



**Nova Museologia: Projetos de comunidade no  
Museu Marítimo de Ílhavo**  
**Relatório de Estágio no Museu Marítimo de Ílhavo**

**Ana Raquel Ferreira Mendonça Pereira**

Relatório para a obtenção do Grau de Mestre em

**Estudos de Cultura**

(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Gabriel Augusto Coelho Magalhães

**outubro de 2022**



## **Declaração de Integridade**

Eu, Ana Raquel Ferreira Mendonça Pereira, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição M10553 de Estudos de Cultura da Faculdade de Artes e Letras, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referenciação de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 06 / 10 / 2022

(assinatura conforme Cartão de Cidadão ou preferencialmente  
assinatura digital no documento original se naquele mesmo formato)



“Evitar o naufrágio do esquecimento implica lançar ao mar da memória os  
barcos que a hão de reter.”

Álvaro Garrido, *Argos*



# Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Covilhã e em especial à Universidade da Beira Interior, que me acolheu tão bem nestes 5 anos de estudo. À Licenciatura de Ciências da Cultura e ao Mestrado em Estudos de Cultura, assim como aos docentes que me acompanharam neste percurso, deixo o mais sincero dos agradecimentos. Entre altos e baixos, marcaram uma fase importante da minha vida que levo como uma das melhores que terei.

Ao Museu Marítimo de Ílhavo, que imediatamente aceitou o meu estágio, especialmente às pessoas, que tanto caracterizam o espaço, que sempre me ajudaram no desenvolvimento do trabalho e que me deram os melhores conselhos profissionais e pessoais.

Ao professor doutor Gabriel Magalhães, que me acompanhou durante o meu percurso académico e que prolongou a convivência para uma orientação sem igual. Mesmo com contratempos poderei considerá-lo como um pilar, uma força que, através do seu conhecimento e palavras de apreço, me motivou a continuar.

Aos meus amigos da Gafanha da Nazaré e da Covilhã agradeço a paciência, a alegria e a motivação que me deram, quer seja nos últimos anos, quer na execução do relatório. Não posso deixar de mencionar as amizades que travei recentemente num estágio profissional, que igualmente me incentivaram durante o processo.

Aos meus pais, que me apoiaram sempre nos pontos altos e baixos que caracterizaram esta jornada, que me permitiram seguir com os meus estudos, incentivando-me a cada passo tomado.

A todos,

Muito Obrigada!



## **Resumo**

A presente investigação tem como objetivo refletir sobre a aproximação do público aos espaços culturais, neste caso aos espaços museológicos, mais concretamente ao Museu Marítimo de Ílhavo.

A pesquisa navegou sobre o movimento teórico e metodológico da Nova Museologia. A análise aos seus princípios revelou que o movimento tinha como base a democratização cultural e o diálogo dos espaços museológicos com a comunidade. Sendo assim, a pergunta de partida proposta para iniciar o relatório prendeu-se na reflexão da aproximação que os projetos de comunidade poderiam concretizar entre o público e a instituição. Também comportará a análise do trinómio território, comunidade e património, representativo do movimento e em consonância com o tema em trabalho.

Ainda se fará uma contextualização regional de modo a perceber as características sociais da comunidade. Também será delineada a história do Museu Marítimo de Ílhavo para que se percebam as linhas de ações tomadas no presente. De forma a consolidar os aprendizados teóricos e profissionais, será proposto um projeto de comunidade da autoria da mestranda.

## **Palavras-chave**

Nova Museologia; Património; Públicos de cultura; Ílhavo; Projetos de comunidade



## **Abstract**

The present research seeks to reflect on the approach of the public to cultural spaces, in this case to museum spaces, more specifically to the Museu Marítimo de Ílhavo.

The investigation sailed over the theoretical and methodological movement of New Museology. The analysis of its principles revealed that the movement was based on cultural democratization and the dialogue of museum facilities with the community. Therefore, the starting question proposed to begin the report was a reflection on the approach that community projects could bring between the public and the institution. It will also carry the analysis of the trinomial territory, community, and heritage, representative of the movement and in line with the theme at work.

Furthermore, a regional contextualization will be made to understand the social characteristics of the community. The history of the Museu Marítimo de Ílhavo will also be outlined to understand the lines of action taken in the present. In order to consolidate the theoretical and professional learning, a community project will be proposed.

## **Keywords**

New Museology; Heritage; Cultural Audiences; Ílhavo; Community Projects



# Índice

Resumo.....	ix
Abstract.....	xi
Lista de Siglas e Acrónimos.....	xvi
Lista de Tabelas.....	xviii
Introdução .....	20
1. Objetivos e Metodologia.....	23
1.1 Objetivos.....	23
1.2 Metodologias .....	23
1.2.1 Observação .....	25
1.2.2 Pesquisa de terreno .....	25
1.2.3 Recolha de dados.....	26
1.2.4 Análise da Informação .....	26
2. Estágio Curricular.....	28
3. Enquadramento teórico .....	33
3.1. O Movimento da Nova Museologia .....	33
3.2. Nova Museologia em Portugal .....	39
3.3. O Património nos Museus .....	43
3.4. Públicos de Cultura.....	47
4. Contextualização Regional .....	51
4.1. Ílhavo .....	51
4.2. Museu Marítimo de Ílhavo .....	53
5. Projetos de comunidade no Museu Marítimo de Ílhavo.....	59
5.1. “Nem tudo o que vem à rede”.....	59
5.2. “O Lugre”, de Bernardo Santareno .....	59
5.3. “Mar”, de Miguel Torga .....	60
5.4. “Há Marias Assim” .....	60
5.5. “Entrelinhas” .....	61

6.	Proposta de Projeto de Comunidade.....	62
6.1.	Revisão do estado de arte.....	62
6.1.1.	Poetry Slam.....	62
6.1.2.	Festival de Poesia e Música de Vila Nova de Foz Côa.....	62
6.1.3.	DecLAMAR Poesia no Salão.....	63
6.1.4.	Grupo Poético de Aveiro .....	63
6.1.5.	Homenagem a Miguel Torga .....	63
6.1.6.	“Diário de Cheiros: Teto de Vidro”, de Josely Carvalho .....	63
6.2.	“Sensações Poéticas”.....	64
6.2.1.	Cláudia Camacho.....	65
6.2.2.	Público-alvo .....	66
6.2.3.	Programação.....	66
	Considerações finais .....	68
	Referências .....	73



## **Lista de Siglas e Acrónimos**

AMI – Amigos do Museu de Ílhavo

CIEMar – Centro de Investigação e Empreendedorismo do Mar

ICOM – International Council of Museums

ICS – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

MINOM – Movimento Internacional para a Nova Museologia

MMI – Museu Marítimo de Ílhavo.

MNATP – Musée National des Arts et Traditions Populaires

OAC – Observatório das Atividades Culturais

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization



# **Lista de Tabelas**

Tabela 1 – Tabela referente às tarefas realizadas durante o estágio e os resultados dessas ações.

Tabela 2 – Tabela referente à análise swot do relatório de estágio.

Tabela 3 – Tabela referente aos momentos que efetivaram o movimento da Nova Museologia.



## Introdução

O movimento da Nova Museologia iniciado em França teve como intuito a diversificação da corrente museológica. A nova proposta pretendia uma maior interação da comunidade com a instituição. A intenção passava por transformar o discurso museológico, que até então se dava como um monólogo, num discurso participativo. Além disso projetavam que houvesse uma tentativa de conservação da história do contexto em que se inseria. A definição de um espaço com estas características foi designado de “ecomuseu”. A premissa consagrava a importância do quotidiano como parte integrante da história, propondo um papel transformador e ativo por parte do sujeito (Santos, 2002, p.110-111). Ainda se acrescenta a necessidade de discutir medidas que contemplassem a importância ambiental. A proposta de reuniões e seminários sobre a nova vertente metodológica também acrescentou novos conceitos à teoria, isto acontecia porque cada espaço teria de adequar a sua instituição ao contexto social em que se inseria (Santos, 2002, p.113-115).

A abertura do museu ao público pretendia uma aproximação do mesmo à instituição que o vê como protagonistas e o impele a colocar questões e reflexões a cada ação dinamizada (Nunes, 2013, p. 11-12). Ao observar o posicionamento e a dinâmica do Museu Marítimo de Ílhavo, surgiram pontos de aproximação com a nova corrente museológica em estudo, principalmente ao olhar para os projetos de comunidade. Estas ações conciliavam a aproximação da comunidade e a abertura a novos públicos que também a integram. A construção deste paralelo e a estruturação de um enquadramento teórico que envolve os principais conceitos à volta do tema conduziu à proposta de um projeto de comunidade.

O primeiro capítulo contém uma análise ao estágio curricular feito no Museu Marítimo de Ílhavo com uma cronologia semanal onde se explicitam as temáticas abordadas e o estudo que delas resultou. Ainda foi feita uma análise swot com as forças e fraquezas e as oportunidades e ameaças em relação ao estágio. A aproximação à instituição deve-se à análise da sua programação cultural que contempla uma diversidade de iniciativas<sup>1</sup> com o intuito de criar uma aproximação com a comunidade. O MMI assume-se como “organização ativa no processo de desenvolvimento local, regional e nacional, relevante no processo de valorização social da maritimidade.” (Museu Marítimo de Ílhavo). A

---

<sup>1</sup> Um exemplo da afirmação é a programação que a instituição adotou para o último sábado de todos os meses: o “Tanto Mar!”. A iniciativa pretende oferecer oficinas e atividades com ligações marítimas para qualquer faixa etária. Retirado de <https://www.terranova.pt/noticia/sociedade/ilhavo-museu-maritimo-inicia-programacao-tematica-para-familias> a 26 de agosto de 2022.

importância da comunidade é espelhada nos projetos que têm como objetivo criar um sentimento de representatividade e abrir o palco a questões de cariz social:

O museu, cada vez mais, afirma e consolida a sua responsabilidade social através do seu papel educativo e inclusivo. Fomentar aprendizagens ativas, promover o conhecimento e o raciocínio, lutar pela igualdade e pela democratização social, são ações que espelham o novo paradigma de museu em pleno século XXI. O Museu Marítimo de Ílhavo é exemplo disso. (Nunes, 2013, p.17)

O enquadramento teórico inicia com a análise do movimento da Nova Museologia, onde se expõe as diretrizes adotadas e os nomes associados ao movimento. O novo pensamento museológico fez-se acompanhar do trinómio património, comunidade e território, que deveria ser respeitado para o desenvolvimento do espaço inaugurado. Esta investigação comporta os três conceitos e a interpretação de acordo com o tema em estudo. Com o intuito de respeitar os conceitos nomeados, a secção seguinte aborda o património representado nos museus com o intuito de observar como foi trabalhado até então.

O ponto Públicos de Cultura entra em consonância com o segundo conceito proposto, a comunidade, onde se faz um levantamento das análises realizadas de forma a perceber as categorias de público existentes e a discussão teórica em que o conceito se envolve. Entende-se que “o público confere sentido à existência e ao papel dos museus” (Nunes, 2013, p.11), por isso é essencial a sua “abertura [...] e o reconhecimento da sua importância implica o seu conhecimento” (Nunes, 2013, p.11). O decorrer da construção deste ponto pretende estruturar relações que se aproximem à questão colocada como ponto de partida. A heterogeneidade caracteriza cada grupo, o que impossibilita atentar somente para estudos quantitativos em detrimento de estudos qualitativos. Há a necessidade de perceber os interesses e as necessidades daqueles a quem será dirigido o conteúdo e complementar a experiência com o espaço envolvente. A comunicação é um dos fatores essenciais para o conhecimento do público: “O museu atual tem-se vindo a afirmar como um espaço de comunicação por excelência, onde conteúdos são transmitidos, onde se promove a reflexão e onde se colocam novos desafios a quem a ele acorre.” (Nunes, 2013, p.12). O visitante passa a ser visto como parte integrante e imprescindível no processo de comunicação. Este processo supõe que:

A avaliação permitirá conhecer as necessidades e desejos destes, levando o museu ao encontro dos mesmos, fidelizando-os. Este é um reflexo da crescente importância dos públicos para os museus de hoje, no âmbito da responsabilidade social dos mesmos. Este papel social que os museus adquiriram reflete-se, igualmente, no papel educativo que lhes foi atribuído, desde há várias décadas, e ao longo das quais se têm vindo a afirmar. (Nunes, 2013, p.13)

O capítulo seguinte inscreve-se numa contextualização regional, a compreensão do território é fundamental não só para entender a história da formação da região, mas

também o contexto social em que a comunidade em questão se insere. A particularidade que se pode destacar foi a intenção de criar um espaço que contasse a história de Ílhavo, mais concretamente, de um dos traços representativos da comunidade, a pesca do bacalhau. O espaço nasce da vontade da comunidade em perpetuar as suas experiências no tempo. De forma que a informação siga um fio condutor será apresentada, cronologicamente, a história da edificação do Museu Marítimo de Ílhavo. Os dois pontos farão com que as medidas tomadas pela instituição sustentem argumentos explicativos para a sua ação. De seguida serão enunciados alguns projetos de comunidade programados pelo museu que irão demonstrar o modo como as suas ações são projetadas.

O relatório finaliza com a construção teórica de uma projeto de comunidade. A escrita da ação pretende consolidar a aprendizagem adquirida durante o percurso académico e no período de estágio. A formação na área da cultura permitiu o desenvolvimento das competências teóricas, refletindo e colocando questões ao longo do estudo. A inserção no meio coadunou as competências teóricas com as competências profissionais que foram adquiridas. O estágio potencializou a perceção do funcionamento de uma instituição cultural e a capacidade de adequar um projeto perante o contexto em que se irá inserir. O projeto aciona a comunidade de forma a explorar um dos campos literários e alguns dos nossos sentidos.

# 1. Objetivos e Metodologia

O presente capítulo faz menção aos objetivos elegidos para a construção do tema de pesquisa e à linha metodológica seguida para a sua concretização. Os objetivos são visionados como o ponto de partida para a realização da análise. Com a intenção de fundamentar o desenvolvimento da informação, serão apresentadas as metodologias que permitiram explorar os dados que constituem o seguinte relatório.

## 1.1 Objetivos

O objetivo geral que resulta da composição deste estudo prende-se na análise da nova corrente museológica com principal atenção ao estudo elaborado por Hugues de Varine. Consequentemente, na escrita das considerações finais será possível efetuar uma composição comparativa das linhas diretivas do Museu Marítimo de Ílhavo.

Resultante da implementação de projetos de comunidade no concelho de Ílhavo, por parte do MMI, surgiu o questionamento se essas ações resultavam na aproximação do público à instituição.

Para cumprir o objetivo principal, são postos alguns objetivos específicos que fomentam o seu cumprimento. O primeiro objetivo específico requer o estudo do debate teórico dos conceitos-chave levantados, de forma a aplicá-los paralelamente à realidade do museu. Outro ponto surge com o propósito de justificar as medidas até então tomadas por parte do MMI, ou seja, será explorada a história regional e os primeiros passos da instituição com a intenção de perceber as estratégias utilizadas. Para complementar o relatório, será apresentada uma proposta de projeto de comunidade que culminará não só na consolidação da aprendizagem durante o estágio, mas também na reunião dos conhecimentos obtidos durante o percurso académico.

## 1.2 Metodologias

A abordagem metodológica seguida no relatório de estágio respeitou as diretrizes qualitativas de uma investigação de forma a perceber a dimensão subjetiva dos fenómenos sociais. O método privilegiou o contacto com o sujeito, o Museu Marítimo de Ílhavo, enquanto instituição, e o seu público, a comunidade da região de Ílhavo. Esta direção foi tomada devido aos planos que as normas qualitativas assumem. O plano ontológico, em que a realidade existe dentro da consciência do sujeito, o plano epistemológico, onde o conhecimento é construído através da relação entre o sujeito e o objeto, e o plano metodológico, que atribui significados à interpretação da realidade pelas interações. Silva (2013, p. 3-4) refere que as metodologias qualitativas pretendem descrever e compreender o comportamento humano e os significados que uma análise

reflexiva e crítica lhe pode conceder. Ao seguir esta vertente foram adotadas características que condizem com o que é solicitado pela mesma, das quais se destacam:

- “Maior intervenção do investigador, partilhando experiências e significados com os sujeitos;”
- “Construção do conhecimento de forma coletiva;”
- “Realidade culturalmente contextualizada;”
- “Tratamento descritivo e interpretativo dos dados;”
- “Inserção no meio, oportunidade de contactar com o contexto cultural por si e não por interpretações de terceiros;”
- “Interação com os objetos de forma estreita, prolongada e contextualizada”;
- “Recolha e tratamento de dados pouco estruturada, pretende-se recolher o máximo de informação original e relevante;”
- “Preocupação com o processo em detrimento do resultado;”
- “Plano em constante construção, à medida que a investigação avança a articulação entre a recolha e a reflexão permite a construção do referencial teórico.”

“Elas permitem captar relatos, descrições, discursos e documentos que se reportam aos significados, crenças, opiniões e práticas dos actores o que ajuda a revelar o modo como estes constroem e reconstroem a realidade social e como racionalizam a sua vida quotidiana.” (Silva, 2013, p. 16)

A investigação está assente na valorização do contexto social onde se perpetua a compreensão da realidade em que se insere assim como o papel do sujeito na criação de sentido. A metodologia em questão afasta-se de uma narrativa de pensamento positivista pois percebe-se que os fatores sociais não assentam somente na ordem e no rigor. A análise transita entre abordagens construtivistas, em que formula o conhecimento através da sua relação com as pessoas e os objetos, e abordagens positivistas de forma a completar hipóteses de forma rigorosa.

Inseridas nas metodologias qualitativas observam-se diferentes estratégias que em consonância concretizam os capítulos deste relatório. Estratégias como a observação, a pesquisa no terreno, a recolha de dados e a análise das informações. Segundo autores como Raymond Quivy e Luc Van Campenhoudt (1998) e António Firmino da Costa (1987), foram implementadas diferentes estratégias com o intuito de cumprir os parâmetros estipulados para a pesquisa.

### 1.2.1 Observação

A observação, descrita por Quivy e Campenhoudt (1998, p.155-163), é constituída por hipóteses e conceitos que serão confrontados com os dados observados. É uma etapa intermédia entre as questões levantadas e os dados que as comprovam. Ao definir o campo de análise, é necessário observar o espaço geográfico, social e temporal. A escolha de projetos de comunidade protagonizados pelo MMI delimita de imediato o campo de análise e a inserção no espaço permite a simplificação quanto à recolha de informações.

A observação direta implica que o investigador observe e recolha as informações diretamente sem recorrer a terceiros. Os sujeitos não se envolvem com a informação recolhida pois não são abordados (p. 196-201). Neste caso, a observação prende-se ao público: ao longo do período de estágio foi possível assistir à exibição de um dos projetos de comunidade concretizado anteriormente à data de início da formação. Para além da observação do público, também foram acompanhados os primeiros passos para a realização de um projeto de comunidade. Esta ação possibilitou a perceção de uma possível estrutura para projeto de autoria da mestranda, projeto que foi integrado na investigação.

Costa (1987) admite que, mesmo que haja uma limitação na observação direta, a mesma não deixa de conter uma ligeira participação, já que, ao inserir-se numa realidade, terá de respeitar os seus valores e costumes. Para além do olhar do investigador, que se vê como algo indispensável, também será importante realizar uma pesquisa sobre o tema de forma a copular teorias e fenómenos. Ao se tratar de um estágio, o método pende para a modalidade da observação participante de tipo etnológico, já que há um inclusão no meio em estudo, nos modos de funcionamento da instituição e nas informações obtidas. Não será realizado com o rigor de um etnólogo, mas será alicerçado em outros métodos de investigação para que não haja o comprometimento da informação: “A observação participante dá os melhores resultados na obtenção de informações sobre comportamentos, discursos e acontecimentos observáveis, mas que passam despercebidos à consciência explícita dos actores sociais” (p. 141). Este tipo de método solicita a descrição da caracterização local e dos processos sociais, ocupa-se de uma determinada dimensão social e, a partir daí, descreve os seus aspetos e as suas interligações. Por isso, requer a participação assídua no processo de investigação, o que lhe possibilita a presença em atividades e em conversas.

### 1.2.2 Pesquisa de terreno

Tal como na observação, a pesquisa de terreno pressupõe a presença prolongada nos contextos sociais, privilegiando o contacto com as pessoas e com as situações. O investigador não controla as situações que presencia, o que lhe resta é observar e aplicar

os métodos que acha mais convenientes: “Este acompanhamento próximo possibilita observar a multiplicidade de facetas das redes de relações em que estão inseridos, das práticas do quotidiano, das estratégias de vida, dos quadros de representações sociais respetivos.” (Costa, 1987, p. 139). Em concordância com outros autores, explica que a observação não ocorre sem interferências pois o investigador não consegue fazer o seu estudo sem se envolver no meio em que se encontra. O seu envolvimento resultará em produtos benéficos para a sua investigação. Também considera que as conversas informais e a rotina, ou situações que saiam fora dela, são fundamentais para complementar considerações quanto à investigação. A preferência pela realização de um estágio assentou, maioritariamente, nesta prerrogativa pois o contacto com a realidade em questão trouxe um aditamento à informação teórica recolhida.

### 1.2.3 Recolha de dados

O método de recolha de informação está diretamente ligado a outros métodos de análise, já que congrega a pesquisa de dados que alude ao tema em estudo com o intuito de criar uma base interpretativa para fomentar a discussão. Esta investigação consagra diferentes tipologias de documentos textuais, de organismos públicos e particulares. Ou seja, o referencial teórico conta com publicações feitas pelo MMI, pela Câmara Municipal de Ílhavo, por autores particulares e por revistas. Espera-se que “à medida que a recolha de informação se vai processando através do desencadeamento integrado das ações de pesquisa, o investigador esteja permanentemente a proceder a uma classificação e interpretação de dados.” (Costa, 1987, p. 144). Ainda que seja feita uma análise profunda num período posterior, a interpretação dos dados é irremediavelmente feita durante a análise, o que faz deste processo uma consequência desta metodologia.

### 1.2.4 Análise da Informação

Uma das principais funções da análise de informação é a verificação através da experiência. Também no seu processo inclui a perceção e o estudo para além das informações previstas, para que se possam aferir conclusões ou aperfeiçoamentos. O conhecimento foi construído através dos conceitos utilizados e do desenvolvimento das informações. As informações foram tratadas de forma metódica com a preocupação de manter o rigor e a profundidade. Como se trata de um método qualitativo, procurou-se fazer uma análise intensiva das informações, mesmo que por vezes a informação seja diminuta.

A estratégia é dividida em algumas subcategorias, em concordância com Quivy e Campenhoudt (1998, p. 211-236) e, dentro dos parâmetros estabelecidos para o relatório, a pesquisa segue diversos pontos. Durante o procedimento de estudo das representações sociais, há a preocupação de comparar a frequência de certas características, quer nas

propriedades dos projetos, quer nas normas defendidas pela nova corrente museológica e nas que são adotadas pela instituição, quer mesmo nas tipologias do seu público. Atenta, também, no modo em que os elementos estão expostos e nas associações feitas pela comunicação, a fim de apontar as estruturas mentais e ideológicas estabelecidas no território delimitado.

## 2. Estágio Curricular

O estágio curricular teve como palco o Museu Marítimo de Ílhavo, situado no concelho de Ílhavo, distrito de Aveiro, com duração de 3 meses, com início em meados de outubro e fim a 15 de janeiro. Com a curiosidade latente à área de investigação, foi pretendido explorar a programação cultural da zona onde a mestrandia reside, o que impulsionou a possibilidade de aprofundar o seu conhecimento. O MMI surgiu como protagonista nesta investigação pelo seu destaque no panorama cultural da região de Ílhavo. A entidade procura estar presente no quotidiano do seu público através de atividades diversificadas, desde visitas especializadas, teatro, exposições, música, oficinas, entre outras. Contrariamente ao senso comum que atribui características estagnadas a um espaço museológico, a programação realizada pelo MMI tende a refutar esse preconceito. O objetivo da pesquisa desde o seu ponto de partida assentou na resposta do público quanto à oferta cultural.

Evidencia-se a dualidade do conceito de cultura, em que persiste a distinção entre cultura erudita e cultura popular. Maria de Lourdes Lima dos Santos<sup>2</sup> (1988) acusa as desigualdades entre elas. Antes de mais, admite que, anteriormente à centralização do poder político, a coexistência entre ambas, mesmo com disparidades, era fluída. Ou seja, a existência de mediadores, por exemplo, os frades, que realizavam os seus sermões a céu aberto, sendo ouvidos por uma audiência diversificada. Mas é com a emergência do capitalismo<sup>3</sup> que se observa a assimetria entre as duas tradições:

Enquanto a cultura popular estava aberta a todos e era transmitida informalmente, em vernáculo, nos lugares públicos (tabernas, mercados, praças, igrejas), a cultura cultivada, por sua vez, era transmitida formalmente, em latim, em lugares específicos (escolas, universidades, bibliotecas) — a assimetria funcionava, pois, como era inevitável, a favor da exclusividade da última. (Santos, 1988, p. 694).

Esta diferenciação levava a um afastamento da população pouco instruída, que representava a sua maioria<sup>4</sup>. Ao compreender esta situação, colocou-se como pergunta de partida se os projetos de comunidade serão fatores de aproximação a um espaço considerado culturalmente erudito. Enunciada a pergunta inicial, surgiram outras ligadas com a realidade da instituição, perguntas que foram respondidas com a frequência do estágio. Levantaram-se questões relacionadas com a história do museu,

---

<sup>2</sup> Presidente do Observatório das Atividades Culturais (OAC) entre 1996 e 2007. Doutorada em sociologia da cultura pelo ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, em 1985, consagrou-se investigadora coordenadora do ICS desde 2005. Retirado de <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1325545126C6xAU8rwoZj74XU8.pdf> a 30 de março de 2022.

<sup>3</sup> O sistema capitalista surgiu durante o século XV com a decadência do sistema feudal, que vigorava desde o século V. Retirado de <https://www.politize.com.br/sistema-capitalista-origem/> a 30 de março de 2022.

<sup>4</sup> Retirado de <https://ensina.rtp.pt/explicador/sociedade-e-poder-nas-sociedades-de-antigo-regime-h51/> a 30 de março de 2022.

embora algumas curiosidades possam ser esclarecidas numa visita guiada, viu-se necessário o aprofundamento da informação de forma a concretizar uma explicação para o funcionamento do espaço. Ao direcionar o olhar para questões relacionadas com projetos de comunidade, surgiram interrogações no sentido da sua idealização e concretização. Para isso foi imperativo explorar projetos de comunidade que já tinham sido implementados. Outra indagação surgiu no espectro do público: como seria a sua relação com o museu.

Ainda que fique em aberto a questão referente ao acompanhamento da concretização de um projeto de comunidade, devido à duração do período de estágio e à data de inauguração do “Entrelinhas”, projeto de comunidade em execução, as perguntas levantadas foram esclarecidas. A aclaração deu-se através da leitura, da análise e da observação, os pilares metodológicos trabalhados durante a investigação. Para além disso, foi possível acompanhar os primeiros passos de um projeto de comunidade, desde a sua proposta aos seus ajustes e implementação. O projeto “Entrelinhas”, proposto por uma aluna do Mestrado em Criação Artística Contemporânea, da Universidade de Aveiro, pretende construir um dóri com o contributo da comunidade. Para isso, lançou o desafio de que cada participante trabalhe num quadrado de crochet que, no final, se unirá a outros para formarem a embarcação. Também foi possível presenciar o espetáculo “AoMar”, criação de Graeme Pulleyn, Patrick Murys e Ricardo Augusto, com a participação da comunidade. Neste espetáculo foi interessante observar o público que, devido à sua participação na ação, marcou presença no dia de estreia no concelho. Com isto pode-se fazer o paralelo entre a programação cultural habitual e a que contou com a participação da comunidade. As atividades em análise decorreram na Fábrica das Ideias da Gafanha da Nazaré, onde o espetáculo “AoMar” preencheu, aproximadamente, metade dos assentos enquanto um teatro a decorrer na programação cultural municipal ocupou cerca de três a quatro filas centrais. Esta observação necessitaria de uma comprovação mais forte: observar o movimento do público em mais ações do género comparativamente a ações regulares. Considera-se, então, a presente investigação como um trabalho introdutório que poderá ser o ponto de partida para outras investigações.

Tabela 1 – Tabela referente às tarefas realizadas durante o estágio e os resultados dessas ações.

Semanas	Tarefas	Resultados
1ª Semana	Recolha e análise de bibliografia referente à região de Ílhavo e à história do Museu Marítimo de Ílhavo.	Fruto desta pesquisa, foi possível configurar e desenvolver a contextualização regional do relatório.
2ª Semana		
3ª Semana		
4ª Semana	Investigação bibliográfica respetiva aos conceitos-chave.	Planificação, leitura e início da composição do enquadramento teórico.
5ª Semana		
6ª Semana		
7ª Semana	Estudo dos projetos de comunidade realizados pelo MMI.	Perceção do funcionamento das ações realizadas pelo museu de modo a atribuir significado à forma como são concretizadas.
8ª Semana		
9ª Semana	Retoma da pesquisa bibliográfica.	Continuação da composição do enquadramento teórico.
10ª Semana		
11ª Semana	Estruturação de um projeto de comunidade.	De forma a incorporar os conhecimentos adquiridos durante o estágio e o percurso académico, foi construído um projeto de comunidade da autoria da mestranda.
12ª Semana	Revisão dos dados recolhidos.	Consolidação da informação de modo a verificar possíveis lacunas no trabalho realizado.

As tarefas executadas em período de formação tiveram um cariz maioritariamente teórico dada à adoção de linhas estratégicas qualitativas de recolha e análise de conteúdo. Acrescenta-se o acompanhamento do desenrolar de um projeto de comunidade em execução. Em formato tabular, abaixo, elabora-se uma análise ao estágio de forma a perceber as forças e as fraquezas internas e as oportunidades e ameaças externas que se verificaram durante o processo.

Tabela 2 – Tabela referente à análise swot do relatório de estágio.

Ambiente Interno	
Forças	Fraquezas
<ul style="list-style-type: none"> <li>· O tema revelou-se pouco explorado depois do processo de afinilamento da informação, mais concretamente ao direcioná-lo para uma instituição.</li> <li>· Contributo de uma nova perspetiva relacionada com projetos de comunidade.</li> <li>· A pesquisa poderá representar o ponto de partida para outras.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· A reduzida bibliografia direcionada para o foco principal do trabalho também pode refletir uma fraqueza perante a comprovação teórica do conteúdo.</li> </ul>
Ambiente Externo	
Oportunidades	Ameaças
<ul style="list-style-type: none"> <li>· Envolvimento no contexto cultural da região.</li> <li>· Presença na construção de um projeto de comunidade.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Realização do estágio em regime pandémico.</li> <li>· Mudança de executivo da Câmara Municipal de Ílhavo.</li> </ul>

A força interna da investigação em relação à sua originalidade permite perceber a possibilidade de explorar outras noções que tenham como objetivo abordar projetos de comunidade e assim ter contacto com diferentes direções, o que abriu os horizontes para outras formas de explorar o assunto. Quanto ao seu contributo, é trazido um novo olhar no que diz respeito à realização de projetos de comunidade, mais concretamente, os que foram realizados pelo Museu Marítimo de Ílhavo, assim como a demonstração da aquisição dos conhecimentos adquiridos, tanto em contexto profissional como académico, consolidados numa proposta de projeto de comunidade.

Dada a sua natureza metodológica, o presente estudo pretende efetivar-se como o ponto de partida para outras investigações que possam aprofundar o tema de diferentes formas. A questão da originalidade pode-se tornar uma fraqueza, já que, tanto a creditação do projeto como a justificação de algumas abordagens, podem ser propensas à refutação. Em relação aos fatores externos, a concretização de um estágio reflete-se numa oportunidade, já que possibilita o contacto com o processo de materialização de um projeto de comunidade. Para além disso, permite efetuar a contextualização regional com propriedade pois a realidade descrita também é vivida. As perturbações externas à concretização do estágio fizeram-se notar com as restrições impostas pelo vírus da

COVID-19, que deu lugar a um plano de confinamento, que, posteriormente, mesmo com o alívio das medidas, limitou o acesso a diferentes tipos de atividades, especialmente culturais. Também devido ao Museu Marítimo de Ílhavo estar sob a alçada da Câmara Municipal, a mudança de executivo que se efetuou com as autárquicas de 2021 trouxe um abrandamento nas atividades, que passaram por um novo processo de aprovação.

## 3. Enquadramento teórico

### 3.1. O Movimento da Nova Museologia

No final dos anos 60 do século XX, os estudantes franceses lutavam por mudanças na educação, na comunicação e sobretudo na sociedade. Os movimentos não se mantinham somente nas ruas, estiveram presentes nas universidades, em assembleias e em atos públicos. A agitação foi para além-fronteiras, envolveram-se jovens de vários países. O mundo estava envolto num contexto propício para a revolta. As duas guerras mundiais, a guerra fria e a possibilidade de uma nova guerra acentuavam a insegurança e a insatisfação de como a situação estava a ser regida. Distinguiam-se ideais capitalistas de ideais socialistas, mas sobretudo concepções conservadoras de concepções liberais. Maria Santos (2002, p. 95-105), na edição número 18 dos Cadernos de Sociomuseologia, comprova que a insatisfação ligada à cultura de massa e a uma sociedade consumista, conformista e alienada, contribuiu para a revolta do “Maio Francês”. Os universitários franceses tinham sede de mudança, de prosperidade, de justiça e de liberdade. Pelo mundo via-se o reflexo da movimentação francesa: nos Estados Unidos da América, a luta focou-se nos direitos civis das minorias. No México, para além dos direitos civis, pediam-se mudanças na política do país. Igualmente, no Brasil pretendia-se o fim da ditadura militar, assim como da censura e da violência. Na Alemanha, a crítica direccionava-se para o sistema educacional, que permanecia sem se envolver nos debates que abordavam as revoluções socialistas, a psicologia e a sociologia: “Assim, a herança de maio de 1968 pode ser vista como uma revolução social e comportamental, mais do que uma revolução política.”<sup>5</sup> As ideologias defendidas pelo movimento centram os seus esforços na coesão social através da educação, sendo que a investigação passa a ter um papel participativo:

A necessidade de confrontar as bases dos mecanismos de dominação, através do desenvolvimento de uma consciência popular [...] era necessário um movimento social organizado que fosse capaz de assumir o controle sobre os processos produtivos da sociedade, o que implicaria uma consciência social crescente. (Santos, 2002, p. 97)

Culturalmente há uma predominância no requisito da democratização pois compreendia-se a existência de uma rejeição aos espaços culturais, como por exemplo os museus, que optavam por não se relacionarem com novas correntes artísticas. Os recentes movimentos preferiam expor em lugares alternativos, conseqüentemente o número de visitantes nos espaços museológicos sofria uma diminuição. A inclusão dos museus nestes movimentos tornava iminente uma mudança interna que se voltasse para

---

<sup>5</sup> Retirado de <https://www.politize.com.br/maio-de-1968/> a 05 de janeiro de 2022.

a dinamização das suas coleções, a democratização cultural e a observação das suas práticas no campo da reflexão teórica e da epistemologia. Alice Duarte (2013) insiste em “reconhecer a Nova Museologia como um movimento de larga abrangência teórica e metodológica” (p. 100), percebendo que esta nova abordagem contribuiu para a renovação das instituições museológicas.

O museólogo George Henri Rivière<sup>6</sup> (1897-1985) defendia que o museu não se deveria medir pelo número de visitantes ou pela quantidade da sua coleção e sim pela experiência que proporciona a quem nele entra. Aplicou no *Musée National des Arts et Traditions Populaires*<sup>7</sup>, em Paris, a sua teoria que resultou na apreciação individual dos objetos que estavam destacados com um cenário próprio, em que se recriou e reviveu o contexto social daquela sociedade. A dinâmica trazida ao espaço permitiu a introdução de complementos como textos explicativos adequados a diferentes tipos de público, suportes audiovisuais e gráficos e o incentivo para tocar em determinados objetos. Percebeu-se que o museu poderia ser uma ferramenta essencial na educação e consciencialização do público. Medidas como a abertura do museu ao exterior ou a criação dos primeiros serviços educativos fizeram-se notar. Tudo isto com uma generalização particularmente lenta. Estes métodos faziam-se sentir, maioritariamente, em exposições temporárias ou, preferencialmente, em museus etnográficos que viam nos antropólogos defensores destas propostas. A necessidade destes espaços integrarem as suas peças num discurso expositivo foi imperativa: a sua contextualização permitia o conhecimento a quem se apresentava fora da realidade sociocultural em exposição. A questão prendeu-se na continuidade deste trabalho de integração da população, o que fez surgir conceitos como “ecomuseu” e “museu de comunidade”. O termo “ecomuseu” foi empregue por Hugues de Varine<sup>8</sup> em 1971 durante a IX Conferência Geral de Museus do ICOM<sup>9</sup>, em Grenoble, França. Desta conferência, percebeu-se a necessidade de qualificar os serviços oferecidos devido à procura de professores e alunos por visitas guiadas que integrassem componentes interdisciplinares e dinamizadores. Mas é em 1972, na Mesa Redonda de Santiago do Chile<sup>10</sup>, que ganha consistência e aproxima-se

---

<sup>6</sup> George Henri Rivière (1897-1985) foi o primeiro diretor do Conselho Internacional de Museus (ICOM) durante 1948 e 1965. Idealizou e concretizou o Museu Nacional de Artes e Tradições Populares, em Paris. Contribuiu para o aprimoramento do conceito ecomuseu ao lado de Hugues de Varine e André Desvallées, seu aprendiz no MNATP.

<sup>7</sup> Museu Nacional de Artes e Tradições Populares.

<sup>8</sup> Hugues de Varine (1935-) foi diretor do ICOM entre 1965 e 1974. Atualmente, é consultor independente e protagoniza ações no âmbito cultural, económico, social e de património em diferentes países.

<sup>9</sup> Organizada por Hugues de Varine na qualidade de presidente da ICOM. O tema em discussão, “O Museu a serviço dos Homens, hoje e amanhã”, surgiu num momento em que existia uma tensão na gestão dos museus. Retirado de <https://historiadamuseologia.wordpress.com/hugues-de-varine/> a 15 de março de 2022.

<sup>10</sup> Projetada por Varine com o apoio da UNESCO. A sua realização desencadeou a elaboração da Declaração de Santiago do Chile. A sua composição marcou a diferenciação entre os modelos clássicos e os novos modelos de museus. Retirado de <https://historiadamuseologia.blog/hugues-de-varine/> a 15 de março de 2022.

das primeiras definições dadas na década de 60. Segundo Duarte (2013, p. 100-105), Rivière defendeu que os Parques Naturais poderiam envolver espaços que fossem explorados de forma museológica. A sugestão deste tipo de funcionamento anteviu os primeiros passos dos ecomuseus. Outra característica, abordada por Varine, é a dispersão dos espaços museológicos, ou seja, há o edifício central, mas também são criados espaços adjacentes de forma a gerar movimento em diferentes lugares da cidade. Estes espaços teriam em conta as vivências do ser humano e atribuíam-lhe a devida importância na construção de uma linha de significados:

A vida cotidiana passa a ser considerada entre as múltiplas realidades, como “a realidade por excelência”, que não se esgota na presença imediata, mas abarca fenômenos que não estão presentes “aqui e agora”, o que significa que a experimentamos em diferentes graus de aproximação e distância, espacial e temporal. (Santos, 2002, p. 110)

A identidade é reconhecida como um dos conceitos base e anda de mãos dadas com a cultura, pois é através do conhecimento das diferenças entre culturas que estas se destacam. O pronunciamento sobre o conceito de identidade envolve a noção de memória. Pollak (1992) distingue memória individual de memória coletiva, mas em ambos os casos a “memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identidade” (p. 202). Halbwachs, como discípulo de Durkheim, explora o conceito de memória coletiva. O seu professor reconhece que, relacionado com a memória, para além da componente biológica, também há um fenómeno ligado à dimensão do vivido e das experiências. Ou seja, não existiria somente uma consciência individual: se assim fosse, as memórias acabariam por se deteriorar. Halbwachs (1990, p. 25-27) percebe que é necessária a presença de uma materialidade que possibilitasse concretizar a ação de recordar. A materialização das memórias concretiza-se na associação destas a espaços que possam representar alguma coisa para o coletivo:

Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (Pollak, 1992, p. 205)

Na Mesa Redonda de Santiago do Chile, cimentam a ideia da passagem de um sujeito contemplativo para um sujeito ativo e transformador da sua realidade, o que torna o indivíduo produto e produtor de cultura. A discussão rodou em torno da construção de normas que regulassem a ação da nova corrente museológica. As noções orientadoras sugeridas por Varine seguem a preservação do património cultural, levando em conta os problemas da sociedade ao mesmo tempo que se estabelecem como instrumento de mudança social. Varine, na sua entrevista a Mário Chagas, em 1996, chega a mencionar Paulo Freire como “o maior pedagogo político de nossa época” (p. 8), pois o método de

Paulo Freire invertia o processo educativo, colocando o aluno em destaque. Ou seja, não só o educador ensinava o aluno como o educando também teria conhecimento para partilhar. A aplicação deste método no domínio cultural aproximava a comunidade ao agente cultural, o que proporciona o diálogo e a troca cultural.

A consagração destes princípios dá-se com a concretização do Ecomuseu Creusot-Montceau<sup>11</sup>, sob a direção de Marcel Évrard e com o apoio de Hugues de Varine, Georges Henri Rivière e André Desvallées. O ecomuseu serviu como um modelo experimental que funcionaria com atividades voltadas para a participação da comunidade. A aplicação prática do conceito levou a que o mesmo estivesse amplamente presente em debates durante a década de 80. Os contributos de Hugues de Varine permitiram a sua difusão pelo mundo.

De acordo com Varine (2012), o Ecomuseu Creusot-Montceau, inicialmente Museu do Homem e da Indústria, procurou explorar o sentimento de pertença que faltava à população. A criação de uma comunidade urbana agrupou 16 municípios, dois dos quais, Le Creusot e Montceau les Mines, se encontravam em conflito. Também o fim do paternalismo<sup>12</sup> levou à necessidade de uma ponte entre o sistema que se vivia e o capitalismo. Tal como Hugues de Varine reforça na entrevista feita na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, “o papel do museu era o de dar a todas as populações, um sentimento de [...], em francês diz-se “appropriation”, ou seja, sentirem-se moralmente proprietárias do território, da fábrica, dos equipamentos, das ferramentas de trabalho, da actividade.” (Carvalho, 2013). Uma das particularidades desta tipologia prende-se com os objetos: todos eles inicialmente foram emprestados pela comunidade e mais tarde doados. Não só de exposições se fez a programação, também se fazia junto da comunidade. Com a abertura à pesquisa, a entidade direcionava-se à solidificação científica da sua dimensão museológica. O consultor, durante a entrevista, chega a afirmar que o ecomuseu foi um “laboratório metodológico da nova museologia.” (Carvalho, 2013), pois a sua história e as consequências internas e externas permitiram uma reorganização dentro do conceito de museologia.

A insatisfação dos profissionais da área perante a museologia levou a projetos inovadores que envolveram ecomuseus de diversos pontos do mundo, mesmo que não exista uma relação internacional entre eles e houvesse um défice de apoios. E, por isso, destacam-se os trabalhos dos nomes acima mencionados. Os presidentes do Conselho Internacional de Museus estabeleceram contacto entre projetos, quer dentro do país ou entre países

---

<sup>11</sup> Situado em Le Creusot, na região de Bourgogne-Franche-Comté, foi inaugurado em 1973. A construção do museu pretendia destacar a história industrial da cidade.

<sup>12</sup> Substituição da família Schneider, herdeira há 150 anos na indústria. Até 1969 o proprietário do território era o patrão, o que também incluía a casa dos trabalhadores.

diferentes. A fim de estreitar laços entre projetos dinamizados com base nos fundamentos da Nova Museologia, foi realizado o I Seminário Internacional, em 1984, em Québec. Neste espaço, deixaram expressa a insatisfação com as declarações realizadas em Londres, na XIII Conferência Geral do ICOM, onde rejeitaram qualquer abordagem museológica que não se enquadrasse com o que estava estabelecido. Na Declaração de Québec (1984), é descrita a intenção de criar condições para argumentar sobre a Nova Museologia, sobre as relações entre esta e a museologia, e aprofundar os conceitos e estimular práticas com a nova vertente museológica. Esclareceram que o modo de atuação favorecia uma evolução democrática, já que o discurso museográfico iria se adaptar de acordo com o contexto social em que seria inserido. Assiste-se também à mudança do papel do museólogo, que reconhece e valoriza a identidade das culturas que explora. Também da reunião resultou a proposta para um Comité Internacional: em resposta ao pedido é criado o MINOM, que foi afiliado e reconhecido, em 1985, pelo ICOM<sup>13</sup>. O MINOM preocupava-se em promover os debates à volta da interdisciplinaridade das novas práticas museológicas quer dos ecomuseus, quer dos museus comunitários, entre outros.

Os projetos que são pautados pelos princípios da Nova Museologia têm como propostas de base os objetivos da pesquisa-ação. A pesquisa-ação pode ser encontrada em diversos trabalhos, sejam políticos, filosóficos ou sociais. Michel Thiollent (1986, p. 13-19) relaciona a pesquisa social com a ação por parte de um coletivo que se envolve de forma participativa e cooperativa com a situação. Brandão (2006, p. 17-24) acrescenta que o objetivo da pesquisa-ação não se encontra somente na explicação dos fenómenos sociais depois que aconteceram, mas também na capacidade de adquirir um conhecimento crítico e autónomo das ações sociais que protagoniza. A pesquisa-ação pretende que haja uma interação entre os pesquisadores e a situação investigada, pretende que se priorize os problemas investigados e que se chegue a soluções de acordo com a sua pesquisa. A situação social é vista como o objeto de investigação, e o objetivo é resolver ou esclarecer os problemas que se observam. Thiollent (1986, p. 27-32) acrescenta a importância de a pesquisa não se limitar a uma forma de ação, já que tem como finalidade aumentar o conhecimento dos pesquisadores e do grupo inserido na realidade retratada. Maria Mota Almeida (1996) aponta a interação entre o museu e o mundo; não fazendo do museu um fim e sim um meio, atribui também responsabilidade à população que é vista como parte ativa na interação: “O museu é, pois um instrumento cultural a serviço da população” (p. 102).

---

<sup>13</sup> Retirado de <http://www.minom-icom.net/about-us> a 27 de abril de 2022.

O movimento da Nova Museologia permitiu questionar a sistematização dos princípios defendidos, até então, pelas entidades museológicas, o que proporcionou uma renovação metodológica. A integração destes princípios na área de trabalho permite que o museu se torne “objeto de reflexão teórica e política” (Duarte, 2013, p. 112). A sua função social possibilita a aproximação com diferentes entidades que compõem a sociedade (escolas, associações, bibliotecas...), cria parcerias frutíferas e edifica as suas narrativas progressivamente expositivas. Com a chegada dos anos 90, Varine acredita que o conceito de ecomuseu estava a decair, embora os princípios da Nova Museologia estivessem presentes. Ou seja, a adaptação dos princípios ao contexto social levou a uma mudança no cerne do conceito. A pluralidade dos contextos sociais permitiu o surgimento de outros conceitos como museu comunitário ou museu local. A adoção de categorias diferentes não modificava os objetivos assentes pelo movimento da Nova Museologia.

Consolida-se a informação de forma a sintetizar as movimentações que levaram ao desenvolvimento do movimento da Nova Museologia, desde 1958 até 2015.<sup>14</sup>

Tabela 3 – Tabela referente aos momentos que efetivaram o movimento da Nova Museologia.

1958	Conferência do ICOM	Teve lugar no Rio de Janeiro e foi salientada a função educativa dos museus.
1972	Mesa Redonda de Santiago do Chile	A educação é vista como uma função social que deve ser tida em conta pelos espaços museológicos.
1984	Declaração de Oaxtepec	No México, elabora-se um documento que explicita a importância da participação da comunidade.
	I Atelier Internacional	Na cidade de Québec, afirma-se a urgência no estudo de uma nova linha de trabalho fora das normas da museologia tradicional.
1985	Declaração de Lisboa	Víctor (2005, p. 109) sintetiza que a declaração se centrou no incentivo à formação dos profissionais e consequentemente na qualidade de oferta dos museus.
1992	Declaração de Caracas	Concentra a discussão em torno da integração dos princípios da Nova Museologia nos museus da América Latina.
2013	Declaração do MINOM	Elaborada a Declaração MINNOM (2013) no Rio de Janeiro, com o sentido de afirmar a defesa dos direitos humanos como uma das componentes imprescindíveis nas ações museológicas (p. 1).

<sup>14</sup> Retirado de <https://informalmuseology.wordpress.com/informal-museology-studies/14-ecomuseus-e-museologia-social/sobre-ecomuseus-ecomuseologia-e-museus-comunitarios/> a 06 de maio de 2022.

2015	Declaração da UNESCO	Reforça as estratégias a favor do património cultural e natural inerentes às funções e coleções dos museus. <sup>15</sup>
------	----------------------	---

Ao ser questionado por Mário Chagas (1996), Hugues de Varine expõe as três principais formas que perspectiva que um museu possa adotar futuramente:

- Museu-espetáculo – destina a sua programação a turistas, escolas, entre outros grupos organizados que posteriormente serão guiados. Serão museus grandiosos e frequentemente visitados. Como o mesmo lhes chama serão “supermercados da cultura oficial” (p. 11).
- Museu-coleção – produzirá pesquisas complexas e será voltado para públicos especializados, de forma a atrair parcerias com universidades. O diálogo expositivo será sofisticado e aproximado à comunidade tanto quanto possível.
- Museu-comunitário – A preocupação deste espaço está no discurso museológico, na tentativa de manter viva a história da comunidade, independentemente de quem seja o seu público. Serão tidos em conta os princípios da Nova Museologia.

O objetivo do movimento da Nova Museologia não partia da desintegração da museologia tradicional do panorama social e sim de uma coexistência entre ambos. Os novos princípios serviam-se do espaço museológico como meio de comunicação entre o património e a comunidade, pretendendo-se criar um diálogo fluído entre as memórias e o presente.

### **3.2. Nova Museologia em Portugal**

Portugal foi o seio da constituição do MINOM<sup>16</sup>. Em 1985, Lisboa acolheu o II Atelier Internacional de Nova Museologia e nele se reuniram os alicerces discutidos no I Atelier Internacional, no Québec, e na Mesa Redonda de Santiago do Chile. O crescente acolhimento de novas ideias no campo da museologia deveu-se aos movimentos sociais presentes no país instaurados pela Revolução de 25 de abril de 1974.

Segundo Pedro Pereira Leite (2014, p. 7-10), o MINOM trouxe legitimidade ao processo museológico pois, sem registo do que era programado, a experiência não passava da oralidade e estava sujeita às falhas acarretadas pela memória. A importância do movimento para o país confirma-se com a criação do grupo MINOM Portugal, afiliado ao MINOM, que debatia e refletia sobre a museologia nacional. Para além das diversas conferências e encontros que programava, foi possível comprovar o seu envolvimento

<sup>15</sup> Retirado de <http://catedraunesco.ulusofona.pt/recomendacao-museus-e-colecoes-2015/> a 6 de maio de 2022.

<sup>16</sup> Retirado de <https://www.minom-portugal.org/sobre/> a 6 de maio de 2022.

nacional através da instauração de um programa de pós-graduação em Museologia Social na Universidade Lusófona, em 1993, do Mestrado em Museologia, em 2001, e de um programa doutoral em Museologia, em 2007. Ainda se pode assinalar a publicação dos Cadernos de Sociomuseologia, onde se refletia sobre o tema. Apesar do notório envolvimento na reflexão sobre o tema, Leite (2014, p. 10-11) verifica que a aplicação prática desta vertente representa um número diminuto. O papel protagonizado por alguns grupos criados pelos habitantes conduziu a sociedade portuguesa para o desenvolvimento de ações culturais, desportivas e de alfabetização, o que facilitou a constituição do MINOM, que se tornou na sede desses movimentos.

Leite (2014, p. 11-12) assinala a ação do Instituto Franco-Português, presidido por Hugues de Varine entre 1977 e 1987, para o impulso do movimento em Portugal. A introdução do conceito de ecomuseu levantou uma reflexão orientada para a renovação da museologia tradicional. A conceção procurava alargar a ação do museu para o território através de recursos locais. O conceito de museus de comunidade, mais tarde mencionados, propunham a comunidade como agente de desenvolvimento. A primeira proposta para a construção de um ecomuseu, feita por Varine, seria na Serra da Estrela, mas não houve seguimento do projeto. Em 1982, com o envolvimento da Câmara Municipal do Seixal e de António Nabais e Graça Filipe, é edificado o Ecomuseu do Seixal<sup>17</sup>. Analisa ainda o paradoxo entre a formação teórica e a inovação. Leite (2014, p.12-13) aponta uma crescente influência de Portugal no panorama museológico teórico, mas em contrapartida a criação de ações inovadoras não acompanhava o ritmo de artigos publicados.

Leite (2014, p. 12-17) aponta como causas para o paradoxo acima descrito:

- O aumento da burocracia pela implementação de políticas públicas culturais levou a que a “vitalidade das ações informais” (p. 12) fosse para um plano secundário, pois tiveram de seguir um modelo previamente estabelecido;
- A preferência em criar redes de equipamentos culturais e instrumentos reguladores de intervenção;
- O envelhecimento dos principais nomes do movimento e a ausência de renovação dos intervenientes;
- Esta nova corrente, apesar de ter uma grande aceitação para quem a compõe, representa uma minoria quando se fala em museologia;

---

<sup>17</sup> Retirado de <https://www.cm-seixal.pt/ecomuseu-municipal/ecomuseu-municipal-do-seixal> a 6 de maio de 2022.

- A museologia retratada encontra-se evidente em contextos mais tradicionais que veem sobretudo o museu como um espaço de memória, e não enriquecem as suas ações;
- A falta de recursos também cria tensões, já que pode contribuir para a estagnação da intervenção dos profissionais;
- A relação entre os agentes e a museologia não pode partir somente da vertente académica. É necessário o envolvimento com a comunidade: “Isso é particularmente visível nos encontros sobre a Função Social dos Museus e nos Encontros de Museologia e Autarquias, onde o modelo de encontro continua a ser o modelo universitário, de transmissão do saber.” (p. 17).

Portugal envolve-se com a memória e com o património, cria redes de colaboração que geram produtos dessas relações e que promovem a inserção social. Algumas localidades revelam a necessidade de perpetuar a sua história e concretizam um diálogo entre o passado e o presente. Exemplo dessa realidade são:

- O Museu do Casal de Monte Redondo<sup>18</sup> – Criado por Mário Moutinho, foi ponto de encontro da comunidade museológica. A sua particularidade estava na falta de funcionários. A população estava responsável pela sua manutenção de forma voluntária. Em 2012 passou a funcionar como espaço de associativismo.
- Museu do Traje de São Brás de Alportel<sup>19</sup> – No sul de Portugal, trata-se de uma quinta que, para além da sua coleção permanente, possibilita a realização de eventos e atividades. Construída através de fundos comunitários, pretende colmatar os problemas que foram identificados pela população. O espaço encontra-se em constante diálogo entre a comunidade, o espaço envolvente e questões atuais, nomeadamente a sustentabilidade.
- Museu da Ruralidade<sup>20</sup> – O museu contempla-se como um espaço de tradição e modernidade. Construído num antigo armazém agrícola no município de Castro Verde, é um ponto de encontro para a população, que é responsável pela recolha e divulgação das suas tradições. Inclusive, o museu participa no *Entrudanças*<sup>21</sup>, um festival de dança.
- Museu do Trabalho de Michel Giacometti<sup>22</sup> – Localizado em Setúbal, pretende mostrar o processo das indústrias de conserva. O museu aproxima-se da sua comunidade de forma a dar voz à sua memória.

<sup>18</sup> Retirado de <https://museumonteredondo.net/> a 6 de maio de 2022.

<sup>19</sup> Retirado de <https://www.museu-sbras.com/> a 6 de maio de 2022.

<sup>20</sup> Retirado de <https://www.cm-castroverde.pt/pt/228/museu-da-ruralidade.aspx> a 6 de maio de 2022.

<sup>21</sup> Retirado de <http://pedexumbo.com/entrudancas/> a 6 de maio de 2022.

<sup>22</sup> Retirado de <https://newinsetubal.nit.pt/cultura/fomos-conhecer-o-museu-do-trabalho-michel-giacometti-e-contamos-lhe-tudo/> a 6 de maio de 2022.

- Museu da Comunidade Concelhia da Batalha<sup>23</sup> – O museu conta como foi feito o assentamento urbano desde a passagem da época medieval para o Renascimento. O seu espaço e a sua coleção foram debatidos com a comunidade de forma a criar a aproximação necessária ao lugar.
- Museu Regional Francisco Tavares Proença Júnior<sup>24</sup> – Trabalha a análise de discursos sobre género e o seu impacto nas narrativas museológicas. Para além disso, Castelo Branco é conhecido pelos seus bordados e, de forma a significar a tradição, o museu também serve de oficina de bordados para a comunidade.
- Museu Mineiro de São Pedro da Cova<sup>25</sup> – Nos arredores do Porto, dedica-se à demonstração dos modos de vida e de trabalho dos mineiros. Através da colaboração com algumas entidades, o museu trabalha a memória, a identidade local e sensibiliza para as questões ambientais.

Numa análise feita em 2022 para a Revista Conectando Audiências Portugal, Humberto Rendeiro aponta alguns problemas que os museus portugueses enfrentam, assim como algumas soluções propostas pelo museólogo. Para Rendeiro (2022, p. 59-61), as dificuldades que presencia direcionam-se para a falta de condições técnicas de serviço, para a falta de técnicos qualificados e em número suficiente e para as dificuldade de financiamento. A incapacidade de atenuar estas privações influencia o funcionamento da instituição e cabe tanto às entidades tutelares como aos diretores dos museus promoverem a redução destas carências. Ao observar alguns dados fornecidos, percebe-se que 95% dos museus de Administração Central apontam o seu orçamento como insuficiente e 40% dos museus de Administração Regional afirmam que o seu quadro de pessoal é pouco qualificado. Quanto ao défice de técnicos, há uma perceção de que 100% dos museus de Administração Regional e 95% dos museus de Administração Central anotam estas condições, sendo que não preveem um aumento. Refere ainda que somente 68% dos museus consideram as suas áreas de trabalho corretamente equipadas.

Embora se afirme a inexistência de uma solução milagrosa, Rendeiro (2022, p. 61-64) confere ao dinamismo da oferta cultural e turística a responsabilidade de aplacar situações indesejadas que as instituições enfrentem. O desenvolvimento da economia da região possibilitaria novas oportunidades de financiamento e de envolvimento da comunidade através de ações protagonizadas pelo espaço. A insistência na autossustentabilidade permitiria a concretização de parcerias quer com os locais, quer

---

<sup>23</sup> Retirado de <https://www.museubatalha.com/pt/apresentacao-do-museu> a 6 de maio de 2022.

<sup>24</sup> Retirado de <https://www.cm-castelobranco.pt/municipe/espacos-culturais/detalhe-edificio/?id=1741> a 6 de maio de 2022.

<sup>25</sup> Retirado de <https://www.fanzeres-saopedrodacova.pt/index.php/noticias-2/noticia/64-rotativo-topo-museu-mineiro/1969-museu-mineiro> a 6 de maio de 2022.

com diferentes entidades, o que possibilitaria a troca de bens materiais e imateriais. O plano de ação sugerido passa pela estruturação de uma boa estratégia de desempenho que melhore a gestão do museu. O segundo passo seria a criação de uma identidade visual trabalhada de forma profissional. O terceiro passo passa pela integração dos seus públicos e conseqüentemente a procura da inclusão de novos públicos.

### **3.3. O Património nos Museus**

Ao analisar a tabela 3, ressalta-se a Declaração de Oaxtepec (1984), que trouxe consigo o trinómio território, património e comunidade com a intencionalidade de provocar a participação da comunidade. Neste subcapítulo, pretende-se explorar o conceito de património e a sua envolvimento nos espaços museológicos.

Durante os séculos XVII e XVIII, a história europeia, consoante Poulot (2011, p. 472-474), ligava a tradição da literatura artística com o património: os artistas criavam monumentos, coleções e obras onde o território permanecia como protagonista. Este processo fortalecia o patriotismo e os trabalhos artísticos e arqueológicos. A demonstração destes processos está na Academia Celta, mais conhecida como Sociedade de Antiquários de França<sup>26</sup>, uma associação histórica e arqueológica fundada em 1804. A Revolução Francesa permitiu a anexação de obras de arte antiga e moderna que passaram a estar expostas em coleções públicas e privadas. A mudança de regime acarretou uma oposição entre “património da tradição” (p. 474) e “patrimonialismo moderno” (p. 474), sendo que o primeiro se baseia na vida quotidiana e o segundo impõe ao museu uma interpretação crítica das obras por meio de “um sistema de interpretação histórico e formal específico” (p.474). A partir de 1830, o monumento passa a ser visto como um marco no património. Cria-se assim uma legislação específica para a sua conservação e para aumentar a consciência europeia para essa questão. O movimento da contracultura<sup>27</sup>, em 1960, trouxe para o panorama cultural a inserção das diferentes práticas sociais e a discussão de temas políticos.

Os museus reúnem em si três elementos que consciencializam para o passado: o património, a memória e a história. O património nestes espaços pede uma abertura para o futuro em consórcio com a arquivagem da história e com a componente educacional que deve estar atrelada às suas ações. Poulot (2011, p. 476-477) menciona o historiador

---

<sup>26</sup> Retirado de [https://artigos.wiki/blog/fr/Soci%C3%A9t%C3%A9\\_des\\_antiquaires\\_de\\_France](https://artigos.wiki/blog/fr/Soci%C3%A9t%C3%A9_des_antiquaires_de_France) a 8 de maio de 2022.

<sup>27</sup> Movimento de questionamento e contestação às normas vigentes. Surgiu no seio dos jovens que viam nos padrões estabelecidos a negação da expressão do seu livre-arbítrio. Conhecido também como movimento hippie nos Estados Unidos e mais tarde, em 1970, como movimento punk em Inglaterra. Esta negação permitia a auscultação cultural. Percebia-se a existência de falhas que deveriam ser corrigidas, permitindo novas formas de ação. Retirado de <https://mundoeducacao.uol.com.br/sociologia/contracultura.htm> a 8 de maio de 2022.

Leopold von Ranke no momento em que Ranke defende que um museu deve proporcionar aos seus visitantes o contacto com a história tal como aconteceu. A inserção do conceito de ecomuseu levou a que, na década de 80, espaços que privilegiassem os princípios da Nova Museologia optassem por uma imersão no passado, mas para contemplar nos seus projetos a situação presente.

Em contrapartida, Gonçalves (2005, p.17-18) contrapõe os estudos que afirmam que o conceito de património se constituiu a partir do século XVIII. Apesar de passar a ser nomeada com mais frequência e com os contornos que hoje se conhece, não é uma invenção recente, está presente na Antiguidade Clássica e na Idade Média. A diferença está na semântica que cada época coloca no conceito, embora no seu núcleo seja, igualmente, interpretado como “uma categoria extremamente importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana” (p. 17). Ainda que se possa pensar em património como propriedade, os bens de natureza simbólica tornam-se impossíveis de mercantilizar: essa definição é insuficiente para descrever a concepção. A atribuição de materialidade surge na literatura etnográfica que liga os objetos aos seus proprietários, mas a componente utilitária não poderá ser tida como única na classificação destes bens, pois há uma atribuição de simbolismo que afetará as relações sociais. Ou seja, a constituição do património feito por uma comunidade tem como objetivo expressar a memória e a identidade do grupo em questão. Gonçalves (2005, p. 18-20) acrescenta que esta solidificação de bens, sejam materiais ou imateriais, não é feita da vontade individual nem política: elas necessitam de encontrar “ressonância”<sup>28</sup> entre a comunidade. Na perspetiva do investigador, a construção e materialização de instituições que se encontram entre a memória e a história estão fadadas ao acaso. Isto acontece porque, ao eliminar as ambiguidades, como os sentidos, cingiam-se a representações identitárias e existia uma perda nas memórias coletivas, o que poderá levar a uma descontextualização do património. Ainda afirma que o encontro entre um proprietário e o património poderá ser um acaso, caso não haja uma procura consciencializada, o que leva a que a construção da memória individual e mais tarde coletiva se torne numa eventualidade.

Quanto à sua materialidade, não se pode descartar a noção de que o património é material, seja ele composto por objetos físicos ou intangíveis, mesmo que se faça uma primeira aproximação da cultura à dimensão palpável. A atribuição desta materialidade ao património cultural permitiu a renovação do conceito de cultura elaborado pelos

---

<sup>28</sup> Gonçalves (2005, p. 19) cita Stephen Greenblatt (1991) “Por ressonância eu quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, representante.”

estudos antropológicos do século XX que lhe atribuíam características abstratas. Concretiza a demonstração da importância dos objetos, que apenas tendo um sistema simbólico atentam para a existência do concreto, pois sem eles seria impossível caracterizar uma comunidade.

Um dos aspetos que Gonçalves (2005, p. 27-30) associa ao património é a subjetividade, já que o património tem um papel fundamental na sua formação. A relação entre as duas ideias é orgânica e interna pois a percepção dos objetos que constituíram, ou constituem, o quotidiano de uma determinada realidade social permitem uma autoconsciência, seja individual ou coletiva. As duas formas de reconhecer um objeto passam pela expressão que tem perante o seu coletivo ou pela manutenção da sua reconstrução e significação. Ou seja, o património pratica uma mediação entre os fatores herdados e os que são adquiridos e aperfeiçoados pela comunidade. Sapir (1924, p. 404) faz menção à cultura como autêntica, revela que só acontece quando se manifesta de dentro para fora. Isto é, a criatividade que o indivíduo demonstra não parte de uma imposição externa e sim de um impulso interno. Este modo de operar conecta-se com a subjetividade, já que pressupõe continuidade temporal. O passado enriquece-se quando se pode expressar nas ações do presente e tornar-se um instrumento para a construção do futuro. Gonçalves (2005, p. 31-32) acrescenta que, ao explorar o património cultural de um ponto de vista etnográfico, terá a dimensão que mais se aproximará da intenção de transmitir uma experiência.

De acordo com Peralta (2005), a globalização, e tudo o que acarreta, provocou um movimento de proteção do património. A necessidade de perpetuar e reinventar as “identidades locais” (p. 88) incluiu objetos materiais e imateriais na narrativa do passado, que se inscrevem como representações identitárias. Este movimento revela o destaque sobre a diversidade cultural e sobre o seguimento de tendências como a democratização. A atenção estava na relação entre o passado e as “vivências mundanas e quotidianas das pessoas comuns” (p. 74) que particularizam os patrimónios locais. A antropóloga afirma que estas ações devem ser analisadas consoante as novas conceções de local e global. O global influencia o local no sentido em que demonstra as suas diferenças, sem qualquer tipo de anulação, enquanto o local demonstra as suas particularidades:

Trata-se de uma nova concepção do local, enquanto espaço fluido e relacional, constituído e concretizado na sua relação com o global, e que se projecta num contexto de abertura ao exterior e de modernização, recuperando referentes de singularização, para negociar o seu posicionamento no espaço global. (Peralta, 2005, p. 74)

A projeção provocada pela inserção do local num contexto global levou a que os poderes políticos usufruíssem da significação colocada pela comunidade na sua herança. Ou seja, a defesa e reprodução da narrativa do passado permite-lhes legitimar a sua ação a partir do momento que se liga à vontade de preservação da memória pela população. Para além disso, há a necessidade de fazer com que os bens culturais locais se tornem apelativos e visíveis a uma escala global, e para isso cria-se uma compatibilidade entre a oferta local e o consumo global. Quer dizer que, conforme a análise de Peralta (2005), “ao fixar uma imagem diferenciada do passado, o património fornece também uma prova de abertura ao exterior e à modernidade, permitindo quer o fortalecimento de identificações simbólicas específicas, quer a captação de visitantes e investimentos exteriores.” (p. 76). A edificação de museus revela a intenção de promover e conferir visibilidade ao legado local em espaços especializados. As entidades museológicas foram reformuladas no sentido de apresentarem coleções mais apelativas, de adotar uma comunicação imediata, de desenvolver parcerias com universidades e de promover o debate. Para além disso, passaram a especializar a sua temática numa dimensão local “expressiva e diferenciadora” (p. 77):

Não se trata, porém, de uma lógica de “aculturação”, mas antes de uma lógica de “reculturação”, em suma, de (re)imaginação cultural, segundo a qual os meios culturais de transmissão da memória estão envolvidos num processo criativo de “regresso ao passado” que, paradoxalmente, se encaminha para o futuro. (Peralta, 2007, pp. 81-82)

Assim, o património enquanto representação cultural da memória assenta o posicionamento da estrutura local num contexto global em que considera o valor dos elementos tradicionais da comunidade.

Garrido (2018, p. 92-93) observa na evolução dos museus a passagem de espaços onde se acumulavam coleções para a perceção da mobilização da preservação da sua memória social. O olhar para a forma como a comunidade recorda dá-se quer por legitimação política e institucional, quer por expectativas sociais. A tendência encontra-se no reconforto exalado do passado nestes “lugares de memória” (p. 92), o que faz com que se torne um “valor-refúgio” (p. 92) narrado de forma autêntica. Ou seja, é como se os museus se baseassem “em contratos sociais estabelecidos em torno de memórias proclamadas como heranças... como patrimónios de índole quase sagrada, como se não pudessem prescrever ou como se não deixassem de interessar à ‘comunidade’.” (p. 99). Garrido (2018, p. 93-96; 99-102) expõe os problemas relacionados com os museus marítimos de comunidade em relação ao património. A ligação entre o material e o imaterial torna-se complexa devido às normas implementadas pela vertente clássica da museologia. Revela a importância de promover a intangibilidade do património exposto de forma a construir ligações identitárias com a comunidade. Sublinha ainda a

possibilidade de prescrição das memórias coletivas, já que se trata de uma narrativa que não se prolongou até ao presente.

### **3.4. Públicos de Cultura**

O conceito de públicos de cultura apresenta múltiplas definições, o que cria dificuldades em elaborar um sentido único. A sua estrutura dinâmica remete para a heterogeneidade, que considera o público como um conjunto complexo, ativo e crítico: “Ou seja, a noção de públicos da cultura não pode ser estrita e rígida, pois é sempre modificada consoante o universo social particular que observamos.” (Bernardo, 2009, p. 24). O público como consumidor cultural apresenta-se estratificado, comprime diversas análises no seu núcleo. Os níveis de pesquisa diferem entre a escolaridade, a idade, o género, a profissão, entre outras. Para além disso, também devem pertencer ao estudo as ofertas culturais e os espaços culturais da região em causa.

De acordo com Vasconcellos (2002, p. 79-85), Pierre Bourdieu implica a educação no processo cultural: o acesso ao sistema educacional proporciona ao público a aquisição intelectual da oferta. Em contrapartida, aqueles que não percorrem um trajeto institucional rapidamente se conectam com uma cultura de massas. Mesmo ao estabelecer uma classe dominante em que a posição socioeconómica não integra na interpretação, percebe-se que, mesmo assim, privilegia-se as classes mais altas, já que, para integrar o ensino e ter contacto com os bens culturais, o indivíduo pertenceria a uma elite. Benjamin (1995, p. 165-170), tal como Bourdieu, faz uma clara distinção entre cultura de massas e cultura erudita, mesmo que não nomeie de forma expressa os dois conceitos. A cultura erudita tende a criar uma elitização, o que acaba por preservar a intelectualização ligada às obras, enquanto a cultura de massas tende a democratizar o acesso e a destruir a autenticidade das obras. Esta elitização também pode ser demonstrada na dualidade entre cultura erudita e cultura popular, ou o chamado *kitsch*, pois o filósofo entende que esta capitalização transforma a arte em algo banal que, ao perder a sua aura, perde a sua importância. Por exemplo, atualmente é muito recorrente visitar uma loja de lembranças e ver obras de arte estampadas em qualquer objeto. Esta movimentação do mercado pode ser observada como uma banalização da arte, já que perde o seu significado, o que provoca uma falta de perceção do seu valor, da sua história ou da sua construção.

Santos (2003, p. 77-78) comporta na sua análise dois tipos de públicos de cultura. Num sentido alargado, onde procuram a oferta no entretenimento e no lazer, o que atribui características mais próximas a um consumidor. E, num sentido mais restrito, que atenta às práticas de criação e fruição filtradas. Ou seja, também distingue os consumidores de cultura de massas e os consumidores de uma cultura mais próxima do erudito. Ao

analisar a teoria de Bourdieu, defende que se deveria caminhar para a democratização “do acesso aos patamares mais seletivos da criação e dos consumos culturais, que permanecem estreitamente correlacionados com o nível de instrução, e, por essa via, com a condição socioprofissional” (Santos, 2003, p. 78). Isto remete para a possibilidade de contacto com a cultura erudita pelas classes mais desfavorecidas que, devido à sua condição, não conseguiriam fácil acesso. Em contrapartida, as classes mais altas têm um acesso privilegiado ao consumo de bens culturais. Santos (2003) ainda explora a oferta e a procura de formas culturais e propõe o “aperfeiçoamento dos processos de familiarização” (p. 78), o que leva à exposição do público aos bens culturais desde cedo e de forma prolongada:

Do ponto de vista analítico, isto coloca frequentes perplexidades, [...] por exemplo, percursos escolares, trajectórias sociais, estilos de vida [...] São perplexidades que têm oscilações e mutações de comportamento, aparentes inconstâncias de preferências e práticas (nomeadamente, entre diferentes domínios de práticas culturais), percursos divergentes (a partir de condições de existências largamente comuns), casos minoritários (que se distinguem dos padrões modais) [...] Estes fenómenos acontecem [...] como manifestação da especificidade de cada um desses dois níveis da realidade social, o dos colectivos e o dos indivíduos, e das relações complexas entre eles [...] do ponto de vista da acção na esfera cultural, tal facto conduz com alguma frequência a expectativas apressadas e ineficácias. (Costa, 2004, p. 130)

A metodologia de Costa (2004) revela a necessidade do estudo do público enquanto indivíduo. A individualidade transporta a pesquisa para diversas dimensões: o que acontece quando se concretiza uma medida para um todo é que “não se repercutem de maneira directa, intensa e homogénea nas disposições e nas práticas individuais de todos os supostamente abrangidos” (p. 130). Ou seja, a análise deve considerar o indivíduo como singular e plural, sujeito a mutações como “ator social reflexivo” (p. 134). No entanto, não nega que seja imperativo caracterizar socialmente os públicos de cultura quanto à sua composição e aos seus hábitos culturais. Acrescenta que o conhecimento não implica necessariamente vontade em criar esta relação, mas poderá acontecer o contrário: a vontade de participação pode gerar uma aproximação ao conhecimento. De um ponto de vista sociológico, a noção de públicos de cultura pode ser definida de uma forma simples. A forma reporta à relação que o indivíduo tem com as instituições, a uma “relação social” (p. 131). As mudanças da atualidade, como a globalização e as inovações tecnológicas, também tiveram implicações nas relações do público com as instituições, fazendo passar de um estatuto de distância, de ignorância e de desconfiança, para um estatuto de proximidade, de exigência, de diversificação e de informação.

Devem-se contemplar dois importantes fatores dentro do consumo cultural: os fatores físicos como o preço, a informação e as atividades, e os fatores imensuráveis como o conhecimento que provoca uma relação com a experiência: “As obras solicitam mais do

que a fruição sensitiva, apesar de recorrente no discurso sobre o envolvimento dos públicos. Requerem a partilha do pensável e com um olhar informado sobre o fazer artístico.” (Conde, 2013, p. 49). O que também demonstra a abertura para o desenvolvimento de audiências promovidas pelas organizações culturais. Os novos *media* proporcionaram a formação de novos públicos. A utilização da internet como espaço cultural fez surgir novas expressões culturais. Esta mudança na interação permitiu que o consumidor também pudesse ser criador e manter uma relação estreita com as instituições culturais.

Barros (2014, p. 1-3), num artigo produzido depois do Encontro Internacional Públicos de Cultura, concluiu que, ao estudar os públicos de cultura e a sua formação, o que se deve ter em conta para a sua participação são os fatores de fruição. Ou seja, a oferta constante e diversificada, assim como a frequência em atividades culturais, permite a formação dos públicos para a comparência prolongada: “A disponibilidade para fruição aumenta e se qualifica quanto maior e melhor for a experiência de proximidade com a cultura, que se forma e transforma-se no bojo das interações sociais, no plano da vida ordinária.” (p. 2). No contexto em estudo, a relevância encontra-se na compreensão da vida quotidiana de forma a criar estratégias que despertem a atenção da comunidade. Sendo assim, atende-se para duas dimensões. A primeira dimensão tem em conta a familiaridade com bens e serviços culturais no sentido da formação cultural do sujeito. A segunda dimensão atenta para o uso dos tempos livres, nas opções de lazer que o público faz enquanto consumidor. As duas dimensões estão interligadas e, por isso, não se pode considerar os públicos de cultura como um conceito estático. O final do segundo milénio trouxe consigo uma nova ideia de democratização cultural que se distanciou da democratização do século XX, nos anos 70 e 80. Os princípios encontravam-se agora no acesso do público a todas as formas de expressão cultural, o que, na perspetiva de Barros (2014, p. 4-5), dá início à visão do cidadão como consumidor. A cultura começa a contemplar uma dimensão domiciliar que modifica a experiência e a interpretação. Pedro Guell, citado por Barros (2014, p. 8-9), defende que, enquanto o público for analisado como uma premissa posterior à oferta cultural, as pesquisas não apresentarão resultados progressivos. Guell acredita que os estudos devem envolver a relação entre o público e os bens culturais e o modo como essa relação se processa.

Teixeira (2012, p. 27-34) incorpora na sua dissertação a classificação de públicos de cultura feita por João Lopes. Os perfis contemplados no ensaio *Experiência Estética e Formação de Públicos*, em 2004, designam-se como habituais, irregulares e retraídos. Os públicos habituais têm um nível de escolaridade e de qualificações elevado e são maioritariamente jovens. Este tipo de público, na sociedade portuguesa, tem uma

representatividade menor. Os públicos irregulares são jovens que participam de forma irregular na vida cultural, independentemente da sua formação. Estão sujeitos a dois tipos de processos de regressão: o familiar, o retorno à convivência com gerações menos escolarizadas, e o posicional, onde a rotina desmotiva a inovação e a criação. Por fim, os públicos retraídos estão fora da esfera cultural, apresentam um nível de escolaridade baixo e uma interação reduzida com as práticas culturais. Acrescenta ainda que estas categorias não são estáveis, podem alterar-se consoante a análise da frequência de um público se faça num evento de cultura erudita ou num evento de cultura popular ou massificada. De acordo com cada autor, as categorias associadas aos públicos de cultura podem contemplar outros conceitos e diferentes definições de acordo com a realidade em estudo.

Conde (2021, p. 7-12) refere que a análise de públicos, feita em Portugal, pende para a observação de grandes eventos, de instituições ou de galerias de arte, espetáculos e práticas de leitura. Inicialmente as pesquisas eram suportadas por uma metodologia qualitativa, mas com o decorrer das investigações começaram a explorar pesquisas etnográficas. A introdução da exploração etnográfica não permitiu a exclusão da categoria de não-públicos. Mesmo que seja um tema pouco explorado, os não-públicos podem contribuir para o entendimento do recuo da comunidade perante a oferta cultural.

Vlachou (2011) examina a introdução do conceito de novos públicos inserido nas discussões sobre os públicos de cultura. Contra-argumenta com o conceito de não-públicos de cultura, acreditando que a participação acontece de uma forma ou de outra. Por isso, atribui níveis à participação, deixando desde logo esclarecido que não há formas mais válidas do que outras, mas a exploração dos diferentes níveis irá modificar a experiência. Os níveis de envolvimento são:

- 1º nível – “através dos *media*, como televisão, rádio, DVDs, CDs, Internet;”
- 2º nível – “assistindo ao vivo a peças de teatro ou ópera, a concertos, visitando exposições e participando a atividades complementares destas experiências, como conferências, debates, programas educativos, etc.”
- 3º nível – “através de um maior envolvimento pessoal naquilo que é a prática cultural/ artística, como é o caso de artistas amadores, voluntários em instituições culturais, membros de conselhos consultivos etc.”

## 4. Contextualização Regional

### 4.1. Ílhavo

Na análise de Garrido et al. (2017, p. 141-166) a primeira referência documentada ao topónimo Ílhavo foi feita em 1047 por Fernando Magno. Anteriormente à data só foi encontrada referência a Aveiro onde se relata a compra de sal feita pela condessa Mumadona Dias para o Mosteiro de Guimarães, em 959. A falta de documentação permite datar e aclarar poucos eventos na formação do concelho, mas sabe-se que as terras foram distribuídas entre as ordens religiosas e os grandes senhores. Fonseca (2020, p. 19-36) acrescenta que estes grupos ocuparam e dinamizaram as terras, juntamente com os moçárabes que permaneceram depois da conquista cristã. A população era conhecida por entrar em contacto próximo com o rei, expunham diretamente as suas preocupações e queixas, isto porque desde sempre notaram um distanciamento por parte dos senhorios. Em relação ao clero também se via um afastamento devido à falta de prosperidade das terras em Ílhavo. Por isso, o acesso às mesmas era dificultado e as instituições de importância não permaneciam naquele lugar.

Garrido et al. (2017, p. 23-29; 89-92) elucidam que a região de Ílhavo é conhecida pela formação de um sistema lagunar, a Ria de Aveiro, que permitiu a permanência dos fluxos populacionais. A ligação do Rio Vouga ao oceano levou a uma aproximação aos processos marítimos, que foram aproveitados de imediato, devido à biodiversidade da região. A mescla de diferentes culturas que se fixavam como consequência da dinâmica local que o comércio permitia deu origem aos "Varinos", reconhecidos facilmente pelos seus trejeitos. O desenvolvimento económico e social da zona possibilitou que Ílhavo fosse reconhecido por esses fatores, o que atraiu mercadores de todo o país, mesmo antes de emissão da carta floral de D. Manuel I, em 1504<sup>29</sup>.

“O Homem é assim parte integrante do ecossistema lagunar pelo que o seu bem-estar depende do bom estado da Ria e de uma gestão adequada dos seus recursos biológicos, o que nem sempre se tem verificado.” (Garrido et al., 2017, p. 28). Desde cedo se apreendeu que o bom tratamento da zona levaria a um melhor aproveitamento dos recursos, mas uma má gestão provocaria o adocimento da fauna, da flora e da população. Um exemplo desta afirmação foi a crise do século XVI. Com o fecho do cordão dunar houve o impedimento do fluxo marítimo. Sem as marés a vida lagunar estava a morrer, o que não permitia à população obter a sua fonte de alimento e rendimento. Consequentemente elevou-se a taxa de mortalidade como nunca se tinha assistido. As condições precárias em que se encontravam levou a que explorassem outras regiões e

---

<sup>29</sup> Retirado de <https://www.cm-ilhavo.pt/municipio/historia/o-foral-de-ilhavo> a 04 de março de 2022.

que se fixassem perto das praias ao longo do país. Usufruíram dos seus conhecimentos piscatórios como forma de subsistência:

De facto, não se remeteu a presença do “Ílhavo”, ao simples desempenho das Artes. Foi muito para além disso. Mais do que uma simples presença e laboração, ‘o Ílhavo’ transmitiu toda uma cultura que teve laivos de colonização do litoral deserto (séc. XVII/XVIII). Chegados impunham toda uma série de manifestações a que os locais não ficariam indiferentes e que acabariam por absorver, criados os laços familiares que uma mais ou menos longa presença permitiu. (Garrido et al., 2017, p. 115)

Começou, também, uma aproximação ao mar e uma conseqüente evolução das embarcações que, anteriormente, estavam preparadas para a navegação na ria. A potencialidade apresentada pelos “Barcos do Mar” provocou uma série de mudanças, como as primeiras Campanhas e a criação de fábricas que permitiam salgar o peixe, uma forma de conservação que respondia às grandes quantidades de pescado. Mesmo com a remodelação da paisagem de Ílhavo, num formato mais industrial, ainda havia uma resistência à inovação, nomeadamente no volume de negócios e mercado, na tecnologia, na mão de obra e nas características do empresário. Apesar da evolução, é possível verificar uma forte ligação com as atividades tradicionais que, mesmo ao serem exploradas de um modo diferente, continuavam a ser executadas.

Na Época Moderna é perceptível o início de um comando próximo da Câmara Municipal na gestão, regulamentação, controle e proteção social, política e económica. As crises do concelho não diziam somente respeito à gestão dos recursos naturais da zona, mas também às tensões na distribuição de fundos municipais feita pelo Estado. Essas tensões fizeram-se sentir durante as invasões francesas, na abertura do comércio brasileiro e na Primeira Guerra Mundial.

Fonseca (2020, p. 347-348) acrescenta que os movimentos culturais e cívicos começam a ter lugar aquando do surgimento de uma nova burguesia constituída por formados académicos, que transmitiam ao seu círculo os aprendizados que obtinham dos movimentos políticos existentes na Europa. Assente nos ideais revolucionários esta camada pretendia transformar a sociedade com a intenção de provocar reformas culturais, científicas, sociais, profissionais e religiosas. No texto “Ílhavo, Terra Milenar” de Garrido et al. (2017, p. 245-254) é afirmado que Ílhavo tinha a intenção de assegurar as suas raízes; a erosão do passado acirrou a preocupação em documentar a história ilhavense. A edificação de um museu consolidaria este propósito: nele, iriam apresentar a história da localidade através de objetos que ganhariam uma relevância diferente por estarem expostos dignamente. Este tipo de movimento, o municipalismo, fez-se sentir fortemente em Ílhavo principalmente depois do Congresso Nacional Municipalista de

1922, onde se recusou o centralismo imposto pelo Estado e se ressaltaram os diferenciais de cada região.

No início dos anos 30, a cultura em Portugal era maioritariamente voltada para o nacionalismo. Os museus de arte com princípios académicos viam-se incompreendidos pelas políticas culturais. A falta de políticas culturais e a falta de práticas nesse âmbito por parte da população empobreceram as entidades. A ditadura militar fazia questão de enaltecer princípios regionais e locais de forma a incentivar o público mais jovem para uma arte educativa. A cultura estava voltada exclusivamente para o historicismo de forma a proporcionar aos seus artistas um espírito e uma formação académica enquadrados com os valores do regime. Apesar da limitação imposta pelo Estado existia a preocupação em criar museus e outros complexos voltados para a etnografia e para o resgate das tradições. Esta movimentação estava a ser financiada e aclamada como prova de que a arte podia estar presente no folclore. Mesmo com o incentivo para que fossem criadas essas instituições, os altos impostos solicitados aos municípios geravam uma tensão entre a Câmara Municipal e as instituições. Apesar disso a comunidade ilhavense procurou levar a bom porto as suas iniciativas, ainda que dentro dos limites impostos pela política do espírito de António Ferro<sup>30</sup>, que retirava qualquer autonomia aos municípios. As entidades culturais estavam estreitamente ligadas ao Estado e serviram de locais topográficos. Independente do que foi decretado, a elite local não permitiu que o Museu caísse nessa prerrogativa e se afastasse dos seus propósitos. No final dos anos 60 surge uma nova geração em oposição ao regime que demonstrava a sua posição através da arte, do desporto e da imprensa. Houve o apoio de algumas personalidades ilhavenses na história da oposição à ditadura, nomeadamente Mário Sacramento.

#### **4.2. Museu Marítimo de Ílhavo**

Oficializado o concelho de Ílhavo, em 1836, a vila passava por dificuldades económicas e sociais. A Fábrica da Vista-Alegre, criada em 1824, os estaleiros navais e as empresas de pesca de bacalhau eram corporativas. Os seus recursos económicos estavam dependentes de uma agricultura de subsistência, de ciclos de inflação, de défices orçamentais e da entrada de Portugal na Primeira Guerra Mundial. Esses fatores efetivaram a estagnação económica e cultural da região. Em 1922, Américo Teles, aliado aos jovens ilhavenses, reivindica a necessidade de progresso e de reunião para elevar a moral. Para isso criam a “Pléiade Ilhavense”, um grupo que pretendia reforçar o regionalismo e combater as adversidades económicas, sociais e políticas que se intensificavam perante o abandono

---

<sup>30</sup> A política de espírito de António Ferro pretendia que a literatura e a arte estivessem presentes na vida da população portuguesa, dentro dos limites impostos pelo Estado. Retirado de <https://avozdoalgarve.pt/d/antnio-ferro-e-a-poltica-do-esprito-o-programa-cultural-do-estado-novo/42416> a 25 de outubro de 2021.

das necessidades particulares de cada região. Apesar de marcar uma rotura no comportamento ilhavense, a “Plêiade” não resistiu aos encargos económicos, mas a ideologia permaneceu na vida dos “ílhavos”. Deste grupo persistiram ideias e projetos, como, por exemplo, a proposta de edificação de um museu. Em 1924, com a publicação da ideia no jornal “O Ilhavense”, o “Museu Regional dos Ílhavos” intensificou o sentimento iniciado pela Plêiade, agora transformada no Grupo dos Amigos do Museu. A ideia surge da intenção de preservar a identidade da comunidade, que poderia ver as suas memórias reunidas num espaço digno.

A entrega da Representação<sup>31</sup> à Comissão Executiva da Câmara Municipal de Ílhavo sugere que a guarda do museu deveria pertencer à Câmara, mas a sua direção seria administrada por uma comissão chamada Amigos do Museu. Devido ao escasso orçamento o museu ocupou diferentes espaços pois a sua edificação e manutenção apresentava alguns problemas. Sem um espaço próprio, mas com a receção de objetos, o museu instalou-se em lugares como salas de teatro e dependências da Câmara, mas a falta de condições obrigou à constante mudança. A responsabilidade dada à Câmara fazia com que o projeto dependesse da atenção de quem a presidia. Diniz Gomes, figura polémica no seio político e jornalístico, foi eleito presidente da Câmara entre 1919 e 1941, e nomeado responsável da Comissão Organizadora do Museu Regional de Ílhavo pelo Grupo de Amigos do Museu. A Comissão permitiu um avanço notável na elaboração do projeto, os seus contributos permitiram definir alicerces importantes como a exposição da origem da comunidade. A publicação em veículos jornalísticos como *O Ilhavense* e *Beira-mar* apelavam ao envio de objetos que pudessem integrar no acervo do museu e ao mesmo tempo recolhia adeptos da ideia.

Em 1932, há a tentativa, bem executada, de alentar os entusiastas e colocar o projeto do Museu em movimento. Para isso é organizada a “Semana da Arte Ilhavense”, de 23 a 30 de março, onde seriam expostas “todas as riquezas do património ilhavense” (Garrido & Lebre, 2007, p. 33) com a promoção feita pela Associação dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo. A estratégia utilizada passava pela demonstração da execução do Museu que só aguardava um espaço onde se pudesse fixar:

A Semana da Arte Ilhavense é não apenas uma antevisão do Museu, mas o Museu tornado realidade. A estratégia que a originou, o critério com que foi montada, o edifício que ocupou, a natureza e disposição das salas que implicou, foram opções marcantes na identidade do futuro museu. (Garrido & Lebre, 2007, p.34)

---

<sup>31</sup> Documento apresentado em 1924, agrupa argumentos para a criação de um museu regional, para além disso, Garrido e Lebre (2007) destacam que um dos argumentos da Representação declarava que o museu serviria para acentuar as tradições do povo de modo que a modernidade não as apagasse.

A estratégia consolidada permitiu um maior apoio da Câmara Municipal e uma prévia do que iria ser a estrutura do museu. Em 1933, Celestino Gomes abandona ao cargo por questões profissionais, António Gomes da Rocha Madahil ocupa o seu lugar e define as bases teóricas para a organização do Museu:

Será, pois, um Museu de carácter mixto, que sairá fora dos moldes rígidos das classificações para nas suas salas dar carinhoso acolhimento a tudo o que lembre e documente a vida passada e presente do Concelho, e sirva de ensinamento, amparo e estímulo para o futuro. (Madahil, 1993, p. 16)

Rocha Madahil (1965, p. 6-44); (1933, p. 39-117) assume uma metodologia fortemente etnográfica que caracteriza até hoje o espaço. As suas sugestões passaram pelo reforço da secção marítima onde se procurava expor: a fauna e a flora do mar, da ria e das espécies de água doce (crustáceos e moluscos); uma subsecção que ilustraria a pesca, a apanha de moliço e a extração de sal; a exposição de modelos de embarcações dos descobrimentos, de barcos fluviais e a representação da proa de um moliceiro, em tamanho real. Ainda pretendia adicionar cerâmicas e vidros com procedência da Fábrica da Vista-Alegre. Para além do que se poderia exhibir, o diretor procurou integrar um arquivo local onde preservava dados geológicos, geográficos, topográficos e climáticos. De forma a constituir uma secção de pintura recorreu às obras expostas na Semana da Arte Ilhavense, tendo percebido logo que a dificuldade financeira e formativa dos pintores da região não permitia que acompanhassem os critérios da arte. Sendo assim pretendia definir que todos os anos uma percentagem financeira do museu seria entregue para a exposição de trabalhos de artistas locais para assim potencializar os seus horizontes. Também pretendia incluir uma biblioteca regional que contaria com a bibliografia necessária para o estudo da região. Como o próprio afirma, pretendia conciliar a vida marítima com a indústria de porcelana da região para que o acervo museológico se nomeasse incomparável perante outro museu. Para além de ser uma representação importante da vida nacional, também fortalecia a memória coletiva da comunidade ilhavense.

A Comissão Organizadora cuidou da gestão financeira até ser dissolvida e dar lugar ao Grupo dos Amigos do Museu, em 1941. Para além da angariação de objetos para o acervo museológico, também pagavam uma subscrição de forma a contribuir monetariamente. Este sistema perdurou até o início dos anos 90, isto porque os apoios da Câmara Municipal estavam voltados para a edificação do Quartel de Bombeiros e do Hospital. Ainda assim puderam observar a envolvimento de Associações Marítimas locais que prontamente se disponibilizaram a ter um contacto próximo com as coleções. Para compor o portfólio do museu, foram feitos alguns pedidos, um geral à comunidade, um pedido individual a algumas personalidades que tivessem objetos etnográficos ou

marítimos e também foi pedido a outras instituições museológicas se poderiam ceder peças referentes à região:

Durante a ditadura salazarista, a tentativa de nacionalizar a cultura popular e de cooptar os artistas modernos para o campo oficial, subordinou os localismos e regionalismos e alinou-os com o etno-folclore de pretensão tradicionalista proclamado pelos órgãos centrais de propaganda. Neste apertado colete de forças e perante as limitações financeiras das Autarquias, a maioria dos museus municipais sobreviveu com projectos acanhados e limitados pelos recursos que as suas frágeis estruturas conseguiram mobilizar, quer através de processos de influência junto do poder central, quer através de subscrições publicas de âmbito local. (Garrido & Lebre, 2007, p. 162)

O “Museu dos Ílhavos” começou a ser organizado em 1933, no edifício que se manteve até à sua inauguração. Aberto em 1937 somente com duas das secções solicitadas por Rocha Madahil e com a inibição do uso de algumas salas, o museu enfrentou problemas financeiros e infraestruturais. As subscrições não acompanhavam os gastos necessários de manutenção e de aquisição de novas peças, nem mesmo o orçamento disponibilizado pela Câmara comportava o valor suficiente. Ao longo do ano de 1952, o diretor começou a analisar a possibilidade de uma remodelação do Museu, até mesmo de um novo espaço. Este período foi conturbado para o museu que se via cada vez mais limitado e estagnado. Em 1967, o diretor Rocha Madahil sugere à Câmara uma mudança de nome, “Museu Marítimo e Regional de Ílhavo”, o que levaria a uma aproximação das características basilares da sua edificação. Somente em 1972 são recebidos apoios do Estado para a construção de um novo edifício para o museu, mesmo assim o Grupo de Amigos do Museu continuou com o sistema de subscrições de modo a colmatar os escassos apoios municipais.

Atribuída a direção a Ana Maria Lopes, no início dos anos 90, o museu modificou a posição estagnada em que se encontrava, pretendendo envolver a comunidade e receber “os homens do mar”. As ações protagonizadas pela diretora aproximaram a população ao museu, agora mais dinâmico. Estabelece parte dos subsídios para a investigação que, através de testemunhos dos “homens do mar”, consegue completar e aprofundar detalhes de pesquisa. Com isto protagoniza uma das maiores exposições: “Faina Maior – Pesca do Bacalhau à linha”, com a representação do quotidiano a bordo de um lugre bacalhoeiro.

Um dos apoios incondicionais do museu foram os AMI, que, mesmo perante as intempéries que a idealização e realização do museu passou, protagonizaram importantes ações para a continuação da vida da instituição. O seu último e ambicioso presidente foi Aníbal Paião, que pretendia desenvolver a exposição “Faina Maior” com

elementos para além da pesca à linha. Para além disso, pretendia que se realizasse uma homenagem a Américo Teles, um dos principais nomes na história do museu.

Cada vez mais existia a valorização política direcionada ao Museu. Através dele foi possível estreitar laços culturais e económicos e obter vantagens diplomáticas com o Canadá através do projeto “De Novo na Terra Nova”. Foi aberto um concurso para a ampliação e renovação do museu, em 1999, que ao ser aprovado faz com que, em 2001, o museu reabra com o nome “Museu Marítimo de Ílhavo”. Desde a sua reinauguração até 2002 ainda vivia uma fase de adaptação, quer ao espaço quer ao número de visitantes que superava as expectativas. Não só pelo acervo é conhecido o museu, também as suas atribuições e nomeações a prémios de arquitetura fazem o seu nome. A programação entre 2003 e 2006 procurou exibir obras de fotografia<sup>32</sup>, escultura<sup>33</sup>, editoriais<sup>34</sup> e também exposições temporárias relacionadas com o património náutico e arqueológico. Pode dizer-se que a renovação arquitetónica ajudou a redefinir o programa, os parceiros e o público do museu. Apesar da modernidade transmitida pela nova arquitetura, o museu não queria descurar a sua história, mas também não queria viver do passado. A decisão passou por torná-lo num “lugar de memória” (Garrido & Lebre, 2007, p. 168), onde se olhasse para o futuro e em que se pudesse visitar o passado sem ficar preso no mesmo. A resposta positiva por parte dos visitantes reforçou a implementação definitiva deste conceito. O resultado consagrou-se com a exposição “Caixa da Memória – Tributo aos homens que foram ao bacalhau”, instalação fotográfica itinerante que mudava as fotografias consoante a localidade onde era exposta de forma a homenagear e a apresentar os pescadores daquela zona:

Tanto mais que em Portugal são raros os museus que assumem (ou podem assumir, dada a natureza dos seus patrimónios) a função social e simbólica de um “lugar de memória”. Neste, particular, os eventos expositivos que se têm centrado num plano de estetização das memórias têm-se revelado particularmente eficazes para socializar o projeto cultural do Museu e para o distinguir de outros museus marítimos. (Garrido & Lebre, 2007, p. 169).

Cada vez mais se procurou estabelecer este conceito através de uma comunicação diferenciada direcionada para o público. Despertava em cada um uma adesão afetiva que provocava o dinamismo e a singularidade do museu. Não só a aproximação à comunidade, mas também a participação global do património do museu concretizam uma internacionalização da história marítima ilhavense. Neves (2003, p. 7-10) reforça a ideia quando menciona a administração de Ana Maria Lopes, que adotou uma nova fórmula que dava ao museu a imagem de um espaço vivo, animado, com exposições

---

<sup>32</sup> “Estética e Ideologia da Faina Maior”.

<sup>33</sup> “Nigredo”, de Clara Menéres.

<sup>34</sup> “As Pescas na Arte”, de Álvaro Garrido e Catarina Dias e “A Campanha de Argus”, de Alan Villiers.

temporárias e intercâmbio multidisciplinar. O diretor seguinte, o Capitão Francisco Marques, continua a assumir um papel fundamental na investigação e na recolha de acervo e conteúdo. Destaca também as exposições temporárias, que permitiram ao museu se tornar numa “área cultural moderna, livre, cosmopolita, internacionalizada através de intercâmbios vários, ajudando a perceber o presente e, sobretudo, a especular sobre o futuro.” (Neves, 2003, p. 13).

Em 2005, iniciou-se o projeto para a preservação, arquivamento e construção de memórias da pesca do bacalhau e dos navios portugueses. Inicialmente, a exposição “Faina Maior” foi uma exposição temporária, mas após a renovação e ampliação do museu tornou-se o grande pilar identitário do MMI. A exposição materializa a memória ilhavense e simboliza a cultura e identidade portuguesa e de Ílhavo. Para além disso, dinamiza os processos de recriação e pluralização da memória que dialogam com as comunidades marítimas. Nesse prisma assiste-se ao enriquecimento do arquivo com testemunhos audiovisuais de todos os que passaram por este meio. Surge como uma forma de preservação da memória devido ao desgaste contemplado pela globalização cultural. De modo a completar o discurso expositivo e sensorial, a partir de 2001, integra o Navio-Museu Santo André, um antigo arrastão bacalhoeiro. A consolidação de um dos objetivos primários deu-se com a inauguração do CIEMar-Ílhavo, em 2013, uma subunidade do museu que tem como missão unificar funções arquivísticas, tecnológicas, investigativas e formativas, fomentando e renovando o projeto cultural<sup>35</sup>. Não se mantém por aí: em 2013, inaugura o Aquário de Bacalhaus que “completa o discurso histórico e memorial da Faina Maior oferecendo ao público uma experiência de conhecimento e lazer” (Museu Marítimo de Ílhavo, s.d.). Atualmente integra nos seus polos o Centro de Religiosidade Marítima, aberto desde 2021, o primeiro centro de religiosidade com a temática marítima em Portugal, que revela a relação da fé ilhavense com o mar<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Retirado de <https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/pages/29> a 2 de abril de 2022.

<sup>36</sup> Retirado de <https://www.cm-ilhavo.pt/viver/areas-de-intervencao/cultura/equipamentos-culturais/museus/centro-de-religiosidade-maritima> a 2 de abril de 2022.

## **5. Projetos de comunidade no Museu Marítimo de Ílhavo**

O atual capítulo pretende de forma expositiva exemplificar projetos de comunidade programados pelo Museu Marítimo de Ílhavo. Aliados aos parâmetros basilares da Nova Museologia, os projetos de comunidade pretendem envolver a população de um determinado território na sua própria história, seja ela em forma de recordação ou de aprendizagem. É importante referir que todos os projetos apresentados têm a intenção de formar o seu público, ou seja, para além da componente lúdica e criativa há sempre a preocupação de envolver uma componente formativa.

### **5.1. “Nem tudo o que vem à rede”<sup>37</sup>**

O projeto decorreu durante a edição de 2015 do Festival do Bacalhau, em que o MMI convidou Graeme Pulleyn<sup>38</sup> e Ana Bento<sup>39</sup> para desenvolverem um espetáculo de teatro e música. A participação ficou aberta à comunidade do Município de Ílhavo, os inscritos participaram num workshop que os preparava para o espetáculo. Foi no decorrer dos trabalhos que se distribuíram as personagens e se formou o conteúdo para o espetáculo. Através de improvisações, entrevistas, encenações, entre outras atividades, o participante foi orientado ao longo da experiência para o papel que iria representar. O Navio-Museu Santo André foi o palco da ação, e em duas semanas de preparação os tripulantes embarcaram numa aventura artística completamente original e que levava o público a fazer o percurso museológico numa outra perspetiva.

### **5.2. “O Lugre”, de Bernardo Santareno<sup>40</sup>**

No âmbito do Dia Internacional dos Museus, o Museu Marítimo de Ílhavo, juntamente com a editora e-Primatur, reeditaram a obra “Nos Mares do Fim do Mundo”, de Bernardo Santareno, que conta a sua experiência como médico na frota bacalhoeira entre 1957 e 1959. Para além da reedição e de uma exposição, foi proposta a adaptação teatral do texto “O Lugre” (1959), do autor em questão. O projeto de teatro comunitário dirigido por Graeme Pulleyn envolveu os participantes em exercícios teatrais, jogos e improvisações. De forma a personificar as vitórias e o sofrimento dentro das embarcações da pesca do bacalhau, os recém atores usaram o museu como fonte de conhecimento. Este foi também o palco onde interpretaram para além das palavras. A peça foi reposta para uma

---

<sup>37</sup> Retirado de [https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/41?event\\_id=226](https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/41?event_id=226) a 26 de abril de 2022

<sup>38</sup> Cofundador do Teatro Regional da Serra do Montemuro, diretor artístico, ator e encenador.

<sup>39</sup> Cofundadora da Associação Gira Sol Azul, multi-instrumentista e compositora.

<sup>40</sup> Retirado de [https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/99?event\\_id=276](https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/99?event_id=276) a 26 de abril de 2022.

sessão no dia seguinte, ambas esgotadas. Mais tarde, no mês de outubro<sup>41</sup>, esteve novamente na programação do museu durante 3 dias.

O espetáculo voltou a ser reposto no ano seguinte. Desta vez teve lugar na Fábrica da Ideias<sup>42</sup> e no Teatro Municipal do Porto, Rivoli, onde se inseriu no “Mexe – IV Encontro Internacional de Arte e Comunidade”, a 23 de setembro de 2017<sup>43</sup>.

### **5.3. “Mar”, de Miguel Torga<sup>44</sup>**

Igualmente no âmbito do Dia Internacional dos Museus e no ano em que o museu comemorou o seu 80º aniversário, integrou-se na sua programação a encenação da obra “Mar”, de Miguel Torga. Alexandre Sampaio, que colabora com diversas companhias de teatro, protagoniza iniciativas de arte comunitária e orienta ateliês expressivos, foi o responsável pela encenação desta peça. A obra retrata a vida numa aldeia piscatória e reflete sobre aspetos socioculturais que se aproximam do contexto vivido em Ílhavo. Embora tenha mantido a forma clássica da narrativa, a produção contou com um caráter contemporâneo.

### **5.4. “Há Marias Assim”<sup>45</sup>**

O teatro “Há Marias Assim” conta a história de quatro mulheres, Maria Chuvas, Maria Farto, Maria Sopas e Maria Rendeiro. O texto surge através da recolha de testemunhos de mulheres de Ílhavo, da Murtosa e de Peniche que assistiram a todos os tipos de tormentas que o mar lhes poderia trazer. Escrita por Sandro William Junqueira<sup>46</sup> e encenada por Graeme Pulleyn, pretende levar o público numa “tempestuosa viagem pelo mar do feminino, com naufrágios e ciclones, tragédias, comédias e dramas e acima de tudo uma terrível luta pela sobrevivência e pela dignidade.”<sup>47</sup> A peça foi estreada em 2019 e será reposta em 2022.

---

<sup>41</sup> Retirado de <https://www.cm-ilhavo.pt/municipio/comunicacao/eventos/todos-os-eventos/evento/o-lugre-de-bernardo-santareno-24> a 26 de abril de 2022.

<sup>42</sup> Centro Cultural da Gafanha da Nazaré, a 17 de setembro de 2017. Retirado de [https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/41?event\\_id=410](https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/41?event_id=410) a 26 de abril de 2022.

<sup>43</sup> Retirado de [https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/41?event\\_id=410](https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/41?event_id=410) a 26 de abril de 2022.

<sup>44</sup> Retirado de [https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/99?event\\_id=355](https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/99?event_id=355) a 26 de abril de 2022.

<sup>45</sup> Retirado de [https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/99?event\\_id=648](https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/99?event_id=648) a 26 de abril de 2022.

<sup>46</sup> Sandro William Junqueira nasceu em 1974, na Rodésia. Em 1976 parte para Portugal e é em 1999 que funda o grupo de teatro “A GAVETA” com Paulo Quaresma. Passou a ser o responsável artístico, encenador e ator. Já publicou poesia e contos. A partir de 2007 torna regulares as suas visitas às escolas, onde cria e interpreta oficinas e espetáculos dedicados ao livro e à leitura. Foi vencedor do Prémio “Prémio Autores 2019 – Melhor Livro Infante-Juvenil da Sociedade Portuguesa de Autores” com *As Palavras que Fugiram do Dicionário*. Retirado de <https://camoesberlim.de/artistasautores/sandro-william-junqueira/> e de <http://storyspell.pt/autor/sandro-william-junqueira/> a 8 de setembro de 2022.

<sup>47</sup> Retirado de [https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/99?event\\_id=648](https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/99?event_id=648) a 26 de abril de 2022.

### **5.5. “Entrelinhas”<sup>48</sup>**

O “Entrelinhas” é um projeto de comunidade que surgiu da proposta da artista Deborah Mota e concretiza uma parceria entre o Museu Marítimo de Ílhavo e o Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. O projeto pretende homenagear as mulheres que ficaram em terra enquanto os maridos se ausentavam para a pesca. Antes de partirem as mulheres preparavam os itens para a viagem, cosiam as velas, o saco de viagem, as luvas e os gorros. A proposta tem como objetivo final a construção de um dóri em crochet com o contributo da comunidade que, de fio em fio, contribuirá para esta homenagem.

---

<sup>48</sup> Retirado de [https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/41?event\\_id=984](https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/frontoffice/pages/41?event_id=984) a 27 de maio de 2022.

## 6. Proposta de Projeto de Comunidade

### 6.1. Revisão do estado de arte

A construção deste projeto levou a um levantamento de projetos que também envolvessem poesia e que se aproximassem das suas características principais. Não houve um evento que apresentasse as mesmas diretrizes, que agregasse a poesia, o perfume e as vendas. Mesmo assim foi feita uma pesquisa de iniciativas que envolvessem algum aspeto referente ao projeto que será apresentado. Há diversas estruturas relacionadas com poesia, por exemplo o Poetry Slam, alguns festivais de poesia e o Grupo Poético de Aveiro. Ao ter em conta as outras características do projeto também se procurou eventos que utilizaram vendas, como, por exemplo, em Sabrosa. Ainda se fez uma análise a ações que recorressem ao olfato para despertar memórias, surgindo o caso da exposição de Josely Carvalho.

#### 6.1.1. Poetry Slam<sup>49</sup>

O Poetry Slam, mais precisamente Portugal Slam, é uma competição onde o público sobe ao palco e declama um poema da sua autoria. O projeto teve início em 2014, realiza-se anualmente e também concretiza *workshops*. Tem o formato de festival e pretende valorizar a língua portuguesa e proporcionar a ida de um artista em representação do país a competições internacionais. Não se envolve somente com poesia, também pretende apresentar outras formas de arte como, por exemplo, a performance, a edição de vídeo e os *writers de grafitti*, com o objetivo de inserir outros temas. O festival já foi nomeado para a categoria Melhor Festival Não-Musical pelo Iberian Festival Awards 2017. Conta com várias localidades e organizações de contacto, como Amadora, Aveiro, Coimbra, Lab.I.O (Lisboa), Leiria, Loulé, Minas de Coimbra, Porto, Sintra, TodoMundoSlam (Lisboa) e Viseu. Para estas localidades poderem apresentar um representante na final, têm de realizar no mínimo 3 eventos, as eliminatórias e a final. Também não poderá apresentar o mesmo vencedores duas vezes.

#### 6.1.2. Festival de Poesia e Música de Vila Nova de Foz Côa<sup>50</sup>

A edição de 2019 do Festival de Poesia e Música de Vila Nova de Foz Côa realizou-se em abril, é considerado um dos mais antigos festivais literários do país e foi inaugurado em 1984. O objetivo é levar o festival a um panorama internacional e é por isso que acolhe artistas de outros países, como por exemplo o Coro Del Collegio Universitario Mazza-

---

<sup>49</sup> Retirado de <https://portugalslam.com/festival/> a 3 de janeiro de 2022.

<sup>50</sup> Retirado de <https://beira.pt/portal/noticias/foz-coa-acolhe-festival-de-poesia-e-musica-de-23-a-27-de-abril/> a 3 de janeiro de 2022.

Padova, de Itália. Pretende não só ter sessões de poesia, mas também conversas com as personalidades, inclusive idas às escolas.

#### 6.1.3. DecLAMAR Poesia no Salão<sup>51</sup>

DecLAMAR Poesia no Salão consiste num encontro no Salão Brazil, em Coimbra. Realiza-se uma vez por mês, sendo que se apresenta um tema para cada noite. Depois de lidos, alguns poemas são selecionados pela organização, e ainda é aberto um espaço para o público participar. O poema em participação pode ser de autoria ou a partilha de um poema já escrito. A proposta surgiu da necessidade de existir um espaço dedicado à poesia.

#### 6.1.4. Grupo Poético de Aveiro<sup>52</sup>

O Grupo Poético de Aveiro é responsável pela organização do Encontro Poético Luso Espanhol, juntamente com a Câmara Municipal de Aveiro. Este encontro já se realiza há 24 anos e pretende criar uma proximidade com o país vizinho. O grupo elabora eventos em datas importantes como o Dia Mundial da Poesia, entre outros. Na pandemia o grupo teve de se reinventar, e a forma que elegeram foi a declamação de poemas a partir da sua página de Facebook. Os habituais participantes das sessões físicas, ou recém-chegados, enviavam um vídeo onde liam um poema que posteriormente era publicado, também muitas vezes entravam numa transmissão ao vivo.

#### 6.1.5. Homenagem a Miguel Torga<sup>53</sup>

Sabrosa foi palco do espetáculo “Poesia em Torga”, apoiado pela Câmara Municipal de Sabrosa e pela Fundação Inatel. Já foram homenageados grandes nomes da literatura, mas foi na homenagem a Miguel Torga que Rui Oliveira e Luís Antero vendaram os seus olhos e deram um concerto. Não foi o público que teve os olhos vendados, como se pretende concretizar, mas a premissa de vendar os olhos para sentir a arte fluir pelos dedos aproxima-se do objetivo da proposta de projeto.

#### 6.1.6 “Diário de Cheiros: Teto de Vidro”, de Josely Carvalho<sup>54</sup>

A artista Josely Carvalho nasceu em São Paulo e conta com espaços próprios em Nova York e no Rio de Janeiro. Nos últimos 40 anos centrou a sua obra na exploração da memória, da identidade, do feminino e da justiça social. A sua obra inundou a sala de exposições com aromas para que o espectador, ao mesmo tempo que observava a sua

---

<sup>51</sup> Retirado de <https://coimbracolectiva.pt/2019/02/24/se-gostam-de-poesia-ha-um-evento-que-nao-devem-perder/> a 3 de janeiro de 2022.

<sup>52</sup> Retirado de [https://www.facebook.com/Grupo-Po%C3%A9tico-de-Aveiro-199159920110073/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/Grupo-Po%C3%A9tico-de-Aveiro-199159920110073/?ref=page_internal) a 3 de janeiro de 2022.

<sup>53</sup> Retirado de <https://www.avozdetrasosmontes.pt/noticia/17696> a 3 de janeiro de 2022.

<sup>54</sup> Retirado de <https://jornal.usp.br/cultura/exposicao-integra-a-arte-as-memorias-olfativas/> a 3 de janeiro de 2022.

arte, pudesse recordar histórias vividas. Expôs este projeto no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e com ele ganhou o prêmio internacional *The Art and Olfaction Award*. Apresenta na sua obra gravuras, pinturas, vídeo, fotografia e sons e divide-as em duas instalações. Dá utilidade a copos partidos que, de acordo com a pesquisa da artista, também levam a memórias olfativas.

## 6.2. “Sensações Poéticas”

O projeto de comunidade “Sensações Poéticas” pretende navegar por um dos braços da literatura, mais concretamente a poesia. Depois de uma pesquisa por eventos projetados nesse sentido foi afluída a componente criativa com a intenção de destacar a proposta da programação habitual. O intuito com esta proposta passa pelo prolongamento da experiência no tempo, quer seja pela memória, pelos poemas ou pelas sensações. A sessão consistiria na declamação de alguns poemas, previamente escolhidos, isto porque quando são lidos com o tom certo são capazes de evidenciar a musicalidade impregnada nos versos.

Um dos diferenciais desta sessão pede que os seus participantes usem vendas durante o tempo de leitura. Isto porque atrelada à visão vem uma série de pré-julgamentos que inevitavelmente se fazem, é impossível pedir que não se realizem impressões sobre o que se está a ver. Sendo assim, de forma a criar um espaço seguro para deixar fluir as sensações, sem inibições, será pedido o uso do objeto. O conforto partirá do momento em que todos se encontrarão na mesma posição, o que evita o desconforto de agir de uma determinada forma perante olhares alheios. No fundo, a intenção é que se usufrua da poesia de uma forma diferente e sem qualquer tipo de pressão, que cada palavra seja sentida através de uma leitura expressiva. Pesquisadores da Universidade de Surrey, em Inglaterra, comprovaram que a atenção e a memória são acentuadas quando se fecham os olhos<sup>55</sup>. Pretende-se assim retirar o público da sua zona de conforto para que possa experienciar sensações diferentes. A venda surge como instigadora de mistério para despertar outros sentidos como, por exemplo, a audição.

Outro pilar distinguidor do projeto é o uso de uma fragrância a cada poema lido, ao selecionar uma palavra ou uma interpretação que poderá remeter para um aroma. Tal como já foi comprovado em alguns estudos, o perfume tem um papel importante na recordação de momentos, por exemplo, associar um cheiro a uma pessoa, a um sítio ou a uma memória<sup>56</sup>. E, como acontece nessas associações, pretende-se que tal ocorra com

---

<sup>55</sup> Retirado de [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/01/150116\\_olhos\\_memoria\\_lab](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/01/150116_olhos_memoria_lab) a 21 de dezembro de 2021.

<sup>56</sup> Retirado de <https://www.metropoles.com/vida-e-estilo/comportamento/memoria-olfativa-por-que-os-cheiros-nos-trazem-lembrancas> a 21 de dezembro de 2021.

o evento de forma a não o deixar passar em branco ou a serem somente umas horas passadas fora de casa. Para aproximar a proposta às diretrizes do relatório, o projeto tem o objetivo de envolver a comunidade de modo a proporcionar a experiência de integrar um dos passos da ação. Mais concretamente, participariam no preparo dos perfumes para cada poema.

Criar uma ponte entre os aprendizados adquiridos em contexto de estágio e a escrita deste relatório parece imprescindível. Sendo assim, com a finalidade de envolver ainda mais a comunidade, durante as oficinas seriam lidos alguns poemas a fim de encontrar quem os poderia declamar durante a sessão. Analisada a performance de cada um, seriam selecionados os que melhor fariam o público imergir na experiência.

Um fator que se teve em especial consideração foi a publicidade, que seria o mais transparente possível, já que pode representar um gatilho ou desconforto para algum dos possíveis presentes. A organização deixaria desde logo as suas intenções explícitas, o que faria com que o público estivesse previamente preparado para o decorrer da atividade. Os bilhetes seriam reservados durante a semana do evento e levantados durante o próprio dia ou até 30 minutos antes da exibição. Este método foi utilizado pelo Teatro das Beiras, na Covilhã, na reabertura dos espaços culturais que encerraram devido à COVID-19. Depois de observar o funcionamento do método, seria pertinente transportar esse sistema para o projeto pois possibilitaria controlar o número de pessoas e a forma como o espaço seria organizado.

### 6.2.1 Cláudia Camacho

Na curadoria e mediação das fragrâncias e poemas, juntamente com a autora do projeto, seria convidada a perfumista Cláudia Camacho. Cláudia Camacho é a primeira perfumista independente de Portugal, cria perfumes sem género, naturais, exclusivos e certificados, o que faz com que receba olhares do mercado internacional<sup>57</sup>. Conta com um vasto currículo, em que trabalhou como professora, diretora e produtora. Para além disso, já integrou diversos projetos, por exemplo foi cofundadora e diretora do primeiro festival de músicos de rua de Portugal, o “Lamiré – Sons da Rua em Palco”<sup>58</sup>, foi coordenadora editorial na editora “Cego Surdo e Mudo Edições”<sup>59</sup> e também integrou o projeto “O meu museu é melhor que o teu”. Em 2007 funda a AntiFrame, uma curadoria de projetos artísticos e exibição dos mesmos, onde se pretende criar espaço para que tais

---

<sup>57</sup> Retirado de [https://www.facebook.com/TheFragrantLady/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/TheFragrantLady/about/?ref=page_internal) a 22 de dezembro de 2021.

<sup>58</sup> Retirado de <https://culturadeborla.blogs.sapo.pt/lamire-noite-dos-musicos-de-rua-1-a-1730259> a 22 de dezembro de 2021.

<sup>59</sup> Retirado de [https://www.facebook.com/CegoSurdoeMudoEdicoes/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/CegoSurdoeMudoEdicoes/about/?ref=page_internal) a 22 de dezembro de 2021.

projetos ganhem vida: “Para tal, apostamos em criar uma simbiose entre artistas, curadores, colecionadores, promotores e instituições dentro dos circuitos artísticos nacional e internacional. Contactamos com museus, galerias, bienais, diferentes espaços culturais, a fim de impulsionar projectos artísticos inovadores.” (AntiFrame | Arts Management, s.d.).

Num momento da sua vida decidiu ligar-se à sua paixão, a perfumaria. Como perfumista independente inicia o projeto onde monta uma trilogia de perfumes dedicada a Sintra<sup>60</sup>. Graças ao seu trabalho, captou o interesse internacional, o que lhe permitiu assinar com uma empresa de Xangai<sup>61</sup>.

O nome Cláudia Camacho tornou-se indispensável para o projeto. The Fragrant Lady, como é conhecida, participaria numa curadoria de aromas e de poemas que seriam selecionados de acordo com a possibilidade de se associarem a fragrâncias. Depois de selecionados os possíveis perfumes para cada poema, seriam recolhidas as matérias-primas para a sua construção. O workshop, que lideraria, envolveria a comunidade no processo de preparação e finalização dos perfumes, o que permitiria o contacto com a arte da perfumaria.

### 6.2.2 Público-alvo

As características do projeto impõem uma limitação de idade para o acesso ao espaço: a entrada será permitida a maiores de 18 anos, inclusive. Admite-se que é um projeto que envolve maturidade, o uso de vendas poderá suscitar comentários por parte de menores e conseqüentemente desconforto aos outros espetadores. Os bilhetes terão de ser reservados, a pandemia ajudou a perceber que a venda de bilhetes efetuada previamente poderá ser uma vantagem para a montagem do espaço. A dimensão será entre 50 e 60 pessoas, número pensado em consonância com a prerrogativa do projeto, ou seja, ao ter um número muito elevado de pessoas, o momento perderá a essência de um evento de menor escala. A pré-venda dos bilhetes permitirá controlar esse número e também preparar o espaço para criar intervalos entre pessoas desconhecidas.

### 6.2.3 Programação

Quanto à programação do evento, no momento de levantar os bilhetes seria entregue uma venda e também seria explicado que haveria um anúncio de quando haveriam de colocar as vendas.

---

<sup>60</sup> Retirado de <https://anchor.fm/joo-jacinto-ferreira/episodes/Conversa-com-Cludia-Camacho---The-Fragrant-Lady-e1650e4> a 22 de dezembro de 2021.

<sup>61</sup> Retirado de <https://pt.linkedin.com/in/cl%C3%A1udia-camacho-b175b6a> a 22 de dezembro de 2021.

Antes da entrada do público, o espaço estaria perfumado com um aroma que trouxesse uma sensação de aconchego e de tranquilidade. Também existiria uma iluminação feita por uma luz amarela que daria sensação de conforto.<sup>62</sup> Devidamente sentados, seria feito um discurso inaugural e de agradecimento pela presença com uma breve explicação da razão pela qual está a ser concretizada a atividade e como se irá realizar. Ao finalizar, seria pedido que colocassem as vendas, os poemas seriam declamados um a um por duas pessoas diferentes. Quando fosse um poeta, seria lido por um homem e, quando fosse uma poetisa, seria lido por uma mulher, de modo a representar a voz interior do poeta. A cada leitura seria difundido um aroma diferente, de uma forma fraca, mas que se faria notar, para que não houvesse uma confusão de cheiros. O intervalo desta mudança suave de aromas seria feito através de uma breve pausa do leitor. Ambos estariam presentes no palco para que não houvesse movimentação ruidosa no espaço. Quando o poema estivesse a terminar, o aroma do perfume enfraquecia para assim existir a troca de fragrância. A cada aroma pertenceria um difusor que estaria colocado no teto para que fosse impercetível. Depois das declamações, seria feito outro discurso, que novamente agradeceria pela presença e que incentivaria à leitura de poesia, de uma forma entusiástica, mas ao mesmo tempo implícita. Ao sair da sala o espectador poderia escolher um marcador com o seu poema preferido e conseqüentemente com o aroma que foi sentido no momento da sua declamação. A ideia do marcador surge para que o seu utilizador possa desfrutar da sua utilidade e provocar estímulos que o farão recordar aquele dia através do perfume.

---

<sup>62</sup> Retirado de <https://www.vivadecora.com.br/pro/iluminacao/iluminacao-ideal-para-quarto/> a 22 de dezembro de 2021.

## Considerações finais

Atualmente, refere Álvaro Garrido (2014), tudo se espera de um museu, todos “declaram o Museu como o lugar de excelência da memória e da identidade, da inovação social e educativa.” (p. 127), ou seja, há uma preocupação de conservar a história e os costumes de um povo para que o mesmo não caia em esquecimento. Um museu não se pode restringir a um espaço onde se guardam memórias e se invoca uma certa finitude pois a sua edificação acabaria por representar uma conclusão do trabalho de preservação do património. A vertente cultural inserida no espaço deve procurar ter uma componente dinâmica de forma a destacar-se da conjectura do património. A memória da relação de Portugal com o mar aponta para uma imagem grandiosa, mas na verdade depara-se com um empobrecimento do setor e uma preferência pela expansão continental. Embora seja possível observar um “resgate da tradição marítima nacional” (p. 128), quer em celebrações como a Expo 98, quer a nível económico com a proposta de doutrina pública do *hypercluster*<sup>63</sup>, há um vazio quando se fala em cultura marítima. A Europa sempre impeliu para um objetivo continental, o que deixou uma lacuna quando se remete para a história do mar:

Embora o mar tenha sido um molde da civilização europeia, a importância geopolítica do oceano desde a época do *sea power*, a cultura que reside nas comunidades marítimas e o contributo das pescas para a identidade cultural dos povos europeus são tópicos ausentes no projeto europeu (Garrido, 2014, p. 128).

A análise que pode ser feita quando se aborda o tema da cultura marítima transporta para a sua fragilidade: embora seja atingida pela riqueza de testemunhos e materiais, aproxima-se da invisibilidade associada a comunidades fechadas e marginais:

É nesta injunção de tempos que devemos ancorar os modos de perceber a memória, tomando-a como conceito-chave de qualquer projeto de museologia marítima que aspire a ter nas coleções e nos patrimónios imateriais fortes elementos de diálogo com a sua comunidade de públicos. O projeto sociocultural do Museu Marítimo de Ílhavo (MMI) oferece bons argumentos para este debate (Garrido, 2014, p. 129).

A entrada de Portugal para a Comunidade Económica Europeia impôs políticas de quotas no setor piscatório, o que levou ao declínio da pesca do bacalhau. As tensões sociais que se criaram impuseram a vontade dos capitães da pesca do bacalhau em consagrar as suas memórias num local específico. O reconhecimento do seu meio permitiu à comunidade ilhavense a intenção de construir um núcleo memorial. Ílhavo sempre reconheceu a sua ligação com o mar, por isso, consolidaram a narrativa coletiva num espaço museológico

---

<sup>63</sup> “O estudo estabeleceu como objetivo duplicar o PIB que resulta directamente da economia do mar, dos actuais 4% a 5% para 10% a 12%.” Retirado de <https://www.ccip.pt/pt/o-que-fazemos/outras-iniciativas/estudos/o-hypercluster> a 11 de março de 2022.

onde se encontra exposta, através de objetos que também andaram embarcados, a identidade marítima do povo português.

Ao realizar-se o seu estudo, devem ser exaltada a memória e o diálogo com a comunidade, o que traz para o debate os fundamentos do Museu Marítimo de Ílhavo. Entende-se que a memória não é pura e que lida com o esquecimento conforme os anos. Halbwachs propõe aos museus investigar e expor a forma e a razão do que é proposto recordar. As memórias marítimas parecem retomar o interesse do público quer no cinema quer na literatura. O MMI declara-se como um “lugar de memória”. Ao conciliar a pluralidade de vozes com a recolha e documentação dos registos históricos, o museu assume a responsabilidade social de se integrar na vida da comunidade. Cria distância de um perfil redutor e elitista de um museu de cultura náutica já que este conceito tende a descartar os testemunhos das realidades vividas. Também há uma atenção especial para problemáticas que envolvam o tema, por exemplo, das técnicas para uma exploração de recursos marinhos, algo que aconteceu, principalmente, depois da inauguração do Aquário dos Bacalhaus, em 2013. Desde a sua inauguração até aos anos 90, o museu centrou-se no seu conceito etnográfico, mas com a sua ampliação voltou-se para o mar. A reforma do seu programa cultural orientou o seu conceito para a “conservação memorial” (Garrido, 2018, p. 100), também de forma a alcançar o crescimento e a diversidade de públicos, assim como a estabelecer a sua imagem a nível local e regional.

Garrido (2018, p. 102-103) nomeia o MMI como um museu marítimo de comunidade: dada a nomeação foi feita a aproximação ao movimento da Nova Museologia, pois as linhas de ação do museu apresentam uma conformidade com as características do movimento. Ao acompanhar os princípios elaborados por Santos (2002, p. 115) sobre a Nova Museologia, conclui-se que o movimento defende:

- “O reconhecimento das identidades e das culturas de todos os grupos humanos;”
- “A utilização da memória coletiva como um referencial básico para o entendimento e a transformação da realidade;”
- “O incentivo à apropriação e reapropriação do património, para que a identidade seja vivida, na pluralidade e na rutura;”
- “O desenvolvimento de ações museológicas, considerando como ponto de partida a prática social e não as coleções;”
- “A socialização da função de preservação;”
- “A interpretação da relação entre o homem e o seu meio ambiente e da influência da herança cultural e natural na identidade dos indivíduos e dos grupos sociais;”
- “A ação comunicativa dos técnicos e dos grupos comunitários, objetivando o entendimento, a transformação e o desenvolvimento social.”

Ainda se poderá fazer um paralelo com a nova definição de Museu apresentada na Assembleia Geral Extraordinária do ICOM, em Praga. Foi definido como “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Os museus, abertos ao público acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento.”<sup>64</sup> A análise dos princípios da Nova Museologia permitem fazer uma aproximação com o que atualmente se pretende definir como Museu. Há uma tentativa de envolver o público com o espaço através da inclusão e da acessibilidade, assim como da fruição e da provocação de questões. Ao estudar as linhas orientadoras da Nova Museologia, do Museu Marítimo de Ílhavo e da definição atual de Museu, pode-se observar semelhanças entre elas.

O MMI iniciou o seu percurso com a premissa de uma possível falta de interesse por parte do público, o que fez com que procurasse diversificar a sua coleção e inserir nos seus projetos a temática marítima, mesmo ao explorar temas para além da pesca do bacalhau. Este objetivo é concretizado através de uma programação diversa, de uma intensa investigação e de uma variada rede de contactos. Assente no princípio de que o processo é mais importante que o resultado, encontram-se os valores defendidos pelo museu. A aprendizagem torna-se frutífera com a observação e com a colocação de dúvidas. Tome-se o caso da performance “Orden y Progreso”, de Héctor Zamora<sup>65</sup>, como exemplo: o artista teve a preocupação de reforçar a importância do processo. Para isso, desconstruiu um barco em público, de modo que se pudesse fazer uma reflexão sobre o destaque que se dá a uma obra finalizada sem ter em conta o processo de concretização.

Tal como, na declaração de Oaxtepec (1984), o MMI, ao envolver a participação da comunidade, retira o monólogo muitas vezes associado ao espaço museológico, também na Declaração de Caracas (1992, p. 257) é possível observar a confluência de diretrizes quando se afirma que ao museu se confere “um papel protagónico, pois se apresenta como uma oportunidade de participar activamente no processo de recuperação e socialização dos valores de cada comunidade, para o qual o museu deve se preparar devidamente.” A envolvimento da comunidade parte da doação de objetos expostos no museu assim como na programação. Para além de a presença da comunidade se

---

<sup>64</sup> Retirado de <https://www.pportodosmuseus.pt/2022/08/24/nova-definicao-de-museu-apresentada-em-praga/> a 8 de setembro de 2022.

<sup>65</sup> Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=odCd8gIVoxc> a 10 de junho de 2022.

perpetuar no espaço, também há a procura da sua ativação nos projetos que a instituição desenvolve, nomeadamente nos projetos de comunidade.

Ainda se pode falar da pesquisa-ação abordada por Thiollent (1986, p. 13-19) e por Brandão (2006, p. 17-24). O CIEMar-Ílhavo representa o compromisso que a instituição tem com a história e com a investigação, procurando concretizar e renovar pesquisas que legitimem a sua ação. Para além disso, é importante mencionar que se trata de uma subunidade do museu. O espaço encontra-se na região, o que permite o contacto entre os investigadores, a situação a ser investigada e a comunidade. Santos (2002, p. 125-129) considera a pesquisa, a preservação e a comunicação como fatores aditivos nas ações museológicas. A pesquisa não se esgota em si, não é somente uma descrição ou uma análise dos objetos, ela contribui para as atividades dinamizadas. A preservação dos objetos vai desde a sua coleta à sua classificação e conservação. O acervo é constituído por pertences privados, pelo “acervo institucional” (testemunhos, iconografia, material arquivístico...) e pelo “acervo operacional” (paisagens, monumentos...). O registo da matéria possibilita a formação de um banco de dados, através do qual se consegue explorar e desenvolver ações significativas, tanto para o museu como para a população que vê as suas memórias “vivas”. A fim de conservar todo o conhecimento mencionado, sensibiliza-se para a sua preservação como forma de manutenção da história local. O MMI, para além da preservação material, também se ocupa da preservação imaterial, não só com a transmissão feita a partir dos objetos, como também na recolha de testemunhos de quem experienciou a realidade da pesca do bacalhau. Há a preocupação de manter os testemunhos vivos de uma história que mais cedo ou mais tarde não teria voz para ser partilhada. Em conformidade com a opinião de Varine na sua entrevista, em 2013, nunca achou pertinente atribuir uma dimensão material ou imaterial. Para Varine o património é património sem nenhum complemento, pois sem a questão imaterial não existiria uma partilha de saberes sobre o objeto. O MMI também exhibe uma cumplicidade entre o material e o imaterial pois sem um não existiria o outro, criando assim uma confluência entre o significado e o significante em cada objeto.

A comunicação para diferentes públicos tem como objetivo final a procura por parte da comunidade do espaço que o MMI oferece, assim como a diversificação dos seus públicos. Mendonça cita Kenneth Walker quando afirma que a participação não deve ser vista como uma solução:

Se tem chegado a um ponto em que se sabe que a participação não é uma fórmula mágica, mas que requer um trabalho paciente. Nenhuma das formas de participação que foram aplicadas até agora resolveram completamente os problemas. É muito possível que esses problemas, como tantos outros de relações humanas, nunca sejam resolvidos de forma definitiva. Mais importante que

buscar soluções totais é reconhecer que se trata de um processo prolongado de aprendizagem. (Mendonça, 1986, p. 118)

Como museu marítimo de comunidade, nomeação feita por Álvaro Garrido, o Museu Marítimo de Ílhavo procurou desde a sua constituição uma ligação com a comunidade. Através da observação dos públicos do museu, percebe-se que, apesar de recorrer a uma narrativa identitária, há um número reduzido de público pertencente à localidade. De forma a caracterizar o público, observa-se o levantamento teórico sobre o conceito; de acordo com a ação cultural dinamizada, o público diverge. Tal como João Lopes, citado por Teixeira (2012, p. 27-34), defende, não há categorias fixas: estas categorias são consideradas transitórias de acordo com o tipo de situação. Ou seja, quando se fala em inaugurações de exposições ou em palestras, o tipo de público é diferente de quando se analisa o público que participa em projetos de comunidade.

A realização destes projetos mobiliza a população local e envolve-os numa experiência que, para além de ser lúdica, comporta uma componente informativa. Por exemplo, o projeto “Entrelinhas” pretende numa parte inicial ativar uma camada da população que tende a não ser envolvida ou a não se envolver, e com a aproximação ao Núcleo da Maior Idade e Envelhecimento Ativo da Câmara Municipal de Ílhavo, a instituição conseguiu ativar um tipo de público que dificilmente se deslocaria ao museu. Para além disso, através deste contacto, será possível partilhar relatos de experiências vividas em relação ao mar, o que proporciona a aproximação dos interessados no tema, e também poderá indicar novos tópicos de investigação.

Considera-se que os projetos de comunidade são uma proposta que deve ser tida em conta quando se trata de públicos de cultura. O tema apresenta uma importância acrescida pois mobiliza e envolve a comunidade com a instituição, o que possibilita o contacto e a empatia com a oferta cultural. A aproximação com a instituição por meio destes projetos é contínua pois sinaliza-se a regularidade da presença neste tipo de ações. De certa forma, o hábito da frequência em ações culturais poderá facilitar um nivelamento entre a participação em atividades de cariz erudito e em atividades de cariz “popular”. A envolvimento com a programação cultural facilmente suscita curiosidade em expandir o seu conhecimento sobre outras atividades. Apesar disso, a participação ainda não se encontra no patamar desejável, o que sugere à instituição uma constante inovação na programação.

## Referências

Almeida, M. M. (1996). Mudanças Sociais / Mudanças Museais. *Nova Museologia/Nova História - Que relação? Cadernos de Sociomuseologia*, 5, 99–118.

*AntiFrame | Arts Management*. (n.d.). <https://antiframe.wordpress.com/>

Barros, J. M. (2013). *Algumas inquietações sobre a questão dos públicos de cultura*. <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/noticias/publicos-da-cultura>

Benjamin, W. (1955). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão)*. Civilização Brasileira.

Bernardo, J. M. (2009). *Os Não-Públicos da Cultura*. Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras.

Brandão, C. R. (2006). A pesquisa participante e a participação da pesquisa: um olhar entre tempos e espaços a partir da América Latina. *Escritos da Rosa dos Ventos*, 21–54.

Carvalho, A. (2012). No Mundo dos Museus: Museologia, entrevista com Hugues de Varine. *Hypotheses*. <https://nomundodosmuseus.hypotheses.org/5585>

Chagas, M. (1996). Respostas de Hugues de Varine às Perguntas de Mário Chagas. *Cadernos de Sociomuseologia*, 5, 5–18.

Conde, I. (2013). *Reconhecimento em Arte: passagens de um percurso (2ª parte)*. ISCTE - Centro de Investigações e Estudos de Sociologia.

Conde, I. (2021). *Públicos e práticas culturais: que perplexidade e redundância?* ISCTE - Centro de Investigações e Estudos de Sociologia.

Costa, A. F. da. (1987). A Pesquisa de Terreno em Sociologia. In *Metodologia das Ciências Sociais* (2ª ed.). Edições Afrontamento.

Costa, A. F. da. (2004). *Dos Públicos da Cultura aos Modos de Relação com a Cultura: algumas questões teóricas e metodológicas para uma agenda de investigação*. ISCTE - Departamento de Sociologia e Centro de Investigações e Estudos de Sociologia.

Duarte, A. (2013). Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Museologia E Patrimônio*, 6, 99–117.

Fonseca, S. (2020). *Ílhavo - Ensaio Monográfico Séc X ao Séc XX* (3ª ed.). papiroeditora.

Garrido, Á., & Lebre, Â. (2007). *Museu Marítimo de Ílhavo: Um Museu com História*. Câmara Municipal de Ílhavo/ Museu Marítimo de Ílhavo.

- Garrido, Á. (2013). Memória e Identidades. *Argos - Revista do Museu Marítimo de Ílhavo*, 1.
- Garrido, Á. (2014). Ser do Mar: o Museu Marítimo de Ílhavo como lugar de projeto. *Revista Património*, 126–131.
- Garrido, Á., Ribeiro, A. I., Lopes, A. M., Silva, A. R., Carvalho, A., Bernardes, C., Bio, D., Fidalgo, E., Leão, F., Martins, F., Branco, J., Cipriano, L., Rodrigues, M., Costa, N., Anes, P., Silva, P., Pinho, R., Gomes, S., Fonseca, S., & Lopes, T. (2017). *Ílhavo, Terra Milenar*. Empresa Diário do Porto, Lda.
- Garrido, Á. (2018). Espaço Público e memórias Inclusivas : A Experiência de Gestão do Património da Pesca do Bacalhau no Museu Marítimo de Ílhavo. *Media XXI - Publishing, Research and Consulting*, 89–104.
- Gonçalves, J. R. S. (2005). Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, 11(23), 15–36.
- Halbwach, M. (1990). *A Memória Coletiva*. Edições Vértice.
- ICOM. (1984). Declaração de Quebec. *Apostila Museologia 01*, 39–40.
- ICOM. (1992). Declaração de Caracas. *Cadernos de Sociomuseologia*, 15(15).
- Leite, P. P. (2014). *A Nova Museologia e os Movimentos sociais em Portugal*. FCSEA - Artigos de Revistas Nacionais com Arbitragem Científica.
- Madahil, A. G. da R. (1933). *Etnografia e história: bases para a organização do Museu Municipal de Ílhavo*. Ílhavo.
- Madahil, A. G. da R. (1939). *O Museu Municipal de Ílhavo e a escultura “O Homem do Leme.”* Coimbra: Gráfica de Coimbra.
- Madahil, A. G. da R. (1965). *O Museu Marítimo e Regional de Ílhavo e a Etnografia Marítima em Portugal*. Coimbra Editora.
- Mendonça, L. (1986). *Participação na Organização: Uma Introdução a seus Fundamentos, Conceitos e Formas*. Escola Brasileira de Administração Pública.
- Declaratoria de Oaxtepec. (1984). *Gaceta de Museos*, 6, 23–27.
- MINOM. (2015). Declaração MINOM Rio 2013. *Cadernos de Sociomuseologia*, 5, 1–3.
- Museu Marítimo de Ílhavo. (n.d.). *Museu Marítimo de Ílhavo: Museu, aquário, investigação*. Câmara Municipal de Ílhavo.

Museu Marítimo de Ílhavo. (n.d.). *Sobre nós*. Museu Marítimo De Ílhavo. Acedido a August 26, 2022, from <https://museumaritimo.cm-ilhavo.pt/colecoes-e-investigacao/ciemar/sobre-nos>

Neves, J. M. das. (2003). *Museu Marítimo de Ílhavo*. Caleidoscópio - Edição e Artes Gráficas, SA.

Nunes, Ana. 2013. Novos Desafios, Novas Conquistas: Renovação do Serviço Educativo do Museu Marítimo de Ílhavo. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP, 2013, vol. 3, p. 9-25.

Peralta, E. (2005). Memória do mar. Património marítimo e (re)imaginação identitária na construção do local. In *Patrimónios e Identidades* (1ª ed.). Celta Editora.

Pollak, M. (1992). Memória e Identidade Social. *Revista Estudos Históricos*, 5(10), 200–212.

Poulot, D. (2011). Cultura, História, valores patrimoniais e museus. *Varia Historia*, 27(46), 471–480.

Quivy, R., & Campenhoudt, L. V. (1998). *Manual de investigação em Ciências Sociais* (2ª ed.). Gradiva.

Rendeiro, H. (2022). Os Museus em Portugal: Teorias e Práticas de Gestão. *Conectando Audiências Portugal*, 58–64. <https://mapadasideias.pt/conectando-audiencias/?fbclid=IwAR3WTsSSRalcCdamMcEeGYMe7WfBKFD-3NRgkgivadH9x5vKm1acxGRG2-M>

Santos, H. (2003). A propósito dos públicos culturais: uma reflexão ilustrada para um caso português. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 67, 75–97.

Santos, M. C. T. M. (2002). Reflexões sobre a Nova Museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, 18, 93–139.

Santos, M. de L. L. dos. (1987). Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas). *Análise Social*, XXIV(101–102), 689–702.

Sapir, E. (1924). Culture, Genuine and Spurious. *The American Journal of Sociology*, XXIV(4), 401–429.

Silva, E. (2013). As metodologias qualitativas de investigação nas Ciências Sociais . *Revista Angolana De Sociologia*, 22, 77–99.

Teixeira, R. (2012). *Cultura e a Diversidade de Públicos - um estudo de caso* [Dissertação]. Universidade Portucalense Infante D. Henrique.

Thiollent, M. (1986). *Metodologia da Pesquisa-Ação* (2ª ed.). Cortez Editora-Autores Associados.

Vasconcellos, M. D. (2002). Pierre Bourdieu: A Herança Sociológica. *Educação & Sociedade*, 78, 77–87.

Victor, I. (2005). Parte III - Enquadramento Teórico da Museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, 23, 95–115.

Vlachou, M. (2011, February 14). Por falar em “novos” públicos. . . *Musing on Culture*. <https://musingonculture-pt.blogspot.com/>