graphiques et plastiques, enregistrement mécanique, cinématographique ou magnétique. Pour les œuvres d'architecture, la reproduction consiste également dans l'exécution répétée d'un plan ou d'un projet type.

Droit de représentation. (Art L 122-2) : La représentation consiste dans la communication de l'œuvre au public par procédé quelconque et notamment
1° par récitation publique, exécution lyrique, représentation dramatique, présentation publique, projection publique et transmission dans un lieu public de l'œuvre télédiffusée.
2° Par télédiffusion. La télédiffusion s'entend de la diffusion par tout procédé de télécommunication de sons, d'images, de documents, de données et de messages de toute nature

Certaines œuvres représentées sont soumises à la perception de droits d'auteur complémentaires, venant s'ajouter au droit d'utilisation photographique précité. La durée des droits d'auteur est de 70 ans après l'année civile du décès de l'auteur. Il est rappelé que le droit des auteurs peut induire le refus de certaines adaptations ou exploitations.

Ces droits sont généralement perçus par l'ADAGP, 11 rue Berryer, 75008 Paris, Tél. 33 (0)1.43.59.09.79 (www.adagp.fr) ou, dans le cas des œuvres de Matisse, par les héritiers Matisse, 92 avenue du Général de Gaulle 92130 Issy les Moulineaux – Tél 01 40 93 46 18 (mailto:gervais@cliffissard.com) et, dans le cas des œuvres de Picasso, par Picasso Administration 8 rue Volney 75002 Paris - Tél 01 47 03 69 70 - Fax 01 47 03 69 60 (www.picasso.fr).

Pour les éditions de livres il convient de se reporter au Code des Usages en matière d'illustration photographique signé entre le Comité Français du Droit des d'Auteurs des Photographes et le Syndicat National de l'Édition ainsi qu'aux conditions ci-après.

L'Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux détient l'exclusivité de gestion des droits d'auteur pour :
- Brassai (dit), Halasz Gyula (1899-1984),
- Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (ancienne Association Patrimoine Photographique).
La reproduction et représentation de ces œuvres doivent faire l'objet d'une demande d'autorisation préalable et d'un règlement des droits d'auteur y afférents à l'Agence photo de la RMN.

La cession des droits de reproduction ou de représentation n'inclut pas les autorisations nécessaires relatives à l'exploitation des œuvres de l'esprit ou de l'image des personnes représentées sur les documents photographiques.

L'Agence photographique de la RMN ne saurait être tenue responsable d'une utilisation qui n'aurait pas fait l'objet de toutes les autorisations nécessaires, liées à la protection des œuvres et des personnes représentées, et du règlement des droits aux artistes ou à leurs représentants.

Conditions de communication

Toute demande de document doit obligatoirement préciser l'utilisation prévue : description du support de reproduction, diffusion géographique, date de diffusion, nombre d'exemplaires édités pour les supports matériels.

L'Agence met à la disposition des clients des images photographiques appartenant à ses collections. Pour établir un choix, les documents numériques téléchargés, adressés par courrier électronique ou sur cd-rom ainsi que les éktachromes (sous pochette scellées) sont prêtés pour une durée de deux mois. Tout éktachrome rendu descellé donne lieu à la facturation d'une indemnité.
A chaque recherche et envoi de documents photographiques correspond un minimum de facturation de frais de gestion. Ces frais ne sont pas facturés en cas d'utilisation des documents donnant lieu à un paiement de droits.

L'Agence se réserve le droit de facturer des frais de recherche lorsqu'une recherche complexe est effectuée par un documentaliste pour le compte du client.
Pour tout prêt supérieur à 20 documents photographiques, une caution d'un minimum de 500 Euros peut être exigée.

La vente ou le prêt de documents photographiques, ainsi que les frais ou indemnités, sont indépendants des droits dus pour l'utilisation de ces documents à des fins de reproduction ou de représentation.
Les tirages noir et blanc ou couleur doivent être payés à la commande après réception d'un devis.
Le client ou utilisateur est seul responsable de la perte ou détérioration imputable au tiers auquel il a confié l'acheminement des photographies (transporteur, poste).

Envoi des justificatifs de parution

Il est obligatoire d'adresser avant toute diffusion publique deux exemplaires à l'Agence photographique de la RMN 10 rue de l'Abbaye -75006 Paris.
Tout retard ou défaut d'envoi du justificatif entraînera une facturation forfaitaire doublée des droits sans que le client puisse s'y opposer.
L'envoi d'une maquette pour BAT peut être exigé en fonction de la nature du projet de reproduction.

Mentions obligatoires et crédits photographiques

Toute reproduction ou représentation, sous quelque forme que ce soit, doit obligatoirement comporter les crédits photographiques et les mentions obligatoires figurant sur le bordereau de livraison accompagnant les documents photographiques.
L'absence de crédits, les erreurs de crédits ou les crédits groupés sans référence aux reproductions donneront lieu au paiement d'une indemnité équivalant au montant double des droits.

Mentions spéciales :

Pour Brassai : nom de l'artiste, titre de l'œuvre, date de l'œuvre, lieu de conservation suivi de :
© ESTATE BRASSAI – RMN

Pour le fonds Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine
© Ministère de la culture – Médiathèque du Patrimoine, dist.RMN / auteur de la photo

Pour la collection du Musée National d'Art Moderne (Centre National d'Art Contemporain Georges Pompidou)
© Photo CNAC / MNAM, dist.RMN / auteur de la photo

Restitution des éktachromes et destruction des fichiers numériques

Les documents photographiques sont la propriété pleine et entière de l'Agence photographique. Les éktachromes doivent être restitués à l'Agence dans les délais convenus et en parfait état. Après utilisation ayant fait l'objet d'une autorisation et facturation de l'Agence, le client s'engage à détruire les fichiers numériques transmis par l'Agence et s'interdit par conséquent d'en réutiliser les données.
Les frais de garde des éktachromes sont dus de plein droit, sans qu'il soit besoin de mise en demeure, pour tout emprunt prolongé au-delà des délais convenus entre les parties. Tout document photographique qui ne pourrait être restitué par suite de perte ou de vol ou qui serait détérioré fera l'objet d'une indemnité de perte. Cette indemnité ne constituant pas une cession de droits.

Modalités de paiement

Paiement à réception de facture, par chèque, mandat, transfert bancaire ou carte bancaire (Visa, Eurocard, Mastercard exclusivement) en Euros à l'ordre de la Réunion des musées nationaux adressé à l'Agence photographique de la RMN, 10 rue de l'Abbaye, 75006 PARIS.

Prix

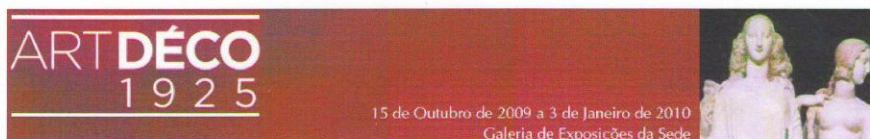
Les droits sont fixés conformément à notre barème en vigueur à la date de fourniture du justificatif (date de la première présentation publique ou de la diffusion, dans tous les cas où il n'existe pas de justificatif).

Afin de vous adresser dans les meilleurs délais un devis des droits d'auteur et des droits de reproduction, nous vous prions de bien vouloir nous communiquer les informations suivantes :

Informations sur votre projet

- Nature du projet (livre, film, magazine, site Internet, etc.)
- Titre du projet
- Date de publication
- Nombre d'exemplaires
- Format de reproduction (couverture, pleine page, ½ page, ¼ page, etc.)
- Nom et adresse de l'éditeur
- Diffusion, langue(s) & pays
- Adresse de livraison/adresse de facturation (avec n° TVA)

ANEXO VII – Inquérito aos visitantes



Este questionário visa o estudo de públicos da Exposição *Art Déco 1925*. Gostaríamos de contar consigo.
Obrigado.

P. 1 Já visitou alguma vez o Museu Calouste Gulbenkian?

Sim

Não

Não sabe/Não responde

Passar à P.2

P.1.1 Se Sim, quantas vezes é que o visitou?

P.1.2 Quando foi a última vez que o visitou?

Menos de 6 meses

6 meses a 1 ano

1 a 5 anos

Mais de 5 anos

Não sabe

P.2 Há quanto tempo é que conhece a existência do Museu Calouste Gulbenkian?

Apenas hoje

Há menos de 1 ano

Há mais de 1 ano

Não sabe

P.3 Com quem veio visitar a Exposição?

(pode assinalar mais que uma opção)

-
- Só **Passar à P.4**
- Com cônjuge/companheiro(a) /namorado(a)
- Com filho(s) Idades:
- Com Pai/Mãe
- Com outros familiares
- Com amigos
- Com outros conhecidos colegas ou vizinhos
- Com um grupo organizado
- Quem organiza? _____
- Não responde

P.3.1 Se veio acompanhado, indique quantas pessoas:

P. 4 A visita a esta Exposição estava programada para acontecer hoje?

- Sim
- Não

P. 5 Quais as principais razões que o/a levaram a decidir vir hoje à Exposição?

(pode assinalar mais que uma opção)

-
- Para visitar o Museu Calouste Gulbenkian pela primeira vez
- Para ver o Museu Calouste Gulbenkian novamente
- Para ver a Exposição "Art Déco 1925"
- Para ver outra exposição patente na Fundação Calouste Gulbenkian
- Para participar/assistir a uma actividade
(por ex. Ateliê ou conferência)

DADOS SOCIOGRÁFICOS

P. 10 Sexo

Masculino

Feminino

P. 11 Idade anos

P. 12 Nível de escolaridade

(Indique a frequência mais elevada)

Nível de Escolaridade	Próprio	Pai	Mãe
Nunca frequentou um estabelecimento de ensino			
Até à 4ª classe			
Até ao 6º ano de escolaridade (antigo preparatório)			
Até ao 9º ano (antigo 5º ano)			
Até ao 12º ano (antigo 7º ano)			
Ensino médio			
Ensino superior			
Ensino superior – pós graduação			
Não responde			

FIM

Obrigado pela disponibilidade e tempo despendido.