

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Belas-Artes



PROPOSTA DE MUSEALIZAÇÃO DE ARTE SACRA

Projeto para a exposição temporária

A arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras

Ana Margarida Lopes Franco

Dissertação em Mestrado em Museologia e Museografia

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Belas-Artes



PROPOSTA DE MUSEALIZAÇÃO DE ARTE SACRA

Projeto para a exposição temporária

A arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras

Ana Margarida Lopes Franco

Dissertação orientada pelo Prof. Dr. Jorge dos Reis
e coorientada por Sílvia Cópio

Mestrado em Museologia e Museografia

2016

AGRADECIMENTOS

A todas aquelas que direta ou indiretamente me ajudaram a terminar a presente dissertação, especialmente:

Ao meu orientador, professor Jorge dos Reis Tavares e à minha coorientadora, Sílvia Cristina Fontes Jesus Serrado Cópio pela disponibilidade em ajudar nalgumas burocracias necessárias para pedidos e autorizações de informações, empenho e profissionalismo com que acompanharam a realização desta dissertação Assim como na revisão da mesma.

Aos profissionais do Museu Municipal da Câmara de Vila Franca de Xira, Inês Rodrigues (rececionista do museu), João Ramalho (técnico da Divisão de Cultura, Turismo, Património e Museus), e João Miguel Salgado (técnico superior em Conservação e Restauro, Departamento de Educação e Cultura / Divisão de Cultura, Turismo, Património e Museus do Museu Municipal da Câmara de Vila Franca de Xira) assim como aos profissionais do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, Maria Manuela Fernandes (arquiteta do museu), Maria Celina Bastos (investigadora) e Luís Montalvão (técnico da Biblioteca do museu) e aos funcionários da Biblioteca Nacional de Portugal os quais foram muito importantes no desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço ainda às minhas colegas e amigas de curso, Marta Leitão e Ana Ganilho, que me encorajaram com palavras de apoio e companhia; à minha família, que me apoiou e acompanhou durante este tempo e sempre; e ao meu amigo e namorado, Luís Cruz, que sempre me apoiou e me fez avançar, apesar das dificuldades.

Finalmente, agradeço à Alexandra Martins, Patrícia Silva e Joana Fanico e a todos os conhecidos e amigos, que ao longo deste ano apareceram na minha vida, que me fizeram crescer um dia de cada vez, que me inspiraram e me preencheram como pessoa. Graças a todos eles, foi possível ultrapassar as adversidades e alcançar inúmeras conquistas pessoais.

RESUMO

Este trabalho pretende propor um novo projeto museográfico da exposição temporária intitulada *A arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras*, (inaugurada a 28 de fevereiro de 2014 e com data de término a 25 de outubro de 2015), com uma vasta coleção de peças provenientes de várias freguesias e de coleções privadas. Este trabalho pretende igualmente focar-se em aspetos fulcrais da museologia e da museografia com base em metodologias e conceitos base nesta área específica.

A exploração e análise crítica de alguns exemplos concretos como exposições e museus de arte sacra possibilitaram a proposta de métodos eficazes de exposição de objetos de arte sacra a com a consequente valorização e fruição dos mesmos.

Neste trabalho, foi igualmente proposto um plano de risco e de conservação preventiva para as peças da coleção escolhida, coleção essa constituída por objetos de arte sacra que foram expostos em contexto museológico como uma salvaguarda dos seus valores. A criação de um espaço museográfico em formato digital foi a última etapa do presente trabalho e serviu para visualizar e estudar a melhor forma de dispor, organizar e comunicar com o público. A ideia consistiu em utilizar um espaço existente, a galeria de exposições temporárias do Museu Nacional de Arte Antiga e organizar as peças da exposição selecionada de forma a criar um percurso itinerante e de fácil leitura para os visitantes.

Para a elaboração deste trabalho foi necessário compreender toda a envolvente que relaciona a componente religiosa com a realidade de um espaço museológico, onde a deslocação de um objeto para fora do seu espaço religioso se impõe às circunstâncias da sua entrada num espaço museológico e que barreiras esta movimentação cria para a releitura do objeto sagrado.

Palavras-Chave:

Arte Sacra, Conservação, Descontextualização, Exposição , Museografia.

ABSTRAT

This work intends to propose a new museum project of a temporary exposure entitled *A arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras* (inaugurated on February 28th, 2014 and ended on October 25th, 2015), with a vast collection of pieces from various villages and private collections. It also aims to focus on key aspects of museology and museography based on methodologies and concepts based on this specific area.

The critical exploration and analysis of some concrete examples as exposures and sacred art museums allowed the proposal of effective methods of sacred art objects exposure and, consequently, their appreciation and fruition.

In this work, we have also proposed a risk plan and preventive conservation for chosen collection pieces. This collection comprised sacred art objects which were exposed in museological context, as a safeguard of their value. The creation of a digital museological space was the last step and served to visualize and study the best way to dispose, organize and communicate with the public. The idea consisted to use an existing space, the temporary gallery's Museu Nacional de Arte Antiga and organize the pieces of selected exposure to create an itinerant route easy to read by visitors.

For the elaboration of this work it was necessary to understand the whole surrounding that relates the religious component with the reality of a museum space, where the displacement of an object outside its religious space imposes to the circumstances of its entry into a museum space and which barriers this movement creates for the reinterpretation of the sacred object.

Key Words:

Conservation, Decontextualization, Exhibition, Museography, Religious Art.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS.....	12
SIGLAS.....	15
INTRODUÇÃO.....	17
Etapas.....	19
Metodologia.....	19
Estado da arte.....	20
Modelo teórico.....	21
Quadro conceptual.....	22
Valorização / Conservação.....	22
Acompanhamento / Formação.....	23
Museologia e Museografia.....	23
Sagrado e Profano.....	24
Arte Sacra e Arte Religiosa.....	24
Museologia da Arte Sacra.....	25
1. CONTEXTUALIZAÇÃO.....	27
1.1. Antecedentes.....	27
1.2. Nova Museologia.....	29
1.3. Exemplos.....	30
Museu de Arte Sacra de VFX.....	30
Museu Nacional de Arte Antiga.....	31
2. OBJETO MUSEOLÓGICO.....	33
2.1. Análise crítica.....	33
2.2. Descontextualização: Mudança de condição.....	36
2.3. Conservação: Problemas.....	36
2.4. Museologia: Comunicação.....	38
2.5. Museografia: Equipamentos.....	39
3. PROJETO MUSEOGRÁFICO.....	41
3.1. Processo.....	41
3.2. Descontextualização: Integração ambiental.....	41
3.3. Conservação: Soluções.....	42
Plano de avaliação de risco.....	42
Aclimatização.....	46
3.4. Museologia: Idealização.....	48
Tema e título.....	49
Público-alvo.....	49

Informação e divulgação.....	49
Peças selecionadas	50
Vialonga	50
Vila Franca de Xira.....	50
Castanheira do Ribatejo.....	50
Cachoeiras.....	51
Póvoa de Santa Iria.....	51
Alverca do Ribatejo.....	51
Alhandra.....	51
3.5. Museografia: Encenação.....	52
Percurso	53
Montagem.....	53
Vialonga	55
Vila Franca de Xira.....	55
Castanheira do Ribatejo.....	56
Cachoeiras.....	57
Póvoa de Santa Iria.....	58
Alverca do Ribatejo.....	58
Alhandra.....	59
Documentação para cedência	60
CONCLUSÃO	63
BIBLIOGRAFIA.....	67
Livros.....	67
Dissertações.....	73
Revistas.....	74
Conferências e catálogos.....	75
Legislação.....	76
Referências eletrónicas.....	76
ANEXO I.....	79
Fotogaleria das intervenções durante estágio voluntário	79
Santa Úrsula - Escultura	81
Nossa Senhora dos Poderes - Escultura	83
Adoração da Eucaristia - Pintura.....	87
ANEXO II.....	89
Fotogaleria da exposição em estudo	89
Problemas de conservação preventiva.....	93

Comunicação.....	95
Móveis expositivos	97
ANEXO III	99
Fichas de identificação das peças	99
Vialonga	101
Vila Franca de Xira.....	103
Castanheira do Ribatejo.....	107
Cachoeiras.....	109
Póvoa de Santa Iria.....	111
Alverca do Ribatejo	113
Alhandra.....	116
São João dos Montes.....	119
ANEXO IV.....	121
Projeto museográfico	121
Sala 1 / Vialonga.....	125
Sala 2 / Vila Franca de Xira	129
Sala 3 / Castanheira do Ribatejo	133
Sala 5 / Cachoeiras	137
Sala 6 / Póvoa de Santa Iria.....	141
Sala 7 / Alverca do Ribatejo	145
Sala 9 / Alhandra.....	149
ANEXO V	153
Formulários.....	153
a. Pedido de cedência da entidade requerente	154
b. Formulário para exposições temporárias (Facilities Report)	158
c. Cobertura de seguro	170
d. Relatório do estado de conservação dos bens (Condition Report)	171

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - Busto relicário Santa Úrsula antes da intervenção	81
Fig. 2 - Intervenção no rosto da escultura, utilizando a técnica de reintegração <i>tratteggio</i>	81
Fig. 3 - Escultura Nossa Senhora dos Poderes antes da intervenção	83
Fig. 4 - Pormenor dos rostos da escultura, após limpeza química.....	83
Fig. 5 - Pormenor de uma das tábuas que constituem a obra Anunciação.....	85
Fig. 6 - Tábua após limpeza química	85
Fig. 7 - Pormenor de um rasgão no suporte da pintura Adoração da Eucaristia	87
Fig. 8 - Pormenor da limpeza por via mecânica realizada no verso da tela	87
Fig. 9 - Vistas da sala de exposição temporária.....	91
Fig. 10 - Exemplo de luz artificial usada na exposição	93
Fig. 11 - Exemplos de luz natural usada na exposição	93
Fig. 12 - Exemplo de legenda.....	95
Fig. 13 - Exemplos de texto comunicativo.....	95
Fig. 14 - Exemplo de mobiliário expositivo utilizado para documentos gráficos	97
Fig. 15 - Exemplo de plinto utilizado para esculturas de pequenas dimensões	97
Fig. 16 - Ciclo de telas Eucarísticas	101
Fig. 17 - Calvário com Cristo em Marfim.....	101
Fig. 18 - Nossa Senhora dos Poderes.....	102
Fig. 19 - Santa Maria Madalena	102
Fig. 20 - Religiosa apresentando o Calvário	103
Fig. 21 - Busto relicário	103
Fig. 22 - Instituição do Morgado da Póvoa.....	103
Fig. 23 - Foral Novo de Vila Franca de Xira.....	104
Fig. 24 - Carta de D. Luís.....	104
Fig. 25 - Offertas Históricas da Povoação de Vila Franca de Xira para instrução dos Vindouros	104
Fig. 26 - Memoria Historica da Villa de, ou dos Povos Comarca de Riba-tejo Província da Extremadura.....	105
Fig. 27 - Seis ex-votos gratulatórios ao Senhor Jesus da Boa Morte de Povos.....	105
Fig. 28 - São Francisco recebendo os Estigmas.....	106
Fig. 29 - A enamorada	106
Fig. 30 - Sarcófago das Vindimas.....	107

Fig. 31 - Santa Úrsula.....	107
Fig. 32 - Uma das Onze Mil Virgens.....	107
Fig. 33 - Uma das Onze Mil Virgens.....	108
Fig. 34 - Estante de coro.....	108
Fig. 35 - Retrato de D. Jorge de Ataíde.....	108
Fig. 36 - Apresentação do Menino no Templo.....	109
Fig. 37 - Anunciação.....	109
Fig. 38 - Assunção da Virgem.....	109
Fig. 39 - São Pedro Apóstolo.....	110
Fig. 40 - Lamentação sobre Cristo Morto.....	111
Fig. 41 - Painel de São Jerónimo em Roma.....	111
Fig. 42 - Painel de São Jerónimo no Mosteiro de Belém.....	112
Fig. 43 - Painel com cena Chinoiserie.....	112
Fig. 44 - Nossa Senhora com o Menino.....	113
Fig. 45 - Senhora do Manto (anverso).....	113
Fig. 46 - Senhora da Piedade (reverso).....	113
Fig. 47 - Imagens de Roca.....	114
Fig. 48 - Nossa Senhora do Carmo.....	114
Fig. 49 - Nossa Senhora.....	114
Fig. 50 - Maria Madalena.....	115
Fig. 51 - São João.....	115
Fig. 52 - Portas de oratório.....	115
Fig. 53 - São Brás.....	116
Fig. 54 - Busto-relicário.....	116
Fig. 55 - Cristo de marfim.....	116
Fig. 56 - Pietá.....	117
Fig. 57 - Paramento litúrgico Casula.....	117
Fig. 58 - Paramento litúrgico Casula.....	117
Fig. 59 - Paramento litúrgico Dalmática.....	118
Fig. 60 - Pálio de procissão chinês.....	118
Fig. 61 - Adoração da Eucaristia.....	118
Fig. 62 - Esponsais da Virgem.....	119
Fig. 63 - Planta da galeria de exposições temporárias do MNAA e percurso sugerido.....	123
Fig. 64 - Perspetiva A da sala 1 / Vialonga.....	125

Fig. 65 - Perspetiva B da sala 1 / Vialonga.....	127
Fig. 66 - Perspetiva A da sala 2 / Vila Franca de Xira.....	129
Fig. 67 - Perspetiva da sala 2 / Vila Franca de Xira.....	131
Fig. 68 - Perspetiva A da sala 3 / Castanheira do Ribatejo.....	133
Fig. 69 - Perspetiva B da sala 3 / Castanheira do Ribatejo.....	135
Fig. 70 - Perspetiva A da sala 5 / Cachoeiras.....	137
Fig. 71 - Perspetiva B da sala 5 / Cachoeiras.....	139
Fig. 72 - Perspetiva A da sala 6 / Póvoa de Santa Iria.....	141
Fig. 73 - Perspetiva B da sala 6 / Póvoa de Santa Iria.....	143
Fig. 74 - Perspetiva A da sala 7 / Alverca do Ribatejo.....	145
Fig. 75 - Perspetiva B da sala 7/Alverca do Ribatejo.....	147
Fig. 76 - Perspetiva A da sala 9 / Alhandra.....	149
Fig. 77 - Perspetiva B da sala 9 / Alhandra.....	151

SIGLAS

ICOM - *International Council of Museums / Conseil International des Musées*

MMCVFX - Museu Municipal da Câmara de Vila Franca de Xira

MNAA - Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

UNESCO - *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*

VFX - Vila Franca de Xira

INTRODUÇÃO

(...) as coisas sagradas são as que os interditos protegem e isolam, enquanto as coisas profanas, as visitadas pelos interditos, devem permanecer à distância das primeiras. As crenças religiosas são representações que exprimem a natureza das coisas sagradas e as relações que elas mantêm umas com as outras, ou com as coisas profanas.

DURKHEIM, 2002: 44

A arte sacra representa algo de transcendental na crença e vida do Homem. O valor do legado histórico e artístico que constitui o património cultural português remonta para a importância da preservação e conservação do mesmo, criando meios que analisam práticas museológicas dos bens pertencentes à Igreja Católica, objetos esses que servem para o culto. O legado artístico e histórico eclesiástico corresponde a mais de metade do património cultural português e a sua importância deve-se à defesa e valorização dos organismos representativos da Igreja. Por este motivo, deve-se salvaguardar o trabalho feito e divulgar este tesouro nacional, impondo critérios e concretizando métodos eficazes para a preservação de milhares de objetos com grande representação simbólica na história da arte. Os museus possuem, igualmente, um papel fulcral para a conservação, investigação e divulgação destas coleções ricas em valor e mensagens.

O desenvolvimento museológico do estudo de preservação cultural compreende várias teorias e analisa criticamente as normas e os conceitos museográficos pertinentes aquando da exposição de objetos sagrados. Os objetos sagrados, assim designados, ganham uma nova “vida” quando musealizados uma vez que os museus propõem uma nova realidade diferente daquela que o objeto transporta consigo. Para que a sua integração museal não quebre a mensagem sagrada, é necessário respeitar crenças, valores e o historial de cada objeto.

De facto, objetos de culto que serviram para a admiração, através de imagens e cenas religiosas, devem tanto ser utilizados como também preservados para que não se perca a sua mensagem. Objetos que se encontrem em risco de serem esquecidos ou perdidos têm muitas vezes a possibilidade de ser resgatados e desfrutados em exposições. Porém, a maneira de expor estes objetos também influencia a sua verdadeira leitura e dita determinadas regras que se devem interligar de modo a não criar uma ideia fictícia.

As questões subjacentes às problemáticas que inicialmente apareceram no estudo deste tema estão relacionadas com questões de descontextualização de objetos sagrados e problemas de conservação e de musealização. Estes objetos que outrora tinham uma função principal, ao serem expostos fora da sua origem, podem ou não sofrer outro tipo de valorização. Porém, mesmo alterando a localização de origem de um objeto sagrado para um espaço expositivo, este não passa a ser considerado um objeto de arte em vez de um objeto de culto. Peças de culto são originalmente objetos de arte. No mundo ocidental os artesãos criam peças para recheiar igrejas, capelas e outros espaços religiosos, peças originais com técnicas, materiais de grande valor artístico e estas representam os cânones clássicos de fabrico de objetos para a sua apreciação. A arte religiosa compreende as peças que refletem a vida do artista que as executou, isto é, são subordinadas à religião. No entanto, a arte sacra, arte para o culto, compreende objetos que servem para a liturgia. A igreja tem como objetivo principal ser representada com beleza e dignidade; logo, nunca impôs nenhum estilo artístico como único e próprio, adaptando-se às necessidades dos seus crentes, aceitando as mudanças do tempo e da evolução artística e criando, assim, com o passar dos séculos, um tesouro de grande valor histórico e artístico. De acordo com a Constituição da Sagrada Liturgia (1963, 123), os litúrgicos procuram a simplicidade para a criação de uma imagem sacra propícia para a ativa participação dos fiéis, onde a exposição de imagens e símbolos sagrados nos monumentos edificadas para veneração representam a imagem de Deus.

Os museus atuais têm diversas preocupações como a exposição do imaterial e a recontextualização do objeto, sendo necessário explicar primeiro a função e o significado de cada peça. É através da arquitetura e do mobiliário museográfico que se cria a estratégia de contextualizar o objeto no novo espaço; no entanto, é a informação textual que apresenta a coleção ao visitante. O objeto torna-se assim único e destaca-se do ambiente envolvente que o sustenta, pois, a informação faz com que haja uma aproximação mais íntima com o visitante, sem permitir que o risco do seu significado seja profanado.

Este trabalho pressupõe um objetivo meramente teórico em que a visão crítica empregue sobre um caso de estudo faça surgir melhorias no mundo da museologia nas localidades e que se possa investir mais nas condições e exposição de peças tão únicas. O trabalho apresentado assenta em dois planos: um mais teórico onde se vão esmiuçar conceitos, teorias e autores que desenvolveram trabalhos sobre a problemática da museologia de arte sacra em Portugal; e outro mais prático, onde será proposto um novo projeto museológico baseado na escolha de um estudo de caso, onde a avaliação do mesmo irá focar-se nos problemas e, posteriormente, na proposta de soluções, definindo um conjunto de idealizações da museologia do sagrado.

Etapas

Por forma a permitir a organização e sistematização do presente trabalho, foi realizado um conjunto de etapas as quais compreenderam a reflexão do que seria espectável fazer e o material a recolher para começar o estudo. Foram necessárias algumas pesquisas prévias, visitas de campo e conversas com entidades relacionadas com o tema. Para além de escolher a exposição para o estudo, o tipo de peças, perceber a sua origem e recolher informações, foi também indispensável procurar um edifício que se enquadrasse nos requisitos e que tivesse as condições e o espaço adequado para uma nova proposta. Um edifício onde a acessibilidade, comodidade e circulação correspondessem aos critérios propostos; onde a segurança, conservação e equipamentos permitissem visualizar uma estratégia segura e hipotética para a recriação da exposição escolhida; e onde a divulgação da exposição fosse relativamente fácil e eficaz.

Metodologia

De modo a alcançar o objetivo pretendido de escolher um objeto de estudo concreto e criar uma nova museografia para o mesmo, foram realizadas as seguintes etapas:

Exploração

Numa primeira fase, propôs-se a exploração de museus e igrejas que expõem objetos sagrados do distrito de Lisboa, tais como museus e exposições temporárias de arte sacra, nomeadamente, o Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa (MNAA), o Museu de São Roque, Lisboa e museus de arte sacra de Igrejas Misericórdias de Vila Franca de Xira (VFX).

Análise

Após a seleção de alguns casos, analisou-se criticamente as tipologias e refletiu-se sobre o melhor exemplo para abordar mais detalhadamente o estudo em questão;

Seleção

Para o estudo crítico sobre este tema, escolheu-se a exposição *A arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras*, em VFX na qual participei ativamente desde a conservação até à exposição.

Projeto

Após a seleção da exposição, analisou-se a mesma, criou-se uma organização diferente, (re)desenhando um novo espaço com uma releitura museográfica e museológica em três dimensões (3D), e propuseram-se soluções mais eficazes de contextualização, conservação e museografia dos objetos.

Estado da arte

O mundo museológico abrange várias componentes e autores. Entre o século XIX e o XX foram relatados vários estudos e transmitidos conhecimentos de grandes nomes da museologia, nomeadamente, Augusto Filipe Simões, António Augusto Gonçalves, António Manuel Gonçalves e Gabriel Pereira, entre outros. A informação e as publicações sobre o tema são escassas mas existem autores que se destacaram e vieram aprofundar o estudo sobre a museologia de forma mais clara e abrangente ao público, como é o caso de Germain Bazin (1967), principal referência a ter em conta. Outros autores mais recentes, como Luis Alonso Fernández (2001), visam proporcionar não só os conceitos básicos da realidade nos museus, mas também a ação de diferentes práticas museológicas e suas formas de aplicação em museus e outras instituições culturais do nosso tempo. Na história da museologia em Portugal estão referenciados os trabalhos de síntese generalista de Madalena Braz Teixeira (2000) e de João Brigola (2003). Como obra base, o trabalho coordenado por Maria Beatriz Rocha Trindade foca-se numa introdução genérica à museologia.

Para além das obras anteriormente referidas, existem adicionalmente catálogos de museus e exposições sobre este tema; e a referência do arquivo da Mediateca Intercultural, instalada na Universidade Católica Portuguesa, determinante para o estudo do Encontro de Culturas, a primeira grande exposição organizada pela Conferência Episcopal Portuguesa, em Lisboa, em 1994 e, posteriormente, reposta no Vaticano e no Pavilhão da Santa Sé na Expo'98 (ROQUE, 2005: 6).

No âmbito das intervenções museológicas da Igreja, evidenciaram-se Fernando António Baptista Pereira (1995) até finais do século XVIII; e Henrique Coutinho Gouveia (2001), no último século. No campo das dissertações académicas, realça-se o trabalho de João Brigola (2003) sobre a história da museologia no nosso país no século XVIII; com a explicação rigorosa de conceitos e métodos utilizados, das questões disciplinares e discussão dos problemas constatados.

Muitos estudos de investigação museológica não reportam sobre a exposição e a divulgação do património religioso; são exemplo as dissertações André Gob e Noémie Drouguet (2004) que abordam as funções do museu. Existem também artigos publicados em antologias como a

Exhibiting cultures (ALPERNS, 1991), a *Vagues* (HOFFMANN, 1992) e a *Art and its publics* (MCCLELLAN, 2003) ou em revistas especializadas como a *Musées et collections publiques de France* (1998), *Museum International* (1994), *Publics et musées* (DESJARDINS; JACOBI, 1992) e, para sintetizar a questão do património imaterial, a revista *Nouvelles de l'International Council of Museums* (ICOM) (2003).

Em relação à função do museu, ciências sociológicas e da nova museologia, podem enumerar-se as obras de Raimondo Strassoldo (1998) onde é aprofundada a sociologia da arte através da combinação histórica e evolutiva dos aspetos biológicos e sociológicos da estética; e de François Mairesse (2002) para quem quer conhecer de forma mais concisa e imparcial o melhor modo de construir um projeto de um museu e como conservar as suas coleções; por fim, por serem de grande relevância para o estudo deste tema é de referir as obras de Anna Lisa Tota (2000) e Carol Duncan (2005).

Modelo teórico

A leitura de vários documentos regionais e nacionais, catálogos e teses, permitiu compreender o panorama do conceito museológico da arte sagrada. Como fontes, foram utilizadas algumas teses: a *Musealização do Sagrado - Práticas museológicas em torno de objetos do culto católico*, de Maria Isabel Rocha Roque que se propôs a responder à questão pertinente “o sagrado é musealizável?”, tanto de uma maneira geral como específica; a tese de António Manuel Ribeiro Pereira da Rocha intitulada *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010), Espaços, Momentos, Museografia* (2012) e a de João Amaral (2009) com *Arte & Devoção. Formas e Olhares, Rotatividade Anual da Exposição*.

Na vertente conservativa e de gestão de coleções, foram consultados os trabalhos de Luís Elias Casanovas (2008) *Conservação Preventiva e Preservação das Obras de Arte*, um estudo das condições das obras de arte, fruto de longas investigações e da experiência do autor, onde este considera que as obras de arte são sensíveis às variações do ambiente envolvente e dá importância às características específicas dos edifícios, do nosso clima e das coleções, indicando alguns exemplos de algumas instituições museológicas de referência; de Isabel María García Fernández (1999) com *La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*; de Denis Guillermand e Claude Laroque (1999) com o *Manuel de Conservation preventive, Gestion et controle des collections* e a obra de Gael Guichen (1995) com *La conservation préventive: un changement profond de mentalité*.

Na área da avaliação de risco e segurança, destacam-se os autores Stefan Michalski (2016) com *The ABC Method: A risk management approach to the preservation of cultural heritage* e Robert Waller

(2011) com *Assessing and Managing risks to your collections*, cujo método sistemático foi estudado por mim na Faculdade de Ciências e a Tecnologia (Universidade Nova de Lisboa) onde Waller deu uma conferência sobre avaliação de risco; Jonathan Ashley-Smith (1999) com *Risk Assessment for Object Conservation*; e Kleumanery de Melo Barboza (2011) com a *Gestão de Riscos para Acervos Museológicos*, dissertação orientada por Luiz Antônio Cruz Souza.

Quadro conceptual

Quando certos conceitos não são bem compreendidos poderá não ocorrer uma correta interpretação do objeto sagrado e, com o passar do tempo, poderão surgir problemas associados à sua exposição. Assim, torna-se importante esclarecer alguns desses conceitos:

Valorização / Conservação

A Igreja, como instituição pública, deu sempre importância à criação, conservação e valorização do seu património cultural, o qual está ao serviço da mesma para a transmissão da sua mensagem. Essa importância caracteriza-se pelo conhecimento, salvaguarda e valorização do património histórico-cultural conforme os seus critérios eclesiais. Para tal, é necessário a análise de cada obra e do seu contexto, onde o cristianismo é compreendido e assimilado através da transmissão de conhecimentos e informação histórica e conceptual sobre a temática. Em suma, são necessárias várias fases para a perpetuidade da mensagem destes objetos dentro e fora do seu espaço original: reconhecimento, estudo, inventário, valorização, fruição, sensibilização e conservação.

A função principal da Igreja é conservar a sua mensagem através de objetos, monumentos e imagens que transmitem uma mensagem universal. É necessário conservar os espaços que acolhem os objetos, mantendo uma ligação entre o espaço e o objeto num determinado contexto; no entanto, se for necessário deslocalizar o objeto, a sua mensagem original não deve ser destruída. A fruição completa faz-se através do espaço com os objetos contextualizados, porém a sua fruição depende de outros fatores, tais como, a recolha, estudo, investigação e conservação. Através da valorização é possível a consciencialização para o respeito das múltiplas identidades eclesial, cultural, social, histórica e artística dos objetos e a criação de uma relação entre a Igreja e os museus que recebem estes objetos.

Acompanhamento / Formação

Sem informação as pessoas não conhecem, logo, não conseguem valorizar nem conservar, muito menos sabem usufruir daquilo que lhes pertence. É através de grandes manifestações de culto que se compreende a origem da relação do turismo e cultura no *Grand Tour* europeu, “uma viagem de formação (e iniciação) dos nobres e burgueses com o objetivo de contactar com outros povos e culturas, criando assim um capital cultural que lhes serviria para serem melhor aceites no seu próprio país e investir nas tarefas de liderança e governança.” (PÉREZ, 2009: 108).

Os aristocratas e, mais tarde, a burguesia viajavam, principalmente, para contemplar monumentos, ruínas e obras de arte dos antigos gregos e romanos e realizaram viagens de investigação científica onde exploraram o mundo e deram a conhecer territórios mais extensos, objetos exóticos, insólitos, novas plantas, etc. Desde esses tempos até à atualidade, a cultura continuou a ser uma das principais razões para a fruição desses objetos. Com o tempo, modificou-se a maneira como os turistas visitam pontos turísticos culturais. As atividades turísticas decorrentes da busca espiritual e da prática religiosa em espaços e eventos relacionados com as religiões institucionalizadas, tais como as de origem oriental, afro-brasileiras, espíritas, protestantes, católicas, compostas de doutrinas, hierarquias, estruturas, templos, rituais e sacerdócios, prendem-se pelo simbolismo dos objetos.

Museologia e Museografia

A museologia, do grego *μουσεῖον* (*mouseíon*) que significa *museu* (MACHADO, 1977: 186) e *λόγος* (*lógos*), ou sufixo *-logia* que significa *estudo* ou *ciência* (MACHADO, 1977: 438), estuda a ciência do museu (ICOM, 1970: 28). O Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa define museologia como “ciência que tem por objeto o estudo dos museus e das coleções nele existentes, que trata da conservação, organização e exposição do seu recheio, dos processos de comunicação com o público, das normas que devem orientar a instalação de museus” (2001: 2555). A museologia trata-se de uma disciplina científica pois lida com as questões “do porquê?”, enquanto a museografia está mais ligada ao funcionamento do museu, ocupando-se com as questões “do como?” e nunca se antecipando à primeira (MAROEVIĆ, 1998: 100). A museologia estuda os objetivos para que a museografia pratique as ações refletoras desses mesmos objetivos.

Sagrado e Profano

O *sagrado* é definido, por oposição ao *profano*, como “tudo aquilo que está delimitado, separado, reservado ou proibido” (FREITAS, 1992: 859). Como define Caillois (1998: 19), o sagrado e profano são, assim, dois universos paralelos mas que se definem um pelo outro, opondo-se mutuamente. O adjetivo *sagrado* qualifica não só algo divino mas também seres, objetos, ações, espaços e tempos sempre que neles ou por seu meio se manifeste a eficácia do poder imaterial (CAILLOIS, 1988: 20).

O sagrado transcende uma outra dimensão virtual: “o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade de uma ordem inteiramente diferente das outras naturais” (ELIADE, 1980: 24). O sagrado apresenta uma dicotomia: por um lado, transmite manifestações de atração, deslumbre e fascínio e, por outro, de reverência, respeito e medo (DURKHEIM, 1912: 44).

Para que haja crença, é necessário alguém que crê, “seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religious* crê sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo mas que se manifesta neste mundo e, por este fato, o santifica e o torna real.” (ELIADE: 1980, 209). Essa crença é representada através de obras de arte de pintura, escultura ou arquitetura, onde o fascínio se manifesta através dessas formas visíveis e onde as pessoas possam refletir a sua fé na divindade dessas personagens figuradas.

Arte Sacra e Arte Religiosa

Na designação *arte sacra*, o nome *arte* é caracterizado pelo adjetivo *sacra*, ou seja, a arte adquire uma qualidade, resultado da aposição do adjetivo de valor restritivo *sacra*. O Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa refere que o adjetivo *religioso* qualifica o que é relativo ou próprio da religião (2001: 3138), enquanto o adjetivo *sacro* classifica aquilo que diz respeito ao divino, à religião, aos rituais e ao culto (2001: 3302).

Fora dos templos e de qualquer religião, a arte religiosa é um exercício da experiência estética e responde aos sentimentos religiosos privados (GÓMEZ, 1995: 8). Num quadro mais concreto, a arte religiosa é a totalidade da produção artística inspirada na fé de uma religião e baseada em textos sagrados ou estimulada pela devoção pessoal. Ainda que as fontes de inspiração sejam as mesmas e usem técnicas e materiais similares, é concebida especificamente para o culto litúrgico com uma intenção ritual (ROMANE-MUSCULUS, 1951: 86).

Museologia da Arte Sacra

Assim, a museologia da arte sacra é a fusão dos conceitos anteriormente definidos, sendo a ciência dos museus especializados em arte concebida para uma função litúrgica, isto é, “por um lado, estuda-se o universo específico dos museus de arte sacra; por outro, analisa-se a peculiaridade da arte sacra submetida às funções museológicas” (GIRARD, 1997: 229). Contudo, se a arte sacra não foi concebida para fins museológicos, mas sim para o culto a um Deus, o museu deve ter o cuidado de fazer uma pesquisa sobre a origem e significado de um determinado objeto que será descontextualizado da sua origem e função.

Existe uma grande diferença entre um museu de arte sacra e arte sacra exposta num museu de arte, isto porque no segundo caso, o objeto tende a perder a sua leitura inicial caso o discurso não seja corretamente aplicado. A tendência é a de o discurso se resumir à criação, autor, técnica e material em que o objeto se expressa fisicamente e onde o conteúdo imaterial desaparece se não se referir a sua funcionalidade espiritual e contextualização original.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1. Antecedentes

Para compreender a escolha do estudo de caso, é necessário contextualizar os antecedentes na museologia do sagrado. Para tal, foi preciso investigar e perceber as idealizações e critérios, entender a evolução da museologia e o que mudou ao longo dos séculos.

Tudo começou na Idade Média, na altura onde o colecionismo era uma prática comum e foi-se difundido e crescendo entre as classes altas. O colecionismo tinha como objetivo juntar objetos de acordo com o seu valor sentimental, monetário ou simbólico, com função meramente decorativa ou religiosa para a admiração alheia, de forma a rotular o nível social dos colecionadores perante outros. O termo *thesouros ecclesiae*, maioritariamente de ourivesaria, pedras preciosas, marfins, prata, esmaltes, cristais, tecidos, manuscritos iluminados, etc. (CORDEZ, 2005: 57), representava uma ligação entre o mundo divino e o físico, através da sua materialidade que simbolicamente transmitia a sacralidade da sua mensagem. No século XIX surgem grandes museus de arte¹, tal como refere Bazin:

(...) no início do século XX, alguns museus dos quais com mais de cem anos de existência, ameaçavam morrer sufocados, onde os locais já não conseguem suportar a apresentação das obras que sobem pelas paredes, se amontoam nas vitrinas, atravancam os pavimentos, ao ponto de tornar difícil a circulação.

BAZIN, 1967: 263

Um exemplo português é o mosteiro da Real Abadia de Santa Maria de Alcobaça, como relata Teixeira:

¹ Contam-se como os grandes museus nacionais o *Ashmolean Museum* (1683), ligado à Universidade de Oxford, o *Staatliche Kunstsammlungen*, em Dresden (1744), o *British Museum*, em Londres (1753), o primeiro dos *Musei Vaticani* (como o Museu Pio-Clementino), no Vaticano (1784), o museu do Louvre, em Paris (1793).

(...) deve-se salientar uma das sacristias, inteiramente decorada, no século XVII, com relíquias de santos, distribuídas com gosto barroco e legendadas numa atitude paramuseológica, o que representa uma inovação do ponto de vista do conhecimento das coleções religiosas. Além de estarem expostas, acrescentou-se-lhes a informação museográfica.

TEIXEIRA, 2000: 11

A mesma ideia procede nos finais do século XVIII, nomeadamente, na Capela das Relíquias dos Mosteiros de Santa Cruz, em Coimbra “constituída por inúmeras relíquias, numa encenação *rocaille* de pendor classizante. Todas as peças se encontravam legendadas, encaixadas e com vidros formando singulares vitrinas” (TEIXEIRA, 2000: 11). Estes critérios perpetuaram-se até à atualidade, assumindo-se na prática museológica; porém, diferem no modo como é encarada a funcionalidade e contexto do objeto exposto.

Com a Revolução de 25 de Abril, reformulou-se o sistema político português de acordo com o lema da liberdade de expressão. A museologia tornou-se mais aberta a questões fundamentais a nível internacional em relação aos bens culturais no geral: em 1964 promulgou-se a Carta de Veneza², a qual aborda a questão da conservação e restauro de monumentos e sítios; em 1972, realizou-se a Conferência Geral da *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO), onde se aprova a convenção para a proteção do património mundial; em 1974, o Património Arquitetónico foi promovido em consequência da Resolução do Parlamento Europeu para a proteção do património cultural Europeu³; em 1975 comemorou-se o Ano Europeu do UNESCO (1972); em 1985, foi publicada a Lei do Património Cultural (que viria a ser atualizada em 2001)⁴, foi reestruturada a Secretaria de Estado da Cultura e fundado o Instituto Português do Património Cultural.

No século XXI, a Igreja começou a preocupar-se com a salvaguarda do seu património, dos bens eclesiásticos e do cumprimento das normas regidas pela Rede Portuguesa de Museus e da Lei-Quadro dos Museus Portugueses - Lei n.º 47/2004⁵, as quais reassumiram a configuração e

² Documento consultado a 10 de Outubro de 2016 e disponível online em: WWW: <URL: <http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf>

³ *Commission Recommendation of 20 December 1974 to Member States concerning the protection of the architectural and natural heritage*, Official Journal, L 021, 28th January 1975.

⁴ Documento consultado a 10 de Outubro de 2016 e disponível online em: WWW: <URL: <https://dre.pt/application/dir/pdf1s/2001/09/209A00/58085829.pdf>

⁵ Documento consultado a 10 de Outubro de 2016 e disponível online em: WWW: <URL: https://www.patrimoniocultural.pt/static/data/museus_e_monumentos/credenciacao_de_museus/lei_dos_museus.pdf

missão de um museu de arte sacra. Foi a partir daqui que se verificou um grande crescimento de museus que obedeciam às regras e leis até aí criadas e que fundamentaram a museologia portuguesa.

1.2. Nova Museologia

A museologia *tradicional* pretende regenerar o simbolismo das peças que expõe para não quebrar o contexto das mesmas. Porém, na tentativa de recriar cenograficamente o ambiente religioso do local de origem das peças deslocadas, contraria a ideia de contexto pretendido, passando o objeto a ter uma “vida dupla”, isto é, de objeto museológico para um público vasto que procura a beleza estética no enquadramento de um museu; e de objeto ressacralizado para um público mais específico que encontra objetos descontextualizados e tenta sentir a sua mensagem divina. Por vezes, para criar um ambiente sagrado, cria-se um falso, uma realidade paralela de uma igreja ou de uma capela. Quando a ideia é contextualizar o objeto no espaço museológico, o visitante é levado a crer que está num local religioso, há uma encenação do espaço, um discurso museal.

Exposições criadas pela Igreja com o tema religioso têm maioritariamente a participação e o apoio técnico dos museus municipais devido à componente geográfica e monetária. Assim, estes museus baseiam-se particularmente no conceito territorial do património local através da exposição de coleções provenientes das localidades e das populações. A arte sacra ganhou poder e visibilidade através dessas exposições que, assim, conseguiram garantir um modo de serem preservadas e valorizadas.

Os museus locais sofreram um vasto crescimento, ainda que, alberguem coleções visitáveis, apresentam uma grande variedade de temas e artefactos, como arqueologia e a etnografia, de modo a criar uma aproximação com a comunidade, com um carácter pedagógico de sensibilização.

A Nova Museologia foca-se no território, utilizando o edifício para chegar às pessoas. Alguns elementos da Nova Museologia são a definição global de Museologia e dos museus - o conceito de museu cobre todo o universo e tudo é musealizável - o museu é um lugar específico onde podem ser estudadas as relações entre o homem e a realidade do universo na sua totalidade; e a Museologia como ciência dessas relações. O movimento da Nova Museologia tem a sua primeira expressão pública e internacional em 1972, na Mesa-Redonda de Santiago do Chile organizada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM). É a partir daqui que se afirma a função social do museu e o carácter global das suas intervenções, pretende-se preservar os frutos materiais das civilizações passadas e proteger aqueles que testemunham as aspirações e a tecnologia atual, a nova

museologia - eco museologia, museologia da comunidade e todas as outras formas de museologia ativa - interessando-se, em primeiro lugar, pelo desenvolvimento das populações, utilizando para tal todos os recursos da museologia (recolha, conservação, investigação científica e criação) como refere a Declaração de Quebec nos Princípios de Base de uma Nova Museologia (1984).

André Desvallées (1992: 17) enumerou os possíveis marcos na origem da Nova Museologia, sendo eles: Mesa-Redonda de Santiago do Chile em 1972; os textos de Georges Henri Rivière e especialmente de Hugues de Varine (1994: 73), diretores do ICOM a partir de 1946 e de 1962, respetivamente; e a 9ª Conferência Geral do ICOM em 1971, realizada entre Paris, Dijon e Grenoble, com o tema “Museu a serviço do homem, hoje e amanhã”. Varine conduz a sua reflexão de modo a exprimir uma ampliação dos vértices já existentes no museu tradicional (1992: 68). O modelo de museu de Rivière (1989) é dividido em dois tipos de museu: o tradicional = edifício + coleção + público, que trabalha para a sua coleção e para o *status*; e o novo museu = território + património + população, mais virado para as necessidades das pessoas conforme os valores da localidade onde se inserem.

1.3. Exemplos

De seguida, serão caracterizados conforme as tipologias da museologia, o Museu Municipal da Câmara de Vila Franca de Xira (MMCVFX) onde se realizaram os trabalhos museográficos para a criação da exposição do presente trabalho; e o MNAA selecionado para realizar uma nova abordagem museológica e museográfica:

Museu de Arte Sacra de VFX

Um núcleo museológico de arte sacra é um museu de arte sacra sob a dependência administrativa e técnica de uma instituição museológica polinucleada e consiste num museu monográfico integrado administrativamente num museu multitemático ou generalista, ocupando um edifício independente da sede, na mesma localidade ou até em povoações distintas (GIRARD, 1997: 229).

Em VFX encontra-se, a nível municipal, o Núcleo do Mártir Santo, estabelecido na igreja do Mártir Santo São Sebastião (NUNES, 2001: 20), foi inserido na rede polinucleada do MMCVFX entre 1981 e finais de 1985 (2001: 17). Só a partir de 1998 é que se começou a elaborar um programa de adaptação do imóvel para fins museológicos (2001: 20). Inaugurado a julho de 2001 e dispendo de um acervo constituído por arte sacra proveniente do próprio templo e por uma coleção de cariz

antoniano, incorporada por doação, a área expositiva encontra-se organizada em cinco espaços temáticos:

- I - Registos de Devoção, na nave da igreja, com objetos de culto, escultura, pintura, ex-votos e registos;
- II - A Capela do Mártir Santo, preenchendo a capela-mor, dedicado ao patrono e seu culto, com escultura e ourivesaria;
- III - Santo António, O Taumaturgo Franciscano, instalado na sacristia, exibindo parte da coleção antoniana;
- IV - Arqueologia e Multimédia, com bens provenientes dos trabalhos arqueológicos executados durante a obra de recuperação do edifício e de um quiosque multimédia;
- V - A Coleção Antoniana do Dr. Vidal Baptista (1908-1971), numa sala do 1.º andar (NUNES, 2001: 26).

Após perceção de que o edifício precisava satisfazer um público mais específico, foi encerrado para obras de manutenção e requalificação e reabriu em 2005, como refere o Boletim Trimestral do Museu Municipal de Vila Franca de Xira, na reabertura do Núcleo do Mártir Santo (2005: 19) com uma nova exposição permanente, *Arte e Devoção: Formas e Olhares* (2009), assente num conceito de rotatividade anual das coleções para possibilitar a reabilitação e fruição de outros objetos de arte sacra, como refere noutro Boletim (2006: 18), com a colaboração de várias paróquias de VFX.

Museu Nacional de Arte Antiga

Um museu de arte sacra é uma instituição museológica monográfica dedicada à temática da arte sacra. Com identidade própria, ocupa habitualmente espaços independentes do contexto cultural ou templos desafetados do culto (GIRARD, 1997: 229).

A 12 de Junho de 1884, no Palácio das Janelas Verdes, o Museu Nacional de *Bellas Artes e Archeologia*, abriu ao público com uma coleção de pintura do depósito de São Francisco, ourivesaria transferida da Casa da Moeda para a Academia de Belas Artes, em 1867; e escultura e artes decorativas dos conventos e mosteiros femininos que iam encerrando. Em 1911, o acervo foi distribuído pelo MNAA, construído recentemente, e pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea, cujo acervo regressaria para os anexos do antigo convento. Com o diretor José de Figueiredo, começou-se a organizar o acervo do *armazém* - como então lhe chamara - num lugar que conservava a coleção de peças de qualidade. Desde o início, que o museu tem organizado a exposição permanente sob um critério cronológico (PORFÍRIO, 1995: 19), tentando manter-se perto do ideal

de museu moderno, “em que a arte é apresentada no seu ambiente próprio, colocada entre as suas contemporâneas e disposta entre elas, no local que o seu primitivo destino lhes teria presumivelmente dado” (FIGUEIREDO, 2005: 152). Tendo uma grande quantidade de peças de arte religiosa distribuídas pelas várias coleções, não houve, porém, qualquer distinção dos espécimes de natureza laica ou civil (ROQUE, 2005: 51).

2. OBJETO MUSEOLÓGICO

2.1. Análise crítica

O objeto em estudo, a exposição temporária *A arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras*, foi inaugurada a 28 de fevereiro de 2014 e encerrou a 25 de outubro de 2015. Tratou-se de uma compilação de várias peças de escultura, pintura, azulejos, talha dourada, têxteis, mobiliário, lapidária, ferragem entre outros, cujo valor histórico, cultural e patrimonial se evidenciou, cuja datação se insere entre os séculos XV a XIX. Inicialmente, a ideia para a realização desta exposição pretendia juntar objetos identificadores da localidade sem cariz sagrado. Porém, o que foi encontrado foi um grande conjunto de peças de arte sacra e religiosa, recolhidas em igrejas, capelas, palácios, antigos conventos, museus e coleções privadas.

Esta exposição adveio de um trabalho de proteção patrimonial da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira que ao longo dos anos, foi possível enriquecer com a investigação, conservação e divulgação do património que viria a indetificar uma população local. Foi comissariada pelos professores Vitor Serrão e José Meco, curadores nacionais; e teve a ajuda da colaboração de vários investigadores locais e nacionais das áreas da História, História de Arte e Conservação e Restauro.

Algumas peças escolhidas para a exposição sofreram intervenções de conservação e restauro, nomeadamente:

Santa Úrsula

Este busto relicário em madeira policromada do século XVI encontrava-se num estado de conservação de elevada degradação (*vd.* Fig. 1, Anexo I). A zona das *carnações*, *cabelo* e *túnica* apresentava vestígios de cera, sujidades várias e destacamentos a nível da policromia e do suporte. Na zona do *panejamento* encontraram-se vestígios de objetos metálicos oxidados, cera, sujidade, destacamentos e fissuras ao nível do suporte.

A intervenção (*vd.* Fig. 2, Anexo I) baseou-se nos seguintes procedimentos curativos:

- Desinfestação geral, para eliminação de quaisquer vestígios de atividade xilófaga;
- Limpeza superficial via seca das partículas soltas e de poeiras;
- Realização detestes de solubilidade;

- Limpeza via química de sujidades persistentes e adesivos em toda a superfície da escultura, tendo-se recorrido a outras soluções químicas para as carnações por estas se encontrarem mais escurecidas;
- Recolocação de um fragmento estrutural da peça;
- Remoção de ceras com calor;
- Remoção de objetos metálicos oxidados;
- Preenchimento de lacunas ao nível do suporte e para uma pequena reintegração pictórica no *rosto* (esta intervenção consistiu na técnica do *tratteggio*, onde as linhas paralelas criam uma macha de cor semelhante ao tom do rosto, mãos, sobrancelhas e olhos da escultura, técnica essa reversível e perceptível).

Nossa Senhora dos Poderes

Escultura policromada de grandes dimensões, com alguns repintes, fragmentos soltos e destacamentos no geral (*vd.* Fig. 3, Anexo I). A intervenção (*vd.* Fig. 4, Anexo I) consistiu em:

- Limpeza via seca superficial;
- Limpeza via húmida com soluções químicas, sendo umas das quais feita para a remoção de repintes, nomeadamente, na zona dos *cabelos* das duas personagens;
- Colagem de fragmentos soltos;
- Limpeza via seca com fibra de vidro nos elementos metálicos decorativos nos *panejamentos*;
- Consolidação de fragmentos de policromia destacada.

Anunciação

Esta pintura a óleo sobre madeira foi a *imagem* da exposição em estudo, sendo esta constituída por cinco tábuas de madeira com uma pintura maneirista do século XVI (*vd.* Fig. 5, Anexo I). Esta peça encontrava-se em condições ambientais impróprias, de tal modo que não era observável a olho nu a imagem representada nas tábuas. Foi necessário proceder a um registo fotográfico com infravermelhos para se confirmar a existência da pintura por baixo da camada de sujidade. Antes da intervenção, a pintura foi desmontada e separada pelas partes constituintes: moldura e tábuas, as quais sofreram intervenções separadas. A intervenção (*vd.* Fig. 6, Anexo I) na pintura consistiu em:

- Limpeza via húmida e química por camadas;
- Consolidação estrutural do suporte - as tábuas em si - com um material compatível com a madeira e reversível;
- União das tábuas pela ordem inicial;
- Para uma intervenção pictórica pontual, foram preenchidas lacunas ao nível do suporte e ao nível da camada de preparação (a reintegração utilizada foi também com a técnica do *tratteggio* com cores primárias e paralelas para a criação de tons semelhantes utilizados na pintura mas perceptíveis).

Adoração da Eucaristia

Esta pintura a óleo sobre tela foi removida da parede onde se encontrava na Igreja para ser intervencionada (*vd.* Fig. 14, Anexo I). A intervenção (*vd.* Fig. 15, Anexo I) consistiu em:

- Limpeza mecânica da periferia (20 cm) do reverso da pintura;
- Remoção do *facing* colocado antes da remoção da tela da parede;
- Pré-fixação pontual da policromia destacada e em vias de destacamento;
- Planificação de rasgões e zonas deformadas;
- Remoção mecânica de concreções esbranquiçadas e gotas de tinta de água;
- *Facing* de toda a superfície da pintura;
- Remoção mecânica de adesivos e colas utilizadas em remendos para rasgões existentes ao nível da periferia da tela;
- Aplicação de novos remendos;
- Limpeza mecânica do reverso de acordo com a regra da espiral (começando no quadrado do centro, o seguinte é limpo com a direção de 90 graus em relação ao anterior, e assim sucessivamente) para evitar tensões do suporte e destacamento da policromia na frente da tela - direção para esquerda e para a direita, horizontalmente.

2.2. Descontextualização: Mudança de condição

O objeto só existe se houver um discurso a ele associado e este só se torna real se tiver um contexto histórico. Os objetos museológicos, objetos que são integrados numa coleção, são construções sociais, de acordo com a definição proposta por Susan Pearce (1994: 11), isto é, são peças que resultam de uma interpretação que carece da existência da atividade humana. Num sentido mais restrito, o objeto museológico encontra-se ligado ao ato de expor, ligado por uma comunicação - legendas, textos de sala e de parede, mapas, etc. - servindo um discurso previamente elaborado sobre o mesmo e interagindo com a manipulação/construção que o próprio ato de expor produz nele⁶.

O objetivo de musealizar uma peça sagrada é efetivamente dessacralizá-la. O museu que recebe o objeto, nomeadamente um museu de arte, é um espaço diferente que propõe um conjunto de rituais que fazem a transição do espaço religioso para o museológico. Assim sendo, “(...) os museus assemelham-se a ancestrais lugares sagrados não apenas pelas suas específicas referências arquiteturais, mas porque eles próprios são, também, espaços rituais” (DUNCAN, 1995: 10). Uma peça religiosa é produzida para um fim específico: transmitir uma mensagem universal através de uma técnica formal sobre um material de modo a ser apreciada pelo público crente, dentro de igrejas, capelas e outros locais de culto.

2.3. Conservação: Problemas

A coleção escolhida para este estudo, é constituída por objetos de madeira policromada como esculturas, bustos relicários ou imagens de roca, esculturas em pedra ou terracota, pinturas a óleo sobre madeira ou tela de linho e têxteis e documentos gráficos como cartas ou livros. Algumas das peças apresentavam problemas ao nível da segurança e da conservação: inexistência de vitrinas, criando o fácil acesso das peças, desprotegendo-as, e iluminação inadequada e desequilibrada utilizada nos diversos espaços (*vd.* Figs. 10 e 11, Anexo II).

A maioria dos materiais utilizados para a criação de peças de arte sacra são orgânicos, isto é, constituídos por moléculas de carbono, como a madeira, pele, fibras, óleos ou ceras naturais. Porém, esses objetos podem vir a conter adição de materiais inorgânicos, como metais ou gases,

⁶ MOUTINHO, M. C. (1994). *A construção do objecto museológico*. Cadernos de Sociomuseologia. Centro de Estudos de Sociomuseologia. n.º 4, 7-59. Consultado em 10 de Março de 2016. Disponível em WWW: <URL: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/449/353>

os quais, por sua vez, podem se utilizados para reforçar uma estrutura ou melhorar a qualidade da peça. Mesmo que uma peça seja executada com os melhores e mais duradouros materiais, há fatores que podem afetar essa durabilidade. As influências provenientes do próprio objeto são os designados agentes internos e advêm da matéria-prima e da técnica; os agentes externos provêm do manuseamento ou do meio ambiente. O próprio envelhecimento do objeto é um processo natural e interno mas pode ser minimizado com o controle dos agentes externos (SOUZA: 3).

A conservação de uma coleção depende muito do ambiente onde esta se encontra. Para melhorar a conservação da coleção é necessário conhecer os fatores de degradação e, desse modo, implementar medidas de controle para os minimizar ou mesmo evitar. Os danos podem ser irreversíveis conduzindo à perda de valor do objeto ou mesmo de informação da mensagem que pretenda transmitir.

Existem vários fatores que devem ser tidos em conta na de modo a garantir a preservação e segurança dos objetos que se deslocaram de um local para outro, exigências básicas que devem ser consideradas para a conservação das peças. Estes fatores foram registados por meio de níveis de ocorrência, nove pelo *Canadian Conservation Institute* e um identificado por Waller (2011: 8) do *Canadian Museum of Nature*.

Forças físicas: Devido a catástrofes naturais, como terremotos ou devido ao manuseamento inadequado, podem provocar a quebra e perda total do objeto, rasgões ou abrasão nas superfícies.

Fogo: Pode provocar a destruição completa do objeto ou danos graves; o conteúdo de extintores e as partículas deixadas pelo fogo podem danificar a superfície de matérias orgânicas.

Água: Pode causar eflorescência em paredes, marcas de água em papéis, corrosão de metais, dilatação/deformação de materiais orgânicos, desenvolvimento de microrganismos e dissolução de colas ou resinas.

Pragas: Insetos ou larvas podem danificar objetos através da perfuração e criação de manchas em objetos orgânicos, levando à sua deterioração.

Ações criminosas: Pode ser intencional - como o roubo ou a destruição de objetos; ou involuntário - quando objetos que se encontram em transporte são extraviados ou perde-se o seu paradeiro.

Poluentes: Os poluentes podem ser gasosos (oxigênio), líquidos (gorduras) ou sólidos (poeiras) e podem provocar alterações de cor, desintegração ou corrosão.

Luz e radiação UV: A luz é um dos fatores de maior degradação prolongada e irreversível que existe. A degradação por este fator pode ser provocada por luz desnecessária, levando à descoloração ou escurimento de tintas ou suportes de papel; oxidação de vernizes até a uma profundidade de 10 µm - 100 µm; oxidação de suportes em papéis ou descoloração de cores de têxteis. A radiação UV pode provocar a descoloração, desintegração ou escurecimento de superfícies de materiais orgânicos ou inorgânicos corados.

Temperatura incorreta: A temperatura, quando demasiado elevada, pode provocar alterações de cor e desintegração gradual de materiais orgânicos quimicamente mais instáveis; quando demasiada baixa, pode provocar a fragilidade dos materiais e originar fissura de vernizes e outros polímeros. Quando existem flutuações de temperatura, as fissuras podem tornar-se fraturas ou causar a perda de camadas em materiais sólidos frágeis.

Humidade Relativa: A humidade do ar pode causar várias consequências aos objetos quando se encontra a valores incorretos ou com oscilações. Essas consequências podem resultar na dilatação ou contração dos materiais levando à alteração da sua forma ou tamanho, reações químicas que advêm da presença de água, oxidação de metais ou a formação de microrganismos e consequente biodegradação dos materiais.

Problemas institucionais (*dissociation*): Pode provocar desde pequenos danos até à perda total do objeto devido à falta de cuidados durante o transporte dentro do espaço do edifício, acondicionamento em reserva, manuseamento na montagem de uma exposição ou durante a limpeza da coleção.

2.4. Museologia: Comunicação

Na exposição referida, a comunicação é feita através de legendas com a informação resumida: título da obra, datação, local de origem (*vd.* Fig. 12, Anexo II), textos gerais sobre uma temática, referência ou peça (*vd.* Fig. 13, Anexo II); a fonte escolhida era bastante legível e

equilibrada, porém o enquadramento do texto na parede não foi bem conseguido: o justificado deixa perder a leitura de algumas frases.

O objeto exposto pressupõe ser, desde o início, uma ligação entre a sua história e a sua mensagem, ligação essa, que o museu quer transmitir ao público que o irá observar. Quando exposto, o objeto procura ditar um discurso, passando pela sua identificação, como sendo um testemunho de uma realidade. É por isso que “tudo quanto o homem diz e escreve, tudo quanto fabrica, tudo em que toca, pode e deve informar a seu respeito” (BLOCH, 1997: 61), tornando-se assim, num documento histórico musealizável. Existem elementos que definem o discurso museológico de uma exposição, como refere Sharrer:

(...) estes elementos podem combinar-se para ceder lugar a toda a espécie de linguagens, sendo as principais a estética (o prazer de ver), o didático (que pretende transmitir conhecimentos), o teatral (que trabalha sobretudo com dioramas e quer sugerir uma experiência) e, por fim, o associativo cujo princípio é o estimular uma reflexão combinando objetos de forma pouco habitual.

SHARRER, 1975: 9

2.5. Museografia: Equipamentos

A exposição em estudo, por falta de recursos, teve que adaptar-se aos materiais existentes no município e utilizar materiais de exposições feitas anteriormente. Através de plintos e mesas com vitrinas, foi possível criar uma exposição bastante aprazível que teve uma noção clara do espaço branco e das peças que se realçam no mobiliário expositivo (*vd.* Figs. 14 e 15, Anexo II).

Os espaços sagrados são espaços rituais, não só pela sua majestade em tamanho e riqueza na decoração, mas também pela ambiência onde o visitante se envolve. Existe um ensaio para enquadrar os objetos sagrados num novo espaço, através de métodos de fruição, equipamentos de incorporação e suportes museográficos no espaço expositivo para a criação de uma encenação envolvente. Como refere Maria Isabel Rocha Roque, o museu apresenta várias características que desligam automaticamente o conceito de mundo *exterior*, para que o visitante se sinta noutra realidade, de modo a iludir e a induzir um determinado comportamento:

(...) o espaço vedado e com portas cerradas que é necessário franquear; a obrigação de adquirir uma senha de ingresso; as normas explícitas ou implícitas a que o visitante deve obedecer, bem

como a onnipresença de uma guardaria que lhe impede a espontaneidade por se sentir observado; a distância obrigatória que mantém face ao que está exposto; o percurso que lhe é sugerido numa imposição de vontade alheia; a sugestão de um ambiente circunscrito que provoca uma atitude discreta, refletida e silenciosa, exigindo uma observação interiorizada dos objetos expostos.

ROQUE, 2005: 191

3. PROJETO MUSEOGRÁFICO

3.1. Processo

A ideia consiste numa nova disposição das peças através de um método de organização das mesmas por núcleos dispostos por freguesias do concelho de VFX e a criação de um novo espaço para o efeito. Primeiro organizaram-se as peças por freguesias (*vd.* Anexo III); de seguida organizaram-se as mesmas pelas salas conforme o tamanho de cada, de modo a criar um percurso itinerário concreto; numa etapa final criaram-se salas virtuais com a ideia tridimensional das soluções e estratégias museológicas e museográficas ideais (*vd.* Anexo IV).

Para este trabalho foi pretendido uma quebra do contexto, fixando a ideia de descontextualização das peças para reforçar a sua conservação, apreciação e valorização individuais. Tal como foi feito na exposição estudada, os objetos foram destacados num ambiente *limpo*, onde a arquitetura e móveis expositivos tornaram-se no suporte das peças e onde a luz e a cor destacaram a individualidade de cada objeto. Ao contrário de alguns museus tradicionais, a ideia para a nova proposta museográfica da coleção selecionada foi de evidenciar a beleza dessas obras de arte e não mostrá-las como peças decorativas que se enquadram no espaço arquitetónico de uma igreja. A musealização de arte sacra não é um fim mas sim um novo começo, onde o museu se torna num espaço de transformação e de recriação de valores.

3.2. Descontextualização: Integração ambiental

O museu deve elaborar uma seleção de peças que irão integrar o percurso expositivo. Essas peças serão as obras-primas que representarão um grupo, uma ideia chave da leitura certa que o percurso criado pretenda transmitir. As obras selecionadas devem ser autênticas e representar um conceito específico de uma localidade ou idealização. A musealização do objeto pressupõe a mudança de função, isto é, perde a ideia de fruição espiritual do seu conteúdo passando para uma apreciação estética do seu aspeto.

Com a deslocalização das peças de um local para outro deve ocorrer uma integração destas de modo a não sofrerem um choque contextual. Para tal, deve haver um contexto explicativo e não ambiental das peças. As peças da exposição em estudo têm a particularidade de ter sido, muitas delas, resgatadas de locais pouco próprios para a sua preservação, de tal modo que, ao criar uma

exposição que junta muitos exemplares, foi possível salvar o significado, o valor e autenticidade de cada uma delas.

3.3. Conservação: Soluções

Um conservador de arte sacra é responsável pelas tarefas de investigação que implicam compreender a história das criações artísticas do cristianismo do Ocidente, suscitando uma visão amplificada destas formas de expressão religiosa. A arte sacra não é diferente de outras artes, porém, tem as suas especificações e características próprias. Toda a arte deve ser preservada para perdurar e documentar uma época. Ao avaliar o objeto para justificar a sua integração no contexto expositivo, deve assegurar-se a preservação do mesmo e as condições de segurança adequadas às características do conjunto que irá constituir a exposição/acervo/reserva do museu. Segundo Pinna (2001: 4), “Os museus podem trazer um notável contributo à conservação deste património (...). Transforma-se, assim o património imaterial em património material, cuja preservação como testemunho histórico e cultural fica a partir daí assegurada”.

Plano de avaliação de risco

Para assegurar a segurança da exposição escolhida para esta proposta, sugeriu-se um plano de avaliação de risco, tanto para o edifício como para a coleção. Criada por Robert Waller, a escala Ratio é baseada no cálculo da magnitude de riscos, a qual é obtida através da avaliação da suscetibilidade da coleção aos danos, na probabilidade de acontecimento, extensão dos danos e a perda do valor (económico, informativo, cultural, emocional, existencial) do objeto ou coleção afetada.

A identificação dos riscos é realizada a partir de uma série de informações recolhidas na instituição, nomeadamente, caracterização das coleções, política de coleção, aspetos financeiros e condições ambientais. Após a coleta de dados, é realizada a priorização dos riscos, classificados em três categorias de acordo com a frequência com que ocorrem, em raro, esporádico e contínuo.

A avaliação de risco é o controlo (eliminação ou mitigação) da exposição aos agentes de forma a minimizar os riscos e decide como aplicar os recursos disponíveis de forma a minimizar o risco total. A metodologia para a gestão de risco envolve 4 passos básicos:

1. Identificação de todos os riscos para a coleção

Waller (2011: 10) estipulou a identificação dos riscos através da classificação dos 10 agentes de deterioração: 10 agentes de deterioração + 3 tipos de risco = 23 categorias de riscos genéricos.

Cada agente de deterioração pode manifestar-se em 1 ou mais dentro de 3 tipos de risco caracterizados pela frequência de ocorrência e grau de severidade do seu efeito nas coleções:

- Tipo **1**: raro - expectável pelo menos um evento nos próximos 100 anos;
- Tipo **2**: esporádico - expectável pelo menos mais que um evento nos próximos 100 anos;
- Tipo **3**: contínuo - expectável pelo menos um evento por ano.

2. Avaliação da magnitude de cada risco

A magnitude de risco é definida pela fórmula:

$$\mathbf{MR} = \mathbf{FS} \times \mathbf{LV} \times \mathbf{P} \times \mathbf{E}$$

Onde:

FS - Fração suscetível (*Fraction Susceptible*)

Trata-se da parte da coleção considerada mais vulnerável à perda de valor resultante da exposição a um determinado agente de deterioração. É determinada à luz da suscetibilidade inerente de cada coleção; é avaliada tendo em conta as práticas museológicas, equipamento e gravidade do risco previsto e pode variar entre 0 e 1.

LV - Perda de valor (*Loss in Value*)

É a redução máxima possível na utilidade, para usos conhecidos ou antecipados, da parte da coleção que se considera suscetível. É avaliada à luz da sua suscetibilidade inerente, localização física e da gravidade antecipada a um risco específico e tendo em conta as práticas correntes, o material armazenado e a gravidade antecipada do risco; é frequentemente útil pensar no **LV** de um único objeto como representativo da **FS**; varia entre 0 e 1.

P - Probabilidade (*Probability*)

É a probabilidade de um incidente que pode causar dano ocorrer num determinado período de tempo (geralmente 100 anos).

- Para os riscos tipo 1, a probabilidade é dada pela possibilidade desse incidente ocorrer (ex: probabilidade de 1 cheia em cada 200 anos; $P = 0.5$);
- Para os riscos tipo 2 e 3, a $P = 1$, uma vez que os eventos que causam o dano vão com certeza ocorrer em 100 anos.

E - Extensão (*Extent*)

É a medida utilizada para indicar qual a parte da **FS** irá resultar numa perda de valor (**LV**), num determinado período de tempo (100 anos). Reflete quanto da **FS** será afetada, ou o grau para o qual ocorreu uma potencial perda de valor (**LV**), ou ambos.

- Para os riscos tipo 1 a extensão é sempre 1 ($E = 1$);
- Para os riscos tipo 2 e 3, a **E** é uma taxa calculada, baseada na parte da **FS** que se espera perder ou no grau de ocorrência de perda de valor (**LV**);
- Para riscos tipo 2, a **E** é obtida através da documentação e/ou da memória das pessoas que trabalham na Instituição;
- Para riscos tipo 3, a **E** deveria idealmente ser determinada pela “ciência da conservação” e do conhecimento das condições ambientais a que a coleção está exposta.

3. Identificação de possíveis estratégias para mitigar os riscos

Existem **3** meios básicos para minimizar um risco:

- EVITAR - eliminar a fonte do risco;
- BLOQUEAR - estabelecer uma barreira;
- REAGIR - agir sobre o agente responsável pelo risco.

Estes **3** meios de controlo devem ser considerados a cada um de **8** níveis básicos de controlo:

Localização geográfica: Rua das Janelas Verdes, Lisboa;

Arredores do edifício: localizado perto do rio Tejo, caminho de ferro e da estrada; com um clima mediterrâneo ameno onde as temperaturas médias rondam os 18°C no Outono e os 23°C na Primavera; algumas vegetação como árvores baixas e jardins com relva; encontra-se muito acima da linha do mar, numa encosta; a radiação solar é frequente e incidente durante a manhã e tarde durante todo o ano; ao redor encontram-se prédios e edificações de comércio;

Edifício: palácio dos finais do século XVII com traços barrocos; dividido em vários anexos com reserva e espaços administrativos; não tem janelas nas galerias - a luz só pode ser artificial;

Salas: a galeria de exposições temporárias são térreas e encontram-se do lado esquerdo do edifício, de frente para a estrada e refugiado de luz e árvores; as galerias compreendem 9 salas dispostas em U ligadas entre si por corredores (*vd.* Fig. 63, Anexo IV);

Armários/expositores: plintos baixos e rectangulares para peças de grandes dimensões e pilntos cilindricos para peças mais pequenas; vitrinas correspondentes ao formato; a ventilação deverá ser feita através de micro ambientes nas vitrinas;

Objetos: cerca de 50 peças entre pintura,escultura, mobiliário, têxteis e documentos gráficos da coleção escolhida para a criação de uma nova museografia nas galerias do MNAA;

Política interna do museu: renovação dos espaços e ofertas ao público; propostas enriquecedoras de internacionalização das coleções e das exposições;

Procedimentos: o museu tem políticas de segurança, contra incêndio e roubo; sinalização de extintores, saídas de emergência e elevadores.

4. Avaliar os custos e benefícios associados a cada estratégia

Após terem sido identificados e quantificados todos os riscos para a coleção e terem sido seleccionados todos os meios de controlo possíveis, deverá ser efetuada uma análise dos custos e benefícios associados a cada estratégia.

Aclimatização

Ao longo do tempo, museus e proprietários, têm vindo a se aperceber da crescente necessidade de perceber as exigências de conservação das suas coleções e respetivas peças. Porém, instituições e entidades procedem baseando nas normas pretendidas, ou mesmo, não respeitando essas bases, levando à falta de decisões e conseqüentemente, à falta de procedimentos preventivos adequados.

Em geral, é necessário compreender o contexto e estudar a origem do nosso património, de modo a responder às condições que os objetos precisam para serem conservados devidamente. É por isto, que alguns autores têm desenvolvido estudos sobre a matéria e alertam para a necessidade de conhecer a história e a composição da coleção que se tem para se poderem iniciar os melhores procedimentos sem recorrer a recursos desnecessários. De acordo com Michalski (1994: 10), o comportamento dos materiais perante condições adversas, tanto os seus limites como as suas necessidades de conservação, dá-se o nome de aclimatização. Os materiais ao interagirem com o meio envolvente, com exceção de quando os objetos são acondicionados em meios artificiais, sofrem uma quebra no seu processo de degradação, porém, esta está sempre *ativa*.

Sendo assim, é necessário:

1. Perceber quais o(s) risco(s) que comprometem a preservação da coleção;
2. Realizar a monitorização ambiental, a avaliação desse(s) risco(s) e do impacto do(s) mesmo(s);
3. Recorrer à quantificação e definição de níveis de impacto desse(s) risco(s) na coleção.

É por isto, que não é possível promover a conservação das coleções sem envolver a população, sem entender os fatores e sem conseguir dar resposta às necessidades específicas de cada coleção. Para conservar basta apenas ter a capacidade de utilizar todos os recursos e meios disponíveis e utilizar todos os meios disponíveis e atuar sempre que possível.

Para o estudo do edifício e da coleção em questão, um dos fatores de degradação que mais problemas pode dar é a humidade relativa. A humidade relativa define-se pela quantidade de vapor de água existente num determinado volume e a quantidade de vapor de água necessária à sua saturação numa determinada temperatura (SOUZA: 7). Este fator é agravado quando a coleção tem objetos com materiais orgânicos ou frágeis como papel e tecido. Se o material tiver afinidade com a água, este também pode ajudar a acelerar o processo de degradação. Os materiais hidrofílicos,

com afinidade para a água, seja no seu estado líquido ou gasoso, têm uma maior capacidade de absorção de água, o que pode causar dilatação e alteração da forma dos mesmos.

Devido às condições originais da localização das peças, estas não se devem encontrar num ambiente completamente controlado, mas sim semelhante às condições onde as peças se encontravam para melhor se adaptarem à nova localização. O controlo da humidade deve ter um registo médio. Humidade relativa acima de 70% é um valor elevado que proporciona o desenvolvimento de microrganismos e o consequente ataque biológico. Porém, se as peças estão habituadas a valores de humidade relativa de cerca de 70%, é possível ter uma boa ventilação e controlo do ar para dificultar o risco de biodegradação (SOUZA: 6). Adicionalmente, a humidade pode provocar o aparecimento de pragas ou o desenvolvimento de eflorescências. Mais uma vez, a ventilação do espaço impede que isto aconteça. A localização do edifício e a existência de vegetação condicionam igualmente a acumulação de vapores ou humidade no ar e arredores do edifício.

Conforme sugere Waller, pode calcular-se a magnitude de risco deste fator através da seguinte equação:

$$\mathbf{MR = FS \times LV \times P \times E}$$

- Assim, propõe-se o seguinte cenário: avaria na ventilação geral da galeria de exposições temporárias do MNAA;
- O fator de risco, humidade relativa, seria do tipo 2;
- Para cada variável, estabeleceu-se assim, um valor:

FS: os danos seriam mais graves em matérias de celulose como o papel = 0.001

- Por consequente, representa uma pequena parte da coleção estudada;

LV: os danos poderiam levar à oxidação acelerada de metais existentes nas tintas dos documentos, como em tintas ferrogálicas ou ao aparecimento de manchas de amarelecimento no papel = 0.01

- Devido à existência de metais em esculturas policromadas, a percentagem acresce perante o risco de perda do valor;

P: a probabilidade de uma avaria acontecer no museu, é muito reduzida = 0.001

- A percentagem de probabilidade de o cenário proposto acontecer, é bastante reduzida porque o edifício escolhido para albergar a coleção, tem uma manutenção regular.

E_{FS} : a fração suscetível do dano é mínima = 0.001

E_{LV} : em termos de perda de valor geral, a extensão é mínima pois a parte da coleção que contem documentação é muito reduzida = 0.1

$$E = E_{FS} \times E_{LV}$$

$$0.001 \times 0.1 = 0.0001$$

Assim: $MR = FS \times LV \times P \times E$

$$0.01 \times 0.01 \times 0.001 \times 0.0001 = 1 \times 10^{-13}$$

Conclusões

Com base neste cenário, é de concluir que o risco de acontecer é reduzido. Perante as condições apresentadas, a exposição está sujeita a um baixo risco de ocorrência.

Caso fosse colocado este projeto em prática, dever-se-ia relacionar outros fatores de risco e calcular a sua magnitude perante a coleção para ser mais fácil traçar um plano de conservação preventiva e simplificar as medidas de ação no terreno.

3.4. Museologia: Idealização

Os museus de arte sacra apresentam duas metodologias diferentes, obedecendo a critérios de índole histórico ou estilístico. No caso da primeira metodologia, criam uma lógica de discurso apresentado através de uma sequência diacrónica; a segunda cria uma expectativa da fruição do belo, cumprindo uma das funções do museu de arte. Foi por isso que, para a criação de uma nova proposta para a exposição escolhida, seguiram-se os seguintes passos:

- Seleção das peças da antiga exposição que farão parte da proposta;
- Levantamento bibliográfico;
- Seleção do tema e do título da exposição que seja do interesse do público;

- Elaboração de pequenos textos para *flyers*;
- Suplementação da pesquisa com fotografias e gráficos.

Tema e título

O tema, arte sacra, deve ir ao encontro do que se espera encontrar num museu de arte antiga: peças de grande valor histórico, artístico e simbólico, não só para a localidade que representa (VFX) mas também para o país. O título anterior - *A arte do concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras* -, resume o que se iria encontrar naquela exposição, não só por estar dentro da localidade, mas também por ser dirigido às pessoas que lá vivem; porém, quando se propõe a hipótese das peças se deslocarem para um âmbito distrital, deve-se impor e engrandecer a importância daquelas peças. Assim, sugere-se o título *Tesouros Sagrados: Vila Franca de Xira*; o qual é revelador, mas ao mesmo tempo misterioso: refere que se trata de uma exposição com peças de arte sacra, as quais são desconhecidas do público e que foram reveladas e dadas a conhecer, sendo exclusivas da localidade de VFX.

Público-alvo

A coleção, sendo muito específica, deve chamar a atenção para outros públicos. Assim, deverá conhecer-se o perfil do visitante alvo e as suas necessidades e preferências, mas também chamar a atenção a outros tipos de visitantes para alargar as potencialidades da exposição. A variedade de idades, culturas e gostos dos visitantes colocam em aberto a possibilidade de recorrer a vários meios para a criação de uma exposição interessante. A definição de um percurso, métodos de interação, meios de comunicação e recursos informativos, permitem a garantia do interesse e da atenção do público em geral.

Informação e divulgação

A informação deve ser coerente, simples e precisa. Deve recorrer-se a uma pesquisa preliminar das peças e do seu historial, significado e proveniência para garantir que o visitante fica esclarecido sobre qualquer assunto do seu interesse. Os pequenos textos informativos nas salas ou em *flyers* devem conter o mínimo e o essencial da informação da localidade e das suas peças.

A divulgação terá que ser feita conforme os recursos, onde o planeamento pode vir a reforçar a melhoria das condições necessárias a uma rápida e eficaz propaganda da exposição.

Peças selecionadas

As peças que formaram a coleção escolhida para a recriação da exposição em estudo foram selecionadas conforme o critério e tema aqui abordados: peças de cariz sagrado, com pouca informação mas com grande valor histórico e artístico tanto para a região de VFX como para o país. Assim sendo, as peças são:

Vialonga

- *Ciclo de telas Eucarísticas* (vd. Fig. 16, Anexo III);
- *Calvário com Cristo em Marfim* (vd. Fig. 17, Anexo III);
- *Nossa Senhora dos Poderes* (vd. Fig. 18, Anexo III);
- *Santa Maria Madalena* (vd. Fig. 19, Anexo III).

Vila Franca de Xira

- *Religiosa apresentando o Calvário* (vd. Fig. 20, Anexo III);
- *Busto relicário* (vd. Fig. 21, Anexo III);
- *Instituição do Morgado da Póvoa* (vd. Fig. 22, Anexo III);
- *Foral Novo de Vila Franca de Xira* (vd. Fig. 23, Anexo III);
- *Carta de D. Luís* (vd. Fig. 24, Anexo III);
- *Offertas Históricas da Povoação de Vila Franca de Xira para instrução dos Vindouros* (vd. Fig. 25, Anexo III);
- *Memoria Historica da Villa de, ou dos Povos Comarca de Riba-tejo Província da Extremadura* (vd. Fig. 26, Anexo III);
- *Seis ex-votos gratulatórios ao Senhor Jesus da Boa Morte de Povos* (vd. Fig. 27, Anexo III);
- *São Francisco recebendo os Estigmas* (vd. Fig. 28, Anexo III);
- *A enamorada* (vd. Fig. 29, Anexo III).

Castanheira do Ribatejo

- *Sarcófago das Vindimas* (vd. Fig. 30, Anexo III);
- *Santa Úrsula* (vd. Fig. 31, Anexo III);
- *Uma das Onze Mil Virgens* (vd. Fig. 32, Anexo III);
- *Uma das Onze Mil Virgens* (vd. Fig. 33, Anexo III);
- *Estante de coro* (vd. Fig. 34, Anexo III);
- *Retrato de D. Jorge de Ataíde* (vd. Fig. 35, Anexo III).

Cachoeiras

- *Apresentação do Menino no Templo* (vd. Fig. 36, Anexo III);
- *Anunciação* (vd. Fig. 37, Anexo III);
- *Assunção da Virgem* (vd. Fig. 38, Anexo III);
- *São Pedro Apóstolo* (vd. Fig. 39, Anexo III);

Póvoa de Santa Iria

- *Lamentação sobre Cristo Morto* (vd. Fig. 40, Anexo III);
- *Painel de São Jerónimo em Roma* (vd. Fig. 41 Anexo III);
- *Painel de São Jerónimo no Mosteiro de Belém* (vd. Fig. 42, Anexo III);
- *Painel com cena Chinoiserie* (vd. Fig. 43, Anexo III);

Alverca do Ribatejo

- *Nossa Senhora com o Menino* (vd. Fig. 44, Anexo III);
- *Senhora do Manto* (anverso) (vd. Fig. 45, Anexo III);
- *Senhora da Piedade* (reverso) (vd. Fig. 46, Anexo III);
- *Imagens de Roca* (vd. Fig. 47, Anexo III);
- *Nossa Senhora do Carmo* (vd. Fig. 48, Anexo III);
- *Nossa Senhora* (vd. Fig. 49, Anexo III);
- *Maria Madalena* (vd. Fig. 50, Anexo III);
- *São João* (vd. Fig. 51, Anexo III);
- *Portas de oratório* (vd. Fig. 52, Anexo III).

Alhandra

- *São Brás* (vd. Fig. 53, Anexo III);
- *Busto-relicário* (vd. Fig. 54, Anexo III);
- *Cristo de marfim* (vd. Fig. 55, Anexo III);
- *Pietá* (vd. Fig. 56, Anexo III);
- *Paramento litúrgico Casula* (vd. Fig. 57, Anexo III);
- *Paramento litúrgico Casula* (vd. Fig. 58, Anexo III);
- *Paramento litúrgico Dalmática* (vd. Fig. 59, Anexo III);
- *Pálio de procissão chinês* (vd. Fig. 60, Anexo III);

- *Adoração da Eucaristia* (vd. Fig. 61, Anexo III);
- *Esponsais da Virgem* (vd. Fig. 62, Anexo III).

3.5. Museografia: Encenação

A arquitetura do espaço museológico é o primeiro fator de interferência entre o visitante e o objeto exposto. Como refere Fernández, “é possível, que o problema fundamental dos museus neste momento seja protagonizado pela estranha dialética entre a arquitetura do museu e o seu conteúdo” (FERNÁNDEZ, 2001: 282). O museu constitui-se como o imóvel, o edifício que alberga uma exposição, sendo o contentor; e o móvel, ou seja, o conjunto de objetos que constituem esse conteúdo. Encara-se o museu de arte sacra como representante de uma nova perspectiva do divino. Porém, as igrejas tendem a contrariar a tendência de interferir minimamente no significado divino dos objetos e onde “a utilização de vitrinas serve multiplamente para criar um distanciamento, opressão e proteção” (PRIMO, 2001).

Há ainda o facto de existir o reaproveitamento de estruturas já existentes ou a contextualização pré-existente de igrejas e capelas que se convertem em espaços expositivos do seu próprio recheio ou de outras coleções que integraram, como refere Sharrer:

Na sua função de comunicação, o museu visualiza através da exposição os acontecimentos ausentes do espaço ou no tempo, através dos objetos que servem de signos. A grande especificidade da exposição como local de visualização, é o espaço através do qual o visitante se pode mover e que lhe dá a liberdade de observar, confirme entender, os objetos apresentados.

SHARRER, 1975: 9

Em relação à *montagem*, tiveram-se os seguintes cuidados:

- Estipular uma linha orientadora de modo a dar coerência à exposição;
- Definir o número de peças a serem expostas em cada sala;
- Listar o tipo e a quantidade de material a ser utilizado;
- Fazer o projeto museográfico da exposição de modo a visualizar o espaço a ser ocupado e o espaço para circulação do visitante;
- Colocar os objetos nos locais estipulados.

Percurso

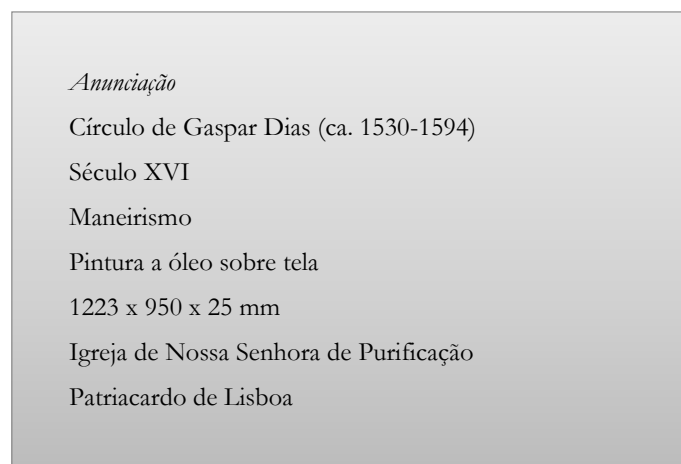
A ideia da nova musealização da exposição estudada consiste em organizar as peças por localização (freguesia) e não por tipologia artística (pintura, escultura, têxtil, documentos). Assim, pretende-se criar uma espécie de roteiro geográfico, dispondo em cada sala o que foi recolhido de cada freguesia, seguindo uma lógica sequencial. A seleção das peças para esta exposição, a disposição por núcleos e a criação de uma identidade para cada localidade, serviu unicamente para individualizar a região de VFX no geral, evidenciando em pouca quantidade, a variedade que existe na localidade. O percurso deve ter em atenção a mobilidade, acessibilidade e a comodidade de todas as pessoas, condições físicas e idades.

Montagem

Em todas as salas foram criados elementos comuns e gerais, nomeadamente:

- A cor escolhida, o vermelho escuro, uma cor forte e neutra que representa a dualidade do sofrimento e da paixão de Cristo;
- A iluminação (não representada) deve ser artificial (incandescente ou fluorescente) porque o espaço é fechado e não tem entrada de luz natural. A luz artificial deve ser indireta e distribuída de modo a permitir uma iluminação homogênea de todo o espaço; deve eliminar cantos escuros e não criar sombras ou impossibilitar a leitura;
- Para criar uma barreira psicológica para as telas, existe uma linha cinzenta no chão para ajudar o visitante a perceber qual a distância a que deve estar para observação das pinturas;
- Para uma melhor apreciação ou leitura dos objetos de maiores dimensões, estão situados a meio das salas alguns bancos para os visitantes. Deste modo, as obras podem ser apreciadas com maior pormenor e comodidade;
- As molduras estão alinhadas pela base das pinturas, dispostas aproximadamente pelo centro, pela altura do olhar do visitante (considerando a altura média de uma pessoa de 1,62 m). As legendas encontram-se à direita da moldura, alinhando-a à base da mesma;
- Para documentos e livros em moldura, a legenda foi colocada à direita, alinhada à base; para vitrinas, as obras foram colocadas num móvel, protegido por vidro com a legenda alinhada à base e à direita;
- Para objetos pequenos foram utilizadas vitrinas cilíndricas com uma base com 50 cm de altura média, variando conforme a altura do objeto e a situação; a legenda encontra-se ao lado de cada peça, num suporte à parte;

- Todas as peças encontram-se em vitrinas individuais;
- Para esculturas de grandes dimensões e para que haja mais espaço de circulação, os objetos foram colocados em vitrinas paralelepípedicas encostados aos cantos da sala com um plinto baixo como base;
- Os plintos, móveis e outros suportes museográficos apresentam-se com uma cor cinzenta escura, neutra;
- As legendas encontram-se por baixo de telas de pequenas dimensões ou ao lado, no caso de telas de grandes dimensões. Para a configuração das legendas, segue um exemplo demonstrativo:



- As telas/painéis de azulejos/outros encontram-se dispostos na parede com um alinhamento adequado à altura média dos visitantes;
- O tipo de vitrina para objetos de maiores dimensões e que não apresentem informação gráfica na traseira é de forma paralelepípedica para criar a ideia de pouca movimentação ao redor da peça. Contudo, as peças mais pequenas que se encontram mais à frente e no meio da sala, estão colocadas em vitrinas cilíndricas para serem observadas de vários pontos de vista, apesar de não serem de vulto perfeito, isto é, são esculturas decorativas;
- As legendas das esculturas encontram-se em pequenos suportes separados das vitrinas para auxiliar na leitura da informação da peça exposta;
- Para dar a entender o percurso sugerido para esta exposição, existe uma linha amarelada no chão, a qual atravessa o meio da sala e indica a direção para o fim da sala e o início da próxima.

De seguida, apresenta-se o texto introdutório para a entrada de cada sala, a seleção das peças por freguesia e a organização na sala:

Vialonga

A longa via romana de acesso a *Olisipo* (Lisboa), que atravessava o Vale de Vialonga, por São Julião do Tojal Loures e Calçada de Carriche, até aos campos de Alvalade, deu nome à terra. O nome de Vialonga surge pela primeira vez no século XIV. O povoado deve ter sido criado na época da dominação árabe, como se depreende de designações com Alpriate e Alfarrobeira. Em inícios do século XIX, existem ainda aqui vestígios dos Fortes da Agueira e da Boca da Lapa, das Linhas Defensivas de Torres.

RAIMUNDO, 2011: 5, 39

Em Vialonga foram escolhidas algumas peças que acabaram por não ser incluídas na exposição em estudo como é caso do *Ciclo de Telas Eucarísticas*, com origem na Igreja de Nossa Senhora da Assunção. Na proposta, as telas foram colocadas na mesma parede por pertencerem à mesma incorporação, a seguir ao texto introdutório na entrada da sala. Do lado direito da entrada da sala, encontra-se o *Calvário com Cristo em Marfim* impondo-se ao resto das peças mas sem estar num ponto de elevado destaque, colocado no canto da sala. Como se trata de uma peça com uma frente, o objeto está direcionado para o interior da sala de modo a serem visíveis as laterais; porém, a parte traseira encontra-se obstruída, virada para o lado da parede. A escultura de *Santa Maria Madalena* que veio da Capela de São Sebastião, por ser um objeto pequeno, foi colocado no centro do corredor para não perder atenção; e a *Nossa Senhora dos Poderes*, sendo uma escultura de nicho onde o cabelo é um elemento esculpido com cuidado mas o resto do vestido já não apresenta decoração, é colocada numa vitrina de forma cilíndrica para que seja observável essa vertente (*vd.* Figs. 64 e 65 - Perspetiva A e B da sala 1/Vialonga, Anexo IV).

Vila Franca de Xira

Conquistada aos árabes em finais do século XII, Vila Franca foi igualmente habitada na Idade Média. Vila Franca foi residência de figuras ilustres, como os Marqueses de Abrantes e o Visconde de Assua. Da fortificação militar de A-dos-Loucos, que faz parte do sistema defensivo das Linhas

de Torres, subsistem vestígios das trincheiras e restos de habitação e cerâmica. Sede permanente da Confederação Mundial das Cidades Taurinas e Capital das Vilas Francas da Europa, a urbe quer continuar a ser, hoje como ontem, a cidade da Boa Esperança.

RAIMUNDO, 2011: 5, 23

Sendo a sala mais comprida, é proposto uma abordagem mais ampla. Após o texto introdutório da sala, encontramos o painel de azulejos *A Enamorada*, colocado numa moldura lateral de madeira de suporte devido ao restauro sofrido após a recolha que adveio de um roubo de azulejos no palácio da Quinta do Paraíso. De seguida, a pintura sobre uma chapa de cobre *São Francisco recebendo as Estigmas*, na mesma linha contínua da legenda do painel de azulejo. A terminar a parede, os *Seis ex-votos gratulatórios ao Senhor Jesus da Boa Morte de Povos* colocados numa moldura de modo a preservar as pinturas sobre madeira na mesma linha de leitura e altura. Do outro lado da sala encontram-se os documentos *Instituição do Morgado da Póvoa*, *Foral Novo de Vila Franca de Xira*, *Carta de D. Luís*, *Memoria Histórica da Villa de, ou dos Povos Comarca de Ribatejo Província da Extremadura* e *Offertas Históricas da Povoação de Vila Franca de Xira para instrução dos Vindouros*, todos colocados num suporte de altura média e inclinação de 30 graus para uma fácil observação dos mesmos. Por fim, as esculturas o *Busto relicário* e a *Religiosa apresentando o Calvário*, colocados em vitrinas cilíndricas. A maioria das peças são provenientes da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira (vd. Figs. 66 e 67 - Perspetiva A e B da sala 2/Vila Franca de Xira, Anexo IV).

Castanheira do Ribatejo

O bosque de castanheiros que rodeava a antiga Ermida de Nossa Senhora dos Tojos, uma das construções mais antigas de Castanheira do Ribatejo, destruída pelo Terramoto de 1531, deu nome à terra. A aldeia de Castanheira estava integrada em Povos em 1195, quando recebeu carta foral. Em 1452, D. Afonso V concedeu-lhe o estatuto de Vila por carta de 20 de junho do mesmo ano. Apesar de o concelho ter sido extinto em 1837, e o seu pelourinho apeado em 1845, Castanheira manteve a sua importância como região agrícola, graças em grande parte à Família Palha. Hoje é uma vila moderna, com indústria e muitos serviços.

RAIMUNDO, 2011: 6, 11

A sala da Castanheira do Ribatejo é um pouco diferente das anteriores. À entrada encontra-se a pintura *Retrato de D. Jorge de Ataíde* de uma coleção particular e só depois é que se apresenta o texto introdutório. De seguida, a *Estante de Coro*, sendo um objeto grande, encontra-se numa vitrina paralelepipedica, encostado ao canto, seguindo-se três bustos relicários provenientes da Igreja de São Bartolomeu, dois de *Uma das Onze Mil Virgens* e o último, o de *Santa Úrsula*, todos em vitrinas cilíndricas. Por fim, o *Sarcófago das Vindimas*, emprestado pelo Museu Nacional de Arqueologia de Lisboa, foi colocado numa vitrina paralelepipedica, não tendo sido incorporado na exposição em estudo (vd. Figs. 68 e 69 - Perspetiva A e B da sala 3/Castanheira do Ribatejo, Anexo IV).

Cachoeiras

Na Pré-história, a presença humana no local, tem os seus vestígios no Casal da Boiça, tal como na Idade Média devido à descoberta da alusão documental a uma Quinta e no Alto do Monte da Igreja Velha de restos da construção de um templo e objetos cerâmicos e metálicos junto à estrada do Casal da Boiça, encontra-se também o que resta do Torreão das Linhas de Torres, do período das Invasões Francesas, que apesar de a área ter sido urbanizada, foi minimamente preservada. Das principais vias de comunicação da região - o rio Tejo, a estrada Real e o caminho-de-ferro - a escassa população da freguesia assumiu historicamente as características próprias da sua interioridade, organizada em quintas e casais e vivendo sobretudo da agricultura e da vinha.

RAIMUNDO, 2011: 7, 35

Na sala das Cachoeiras começa-se por observar as pinturas *Apresentação do Menino no Templo* com um restauro terminado, *Anunciação* com o início de um restauro e *Assunção da Virgem*, por intervencionar. Foram colocadas na mesma parede por pertencerem ao mesmo local de origem. A meio da sala, encontra-se a escultura *São Pedro Apóstolo* com uma limpeza que lhe destacou as cores vivas. As obras são todas provenientes da Igreja de Nossa Senhora da Purificação (vd. Figs. 70 e 71 - Perspetiva A e B da sala 5/Cachoeiras, Anexo IV).

Póvoa de Santa Iria

A Póvoa de Santa Iria, que durante mais de trezentos anos - do século XVI ao século XIX - foi chamada e conhecida como Póvoa de D. Martinho, nasceu na Quinta da Piedade, um latifúndio com olival, vinha e pomar criado em 1318. Os primeiros sinais da presença do Homem no território, atestados pelos artefactos encontrados em Bragadas, Salvação e Casal da Serra, datam do período do Paleolítico. Junto à Ribeira da Póvoa há uma estação arqueológica, também do mesmo período, onde se recolheu um conjunto lítico (sílex), de caráter “mustierense”, com presença de talhe “levallois”. E junto ao Mouchão de Póvoa, os pescadores do arrasto encontraram ânforas romanas, provavelmente caídas de um navio que naufragou no Tejo.

RAIMUNDO, 2011: 5, 21

Na sala de Póvoa de Santa Iria existem três painéis de azulejos: *Painel de São Jerónimo em Roma*, *Painel de São Jerónimo no Mosteiro de Belém*, e *Painel com cena Chinoiserie* pertencentes à Quinta Municipal de Nossa Senhora da Piedade. Por fim, o grupo escultórico, a *Lamentação sobre Cristo Morto*, proveniente da Igreja de Nossa Senhora da Piedade, com as personagens de *Cristo*, *Virgem Maria*, *Maria Madalena* e *São João Evangelista*, em pedra de Ançã policromada, o qual sofreu apenas uma pequena intervenção de consolidação (vd. Figs. 72 e 73 - Perspetiva A e B da sala 1/Póvoa de Santa Iria, Anexo IV).

Alverca do Ribatejo

Terra alagadiça, abraçada pelo Tejo, com o qual estabeleceu uma singular união de fato, Alverca do Ribatejo alicerçou o seu desenvolvimento no aproveitamento inteligente dos esteiros. Em paralelo com a navegação de cabotagem, à exploração do sal, a produção de cereais e o aproveitamento da energia das marés, que assegurava o funcionamento dos moinhos, praticava-se a pesca. Desenvolveu-se depois a agricultura, que se manteve em alta até meados do século XX, com destaque para as produções de azeite e queijo. A industrialização só chegou em 1918, com a instalação do Parque de Material Aeronáutico, que gerou mais emprego e atraiu novos habitantes. A povoação terá surgido na Idade Média, data ainda não determinada, colina do Castelo.

RAIMUNDO, 2011: 8, 11

Alverca tem peças mais variadas, nomeadamente a pintura de Nossa Senhora com o Menino que teve a ajuda do Instituto Politécnico de Tomar para a sua consolidação e reforço de suporte e pertence à Igreja de Nossa Senhora da Purificação; a atravessar a sala, encontra-se uma bandeira em pintura a óleo sobre tela de duas faces *Senhora do Manto* (anverso) e *Senhora da Piedade* (reverso), proveniente da Igreja de São Pedro. De seguida, encontram-se duas *Portas de oratório* da Antiga Capela da Misericórdia em madeira policromada com ornatos a folha de ouro; o *Grupo da Lamentação de Cristo* com as personagens de *Nossa Senhora, São João e Maria Madalena* em madeira policromada e estofada da Igreja de São Pedro, numa vitrina paralelepípedicas e, por fim, duas imagens de roca e a *Nossa Senhora do Carmo*, em madeira policromada vestida com têxteis adornados, também elas da Igreja de São Pedro (vd. Figs. 74 e 75 - Perspetiva A e B da sala 1/Alverca do Ribatejo, Anexo IV).

Alhandra

Inicialmente designada como Alhama, termo árabe, também foi conhecida como Torre Negra. A palavra Alhama pode ter surgido de uma derivação árabe de Alhodra ou Alhoderá que depois se designou como Alhandra, que até aos dias de hoje é usado. Alhandra foi concelho durante mais de seis séculos, tendo como freguesias São João dos Montes, Calhandriz e Alverca. Até finais do século XIX, a população vivia da pesca, da agricultura e do fabrico de telha e tijolo. O progresso associado à mudança fez com que boa parte das construções seja da viragem do século XX, muitas com fachadas de azulejos.

RAIMUNDO, 2011: 7, 11

Finalmente, na sala de Alhandra, passa-se a entrada por baixo do *Pálio de procissão chinês* em bordado a fios de sedas policromados e fio dourado sobre cetim branco, numa estrutura em acrílico para ser visível a face de baixo, planificando-o; de seguida, encontram-se duas esculturas em vitrinas cilíndricas, o *São Brás* em calcário policromado e repintado e um *Busto-relicário* em terracota policromada e estofada. Na parede mais alta, foram colocadas as pinturas de grandes dimensões, a *Adoração da Eucaristia*, e *Esponsais da Virgem* da Capela da Quinta Municipal de Suberra, ambas pinturas a óleo sobre tela. Em estruturas acrílicas, encontram-se dois *Paramentos litúrgico Casula* e um *Paramento litúrgico Dalmática*; e por fim, uma *Pietà* em madeira policromada e estofada e um Cristo

de marfim em madeira e marfim, todos provenientes da Igreja de São João Baptista (*vd.* Figs. 76 e 77 - Perspetiva A e B da sala 1/Alhandra, Anexo IV).

Documentação para cedência

Para que a exposição se concretizasse com os devidos cuidados, era necessária alguma documentação prévia:

1. Pedido de cedência da entidade requerente⁷ (a., Anexo V);
2. Sinopse da exposição;
3. Formulário para exposições temporárias (*Facilities Report*)⁸ (b., Anexo V);
4. Ficha Matriz dos bens culturais;
5. Parecer do serviço dependente ;
6. Proposta de contrato de cedência temporária e respetivos Anexos:
 - 6.1. Lista de bens com valores de seguro;
 - 6.2. Condições de empréstimo relativas à conservação e segurança dos bens;
 - 6.3. Cobertura de seguro⁹ (c., Anexo V);
7. Relatório do estado de conservação dos bens (*Condition Report*)¹⁰ (d., Anexo V);
8. Formulário Comunidade Europeia - Bens Culturais.

A cedência de peças entre instituições deve ter em conta vários fatores: prazos a cumprir, locais a combinar, o tipo de embalagem, as condições de transporte, o pagamento de seguros, as condições das instalações, as especificações de segurança e controlo conservativo, o tipo de móveis e o acompanhamento de profissionais responsáveis em todos os passos. A exposição receptora terá de ser avaliada pelas condições de receção que oferece: competência do museu requerente,

⁷ Consultado a 27 de Março de 2016. Disponível online em WWW:<URL:
<http://www.patrimoniocultural.pt/static/data/recursos/formularios/formsteresamourao/minutacontratocedenciateporaria11.pdf>

⁸ Consultado a 27 de Março de 2016. Disponível online em WWW:<URL:
http://www.patrimoniocultural.pt/static/data/recursos/formularios/formsteresamourao/formularioexposicoestemporarias_facilitiesreport.pdf

⁹ Consultado a 27 de Março de 2016. Disponível online em WWW:<URL:
http://www.patrimoniocultural.pt/static/data/recursos/formularios/formsteresamourao/coberturaseguroterritoriounacional_Anexoc.pdf

¹⁰ Consultado a 27 de Março de 2016. Disponível online em WWW:<URL:
http://www.patrimoniocultural.pt/static/data/recursos/formularios/formsteresamourao/formularioverificacaoestadoconservacao_conditionreport.pdf

condições de recepção, conservação e segurança, existência de equipas técnicas qualificadas; relevância e características da exposição, do comissário científico e da posição ocupada pelo objeto cedido; política interna de divulgação e de valorização do acervo do museu emprestador; disponibilidade e estado de conservação do objeto; itinerância(s); contrapartidas; estatuto jurídico da peça; antecedentes e avaliação de riscos. De seguida, são necessárias pessoas para acompanharem as peças em todas as etapas: corpo técnico dos museus emprestador e recetor incluindo *couriers*; elementos da tutela e comissários externos; eventuais prestadores de serviços externos; companhias de seguro; empresas especializadas no manuseamento, embalagem e transporte de bens museológicos e forças de segurança.

CONCLUSÃO

A arte sacra, quando musealizada, permite um ritual de comunicação com o visitante através do divino ou das representações que as obras invocam. Os moldes e procedimentos para a museologia do sagrado fazem-se, no universo museológico, através da transferência de um registo superior (divino) para um mediano (profano). Se o museu apresenta objetos de cariz sagrado e musealiza esses objetos, é importante não descuidar a condição original e perceber o significado que o objeto sagrado perde quando transferido de um espaço para outro. A essa transferência deve-se um processo de descontextualização que a museologia pretende compensar com o seu poder descritivo e evocativo de normas e técnicas museográficas que introduzem o objeto no discurso expositivo. Cabe ao projeto museológico recriar a contextualização material ou criar volumes sensoriais em que o objeto se exprime como obra de arte, evocando a função primordial religiosa. Porém, não foi isso que foi proposto neste trabalho: criou-se uma barreira visual para transmitir vazios e preenchidos, alternância de luzes e sombras, cor e imagem, tudo de modo a que o visitante ganhe a consciência que não se encontra num espaço sagrado mas perante fragmentos que se constituem obras de arte sagradas. A encenação religiosa não foi aqui imposta, pois não se encontra a disposição tradicional e monótona de vitrinas e formatos, mas sim, várias alternativas de discurso e apresentação dos objetos.

É através de texto e de imagens que se recria o contexto visual e é na narrativa que se justifica o discurso expositivo. Não é através da recriação do espaço original que se faz o contexto, mas sim, através de outros processos que complementem a exposição, anulando aspetos artificiais e dando ao objeto dados mais exatos. É então importante salientar que o objeto sagrado deve ingressar num espaço expositivo desde que se refira tudo o que informa, sem quebrar o seu significado, encontrando no museu uma nova forma de expressão, uma forma de transmitir a sua existência. Existem também os valores estético e material que auxiliam no pretexto para o desenraizamento do objeto do seu local de origem.

Os museus têm como principal missão a integração de objetos sagrados, criando um novo discurso que faça com que estes se incluam na exposição criada. O discurso pode recorrer a fontes textuais, visuais ou gráficas de modo a fornecer aos visitantes a informação necessária para reinterpretarem e apreciarem cada objeto em toda a sua plenitude. O objeto oferece várias leituras, desde o contexto da criação e da função ao cenário museológico proposto. Cada objeto sagrado é único mas representa várias épocas de representações com a mesma iconografia, sendo um *dado relacional* semelhante a outros objetos criados até então. A comunicação entre o museu e o público

não passa apenas pelos objetos, mas também pelo arranjo museológico que os envolve, isto é, por todo o conjunto de elementos secundários que visam a inteligibilidade do discurso.

Relativamente conservação, o museu deve apresentar os equipamentos de monitorização e controlo das condições ambientais e deve fazer o seu diagnóstico regularmente, facto indispensável para reduzir potenciais danos nos objetos. A maioria dos problemas de degradação é recorrente de um ambiente instável e estes podem ser evitados através de esforços para prolongar ao máximo a existência dos objetos.

Quando se trata de uma exposição de arte sacra, a sua relevância transcende o seu valor histórico uma vez que o património português está sob a tutela da Igreja e, ao longo da história, muito do que foi produzido foi para o culto. A função do culto conduz à preservação dos objetos e não propriamente à sua degradação. A valorização e uso de objetos de culto permite que estes sejam encarados com maior importância por determinada localidade e que recebam sempre alguma espécie de conservação. A conservação de todas as coleções, sejam elas de museus, instituições culturais, capelas, igrejas ou colecionados privados, é crucial. No entanto, esta é totalmente diferente entre um museu (um ambiente controlado) ou um edifício histórico como uma igreja. Quando num museu, este deve apresentar os equipamentos de monitorização, controlo das condições ambientais e deve fazer o diagnóstico regularmente, fatores indispensáveis para reduzir potenciais danos nos objetos. A maioria dos problemas de degradação é recorrente de um ambiente instável e esta pode ser evitada através de esforços para prolongar ao máximo a existência dos objetos. Neste trabalho foi proposto um novo projeto museográfico da exposição temporária *Arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras* e um plano de risco e de conservação preventiva para as peças da coleção escolhida. Por fim, foi elaborado um espaço museográfico em formato digital onde se representou a melhor forma de dispor as peças. Esta organização é de extrema importância uma vez que influencia grandemente a interpretação e o significado das mesmas por parte dos visitantes.

Apesar da realidade da arte sacra ser diferente da das artes modernas, as suas peças devem igualmente ser conservadas e terem a oportunidade de ser expostas noutros espaços que não os destinados para o culto. A museologia tem um papel crucial na valorização deste tipo de arte sem comprometer o seu contexto ou significado. Através de procedimentos básicos e devidamente aplicados, estas peças podem ser reveladas ao público mesmo depois de estarem esquecidas, sendo apresentadas em museus noutro contexto, fora das igrejas e capelas, enaltecendo-se a sua mensagem.

A elaboração deste trabalho permitiu a perceção mais acurada das dificuldades inerentes e dos cuidados que devem existir aquando da elaboração de uma exposição. As peças devem ser

destacadas, mas não deve ser criada uma encenação representativa do espaço original porque as peças foram deslocadas; estas não devem perder a leitura histórica e simbólica e devem ser valorizadas e evidenciadas como obras de arte únicas.

A divisão do espaço utilizado para a exposição pretendeu a representação de cada freguesia e das respetivas peças, evidenciando a sua diversidade: escultura policromada, têxteis, documentos gráficos ou pinturas. O objetivo principal é que estas peças, originalmente utilizadas para o culto, adquiram um fator de proteção e distanciamento perante o público que sempre as viu como amuletos ou meios para alcançar o divino. O toque e veneração é assim substituído pela observação, valorização e fruição das mesmas.

BIBLIOGRAFIA

Livros

AMARAL, J. (2009) Arte & Devoção. Formas e Olhares. Rotatividade Anual da Exposição. Vila Franca de Xira, Museu Municipal de Vila Franca de Xira: [s.n.].

ASHLEY-SMITH, J. (1999). Risk Assessment for Object Conservation. 1st ed., London: Routledge.

BAZIN, G. (1967). Le temps des musées. [S.l.: s.n.], 263.

BLOCH, M. (1997). Introdução à História, ed. rev. aum. e criticada por Étienne Bloch. [S.l.]: Forum da História/Publicações Europa-América, , 61.

BRIGOLA, J. C. P. (2003). Coleções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BRIGOLA, J. C. P. (2003). rel. [et. al.] - Perspetiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal: breve história da legislação sobre política museológica em Portugal. [S.l.]: Revista da APOM, n.º1.

CAILLOIS, R (1988). O Homem e o Sagrado, Coleção Perspetivas do Homem. n.º 10, Lisboa, Edições 70, 19.

CASSAR, M. (1995). Environmental Management: Guidelines for Museums and Galleries. [S.l.]: Routledge.

CARREÑO, F. J. Z. (2004). Curso de Museología, Colección Biblioteconomía y Administración Cultural. n.º 103, Gijón, Ediciones Trea, 47.

CARVALHO, J. A. S. (2000). Museus, *in* Dicionário de História Religiosa de Portugal. dir. Carlos Moreira Azevedo; coord. Ana Maria Jorge [et al.] Lisboa, Círculo de Leitores, vol. 2, 289-292.

- CASANOVAS, L. E. (2008). *Conservação Preventiva e Preservação das Obras de Arte*. Lisboa: Edições Inapa e Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. ISBN: 9789727971817.
- CORDEZ, P. (2005). *Les usages du trésor des grâces*. Neufchâtel: Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie, , 57.
- DARDES, K. (1998). *Evaluación para la conservación: Modelo propuesto para evaluar las necesidades de control del entorno museístico*. The Getty Conservation Institute.
- DESVALLÉES, A. (1992). *Vagues - Une anthologie de la nouvelle museologie*. Paris: W.M.N.E.S, vol. 1, 15-17.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa (2001), Academia das Ciências de Lisboa (ed. lit.) & Fundação Calouste Gulbenkian (ed. lit.), vol. 2, Lisboa, Verbo, 2555, s. v. “museologia”.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa (2001), Academia das Ciências de Lisboa (ed. lit.) & Fundação Calouste Gulbenkian (ed. lit.), op. cit., vol. 2, 3175, s. v. “religioso”; HOUAISS, Antônio (ed. lit.), VILLAR, Mauro de Salles (ed. lit.) & FRANCO, Francisco Manuel de Melo (ed. lit.), op. cit., vol. 6, 3138, s. v. “religioso”.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa (2001), Academia das Ciências de Lisboa (ed. lit.) & Fundação Calouste Gulbenkian (ed. lit.), op. cit., vol. 2, p. 3302, s. v. “sacro”; HOUAISS, Antônio (ed. lit.), VILLAR, Mauro de Salles (ed. lit.) & FRANCO, Francisco Manuel de Melo (ed. lit.), op. cit., vol. 6, p. 3328, s. v. “sacro”.
- DORGE, V.; JONES, S. L. (1999). *Building an Emergency Plan, A guide for museums and other cultural institutions*. Los Angeles: CA, The Getty Conservation Institute.
- DUNCAN, C. (1995). *Civilizing rituals*. [S.l.]: Routledge, 10.
- DURKHEIM, É. (1912). *As formas elementares da vida religiosa*, São Paulo: Martins Fontes, 44.

- ELIADE, M. - O sagrado e o profano: a essência das religiões (1959). Tradução de FERNANDES, R. (1980). Lisboa: Livros do Brasil, 35 e 209.
- ELIADE, M. - Tratado de História das Religiões. (1992). 4.^a ed., Porto, Edições ASA, 2004, 25; Alfonso di NOLA, “sagrado/profano”, s. v., *in* Ruggiero ROMANO (dir.), Enciclopédia Einaudi, vol. 12, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, 124-127.
- FERNÁNDEZ, I. M. G. (1999). La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte. Serie Historia y Patrimonio, Editorial KR, 1^a ed.
- FERNÁNDEZ, L. A. (2001). Museología y Museografía. [S.l.: s.n.].
- FERNÁNDEZ, L. A.; GARCÍA FERNÁNDEZ, I. (2005). Diseño de Exposiciones. Concepto, Instalación y Montage, Colección Materiale, Arte y Música, n.º 23, Madrid, Alianza Editorial.
- FIGUEIREDO, J. de (2005). O Seu a Seu Poema. Imprensa Nacional Casa da Moeda, [S.l.: s.n.], 150 e 152.
- FREITAS, M. da C. (1992). Sagrado, s. v., *in* LOGOS. Enciclopédia Luso-brasileira de Filosofia, vol. 4, Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 859.
- FREITAS, M. da C. - Profano, s. v., *in* LOGOS..., cit., vol. 4, 448.
- GIRARD, A. (1997). Musées d’art sacré: une nouvelle génération, *in* *Forme et Sens. Colloque sur la formation à la dimension religieuse du patrimoine culturel.* [ates du colloque], Paris: La Documentation Française, 229.
- GIRARD, A. (1997). op. cit., 229; POISSON O., Trésors d’église et musées d’art sacré, *in* *Patrimoine, Temps. Espace. Patrimoine en Place, Patrimoine Déplacé, Actes des Entretiens du Patrimoine*, n.º 2, Paris, Fayard, , 217.
- GUICHEN, G. (1995). La conservation préventive: un changement profond de mentalité. Rome: ICOM-CC.

- GUILLERMARD, D. LAROQUE, C. (1999). Manuel de Conservation preventive, Gestion et controlo des collections. [S.l.]: Office de Coopération et d'information Muséographiques et Direction régionale des Affaires Culturelles de Bourgogne, Bourgogne, 2^a ed.
- GOB, A.; DROUGET, N. (2004). La muséologie. Paris: Armand Colin.
- GÓMEZ, J. Á. (1995). Inculturación Y Vida Religiosa. Madrid: Publicaciones *Claretianas*, 8.
- GOUVEIA, H. C. (2001). Museus e museologia, Porto: Edições Afrontamento.
- GUEDES, N. C. (1997). O património cultural da Igreja em Portugal, *in* Jornadas de Direito Canónico, 4, Fátima, 1996, Os bens temporais da Igreja: atas das IV Jornadas de Direito Canónico. Coord. Manuel Saturino Costa Gomes, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa / Centro de Estudos de Direito Canónico, 197-205.
- HERNÁNDEZ, F. H. (1994). Manual de Museología. Madrid: Editorial *Síntesis*, ISBN: 9788477382249.
- ICOM News, Paris, ICOM, (1970). vol. 23, n.º 1, 28; cf. FERNÁNDEZ, L. A. (2001). Museología y Museografía, 2^a ed., Barcelona: Ediciones del Serbal, , ISBN: 9788476282762, 20 e 32.
- KARP, I.; LAVINE, S. (1991). Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display [S.l.]: Smithsonian Books.
- MACHADO J. P. (2003). Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, vol. 3, Lisboa: Livros Horizonte, 438, s. v. “-log(o)-, -logia”.
- MACHADO J. P. (1977). Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. vol. 4, 3^a ed., Lisboa: Livros Horizonte, 186, s. v. “museu”.
- MAIRESSE, F. (2002). Le musée, temple spectaculaire. Lyon: Editions Presses Universitaires de Lyon.

- MAROEVIĆ, I. (1998). *Introduction do Museology: The European Approach*. Munich: Verlag Dr. C. Müller-Straten, 100.
- MICHALSKY, S. (1994). *A Systematic Approach to Preservation: Description and Integration With Other Museum Activities in Preventive Conservation Practice, Theory and Research*. Preprints of the Contributions to the Ottawa Congress. London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Work, 8 - 11.
- MICHALSKI, S. (2016). *The ABC Method: A risk management approach to the preservation of cultural heritage*. The CCI, International Centre for the Study of the Preservation and Restoration (ICCROM).
- NUNES, G. S. (2001). *Musealização da Igreja do Mártir Santo S. Sebastião*, *in* Núcleo Museológico de Arte Sacra. Igreja do Mártir Santo S. Sebastião, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 20-21; *Museu Municipal de Vila Franca de Xira*, *in* Roteiro de Museus, cit., 17, 20, 22-26 e 190-191.
- PEARCE, S. (1992). *Museum objects*, *in* *Interpreting Objects and Collections*. PEARCE S. M. (1994) (ed.). London: Routledge, 9-11.
- PEREIRA, Fernando António (1995). *Le rôle de l'Église dans la formation des premiers musées au Portugal à la fin du XVIII*.
- PÉREZ, X. P. (2009). *Turismo Cultural - Uma visão antropológica*. España: Colección Pasos Edita, n.º2, 108.
- PINNA, G. (2001). *Introduction to historic house museums*, *in* *Museum International*. Paris: UNESCO, Vol. III, n.º 2, 4-9.
- PORFÍRIO, J. L. G. (1995). *A Exposição*, *in* *Museu Nacional de Arte Antiga*. 19.
- PORFÍRIO, J. L. G. (1995). *O Museu. Espaços e Exposição*, *in* *Museu Nacional de Arte Antiga*, 8 e 40.

- PRIMO, J. S. (2001). O sonho do museológico. A exposição: desafio para uma nova linguagem museográfica. [S.l.: s.n.].
- RAIMUNDO, O. (2011). Vila Franca de Xira - Saber Mais sobre...Património de Forte da Casa, Póvoa de Santa Iria e Vialonga, vol. 5, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1ª ed., Fevereiro 2011, ISB: 978-989-8254-10-8, 21 e 39.
- RAIMUNDO, O. (2011). Vila Franca de Xira - Saber Mais sobre...Património de Castanheira do Ribatejo e Vila Franca de Xira, vol. 6, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1ª ed., Abril 2011, ISB: 978-989-8254-11-5, 11 e 35.
- RAIMUNDO, O. (2011). Vila Franca de Xira - Saber Mais sobre...Património de Alhandra, Cachoeiras, São João dos Moinhos e Sobralinho, vol. 7, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1ª ed., Outubro 2011, ISB: 978-989-8254-12-2, 11 e 35.
- RAIMUNDO, O. (2011). Vila Franca de Xira - Saber Mais sobre...Património de Alverca do Ribatejo e Calhandriz, vol. 8, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1ª ed., ISB: 978-989-8254-13-9, 11.
- RIVIÈRE, G. H. (1989). La muséologie selon: cours de muséologie: textes et témoignages. Paris: *Dunod*.
- ROMANE-MUSCULUS, P. (1951). L'Église Réformée et l'art, in DEBIDOUR, Vitor-Henry (ed. lit.), Problèmes de l'Art Sacré, Paris: Le Nouveau Portique, 86.
- SIRE, M. (2010). Du trésor de sanctuaire au trésor de regroupement. [S.l.: s.n.].
- SHARRER, M. R. (1975). Le Musée et l'Exposition. [S.l.: s.n.], 9.
- SOUZA, L. A. C. e FRONER, Y-A. Tópicos em Conservação Preventiva - 3, Preservação de bens patrimoniais: conceitos e critérios. 19.
- SOUZA, L. A. C. Tópicos em Conservação Preventiva - 5, Conservação Preventiva, Controlo Ambiental. 3, 6 e 21.

STRASSOLDO, R. (1998). *Forma e funzione*. [S.l.]: Forum Edizioni.

TEIXEIRA, M. B. *Os primeiros museus criados em Portugal*. (1973). *Ld. Los principios de la investigación y de la actividad museológica en Portugal*. (2000). [S.l.: s.n.], 11.

THOMSON, G. (1986). *The Museum Environment*. London: Butterworth-Heinemann.

TOTA, A. L. (2000). *A sociologia da arte*. [S.l.]: Editorial Estampa.

VARINE-BOHAN, H. de - *Le musée au service de l'homme et du développement*. (1969) *in* DESVALLÉES (1992), *op. cit.*, 49-68.

VARINE-BOHAN, H. de. *Le musée peut tuer... ou faire vivre*. (1979) *in* DESVALLÉES (1994), *op. cit.*, 65-73.

WALLER, R. (2011). *Assessing and Managing risks to your collections*. International Symposium and Workshop on Cultural Property Risk Analysis. FCT/UNL, VICARTE (Vidro e cerâmica para as Artes) and Protect Heritage, Robert Waller Protect Heritage Corp. and Bart Ankersmit Cultural Heritage Agency. September, 15 and 16, Lisbon, 8 - 22.

WALLER, R.; MICHALSKI, S. (2005). *A paradigm shift for preventive conservation, and a software tool to facilitate the transition*.

WELS, B. (2006). *How to develop a conservation plan for a community museum*. Museums Australia Victoria.

Dissertações

BARBOZA K. de Melo - *Gestão de Riscos para Acervos Museológicos*, Dissertação orientada por Luiz Antônio Cruz Souza, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: [s.n.], 2011.

COSTA, A. M. R. P. da (2012). *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010). Espaços, Momentos, Museografia*. Coimbra : [s.n.]. Dissertação para obteção do grau de Dr.

ROQUE, M. I. R. (2005). *Práticas museológicas em torno de objetos do culto católico, Musealização do Sagrado, vol. I*. Dissertação para obtenção do grau de Dr., Universidade Lusíada de Lisboa, Orientadora: Prof. Dra. Natália Correia Guedes, Lisboa, 6, 51 e 191.

Revistas

ALPERNS, S. (1991). The museum as a way of seeing *in* *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. ed. KARP I. e LEVINE S. D.. Londres: Smithsonian Institution Press, 25-32.

DESJARDINS, J.; JACOBI, D. (1992). Les étiquettes dans les musées et les expositions scientifiques et techniques, *in* *Publics et musées: Textes et publics dans les musées*. Lyon: Presses Universitaires. n.º 1 (reimp. 2001), 13-31.

HOFFMANN, D. (1992). Problèmes d'une conception didadctique du musée (1978), *in* *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Selecção e apresentação de DESVALLÉS A.. Macon: Editions W.; Savigny- le-Temple: MNES, vol. 1, 387-404.

MCCLELLAN A. (2003). *Art and its publics: museum studies at the millennium*, [S.l.: s.n.]. ISBN: 978-0-631-23047-2

(2003). *Museum International: The sacred in an interconneted world*. Paris: UNESCO. n.º 218.

(2003). *Nouvelles de l'ICOM: Musées et patrimoine immatériel*. Paris: ICOM. n.º 4.

VIDAL, G. (1998). L'interactivité et les sites web de musée. *in* *Publics et musées: Public, nouvelles technologies, musées*. Lyon: Presses Universitaires. n.º 13, 89-107.

Conferências e catálogos

Cadernos de Sociomuseologia n.º 15 - 1999, Declaração de Quebec, Princípios de Base de uma Nova Museologia, adoptado pelo I Atelier Internacional, Ecomuseus/Nova Museologia, Quebec, 12 de Outubro de 1984.

Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Museu Municipal de Vila Franca de Xira. A arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras (2015). Soartes - Artes Gráficas, Lda., ISB: 978-989-8254-25-2.

Commission Recommendation of 20 December 1974 to Member States concerning the protection of the architectural and natural heritage, Official Journal, L 021, 28th January 1975.

Conferência A sustentabilidade climática em espaços culturais, Museus_Arquivos_Bibliotecas, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 24 de Maio de 2011.

Igreja em Vila Franca deu lugar a Museu de Arte Sacra, *in* Agência Ecclesia, cit., de 10 de Julho de 2001.

Impact of the indoor environment on the preservation of movable heritage, Trinity College Dublin, ENVIART, 7th - 10th November 2010.

Museu Municipal de Vila Franca de Xira. Reabertura do Núcleo do Mártir Santo, *in* Museus. Boletim Trimestral..., cit., n.º 17, Setembro de 2005, p. 19.

Núcleo Museológico de Arte Sacra. Igreja do Mártir Santo S. Sebastião, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2001.

Preventive Conservation practice theory and research. Preprints of the Contribution to the Ottawa Congress, 12-16 September 1994. The International Institute for Conservation of historic and artistic Works (IIC) Ashok Roy & Perry Smith (eds), 1994.

UNESCO, General Conference, 17, Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, Paris, 16th November 1972.

Legislação

Lei de bases da política e do regime de protecção e valorização do Património Cultural - Lei 107/2001, de 8 de setembro.

Lei-Quadro dos Museus Portugueses - Lei n.º 47/2004.

Carta de Veneza - II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos/ICOMOS, 1964.

Referências eletrónicas

Consultado a 27 de Março de 2016. Disponível online em WWW:<URL:
<http://www.patrimoniocultural.pt/static/data/recursos/formularios/formsteresamourao/minutacontratocedenciatemporaria11.pdf>

Consultado a 27 de Março de 2016. Disponível online em WWW:<URL:
http://www.patrimoniocultural.pt/static/data/recursos/formularios/formsteresamourao/formularioexposicoestemporarias_facilitiesreport.pdf

Consultado a 27 de Março de 2016. Disponível online em WWW:<URL:
http://www.patrimoniocultural.pt/static/data/recursos/formularios/formsteresamourao/coberturaseguroterritorionacional_Anexoc.pdf

Consultado a 27 de Março de 2016. Disponível online em WWW:<URL:
http://www.patrimoniocultural.pt/static/data/recursos/formularios/formsteresamourao/formularioverificacaoestadoconservacao_conditionreport.pdf

Consultado a 10 de Outubro de 2016. Disponível online em WWW:<URL:
<http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf>

Consultado a 10 de Outubro de 2016. Disponível online em WWW:<URL:
http://www.patrimoniocultural.pt/static/data/museus_e_monumentos/credenciacao_de_museus/lei_dos_museus.pdf

Consultado a 10 de Outubro de 2016. Disponível online em WWW:<URL:
<https://dre.pt/application/dir/pdf1s/2001/09/209A00/58085829.pdf>

MOUTINHO, M. C. (1994). A construção do objecto museológico. Cadernos de Sociomuseologia. Centro de Estudos de Sociomuseologia. n.º 4, , 7-59. Consultado a 10 de Março de 2016. Disponível em WWW: <URL:
<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/449/353>

ANEXO I

Fotogaleria das intervenções durante estágio voluntário¹¹

¹¹ Fotografias tiradas por Ana Franco.

Santa Úrsula - Escultura

Estado de conservação:



Fig. 1 - Busto relicário *Santa Úrsula* antes da intervenção

Após intervenção:

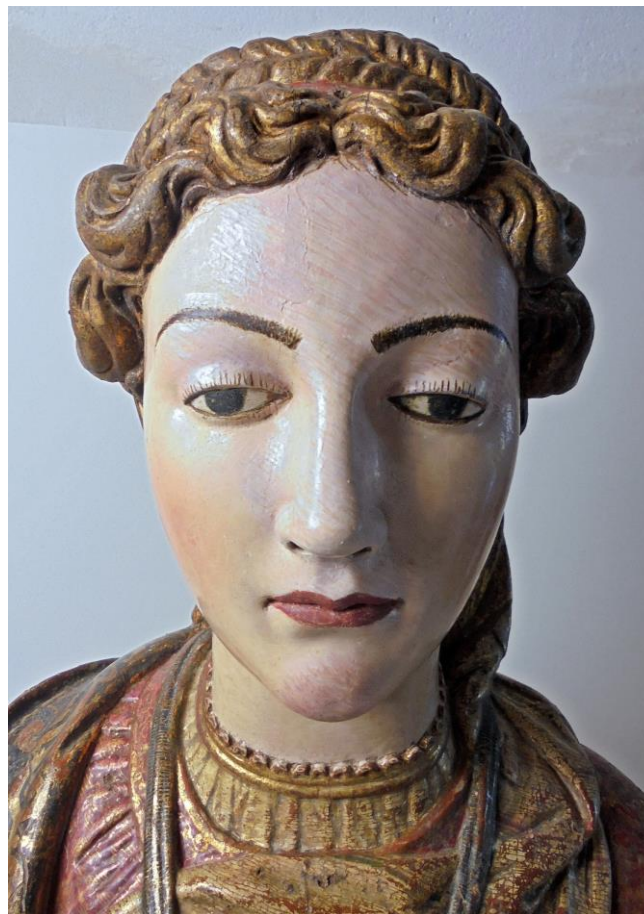


Fig. 2 - Intervenção no *rosto* da escultura, utilizando a técnica de reintegração *tratteggio*

Nossa Senhora dos Poderes - Escultura

Estado de conservação:



Fig. 3 - Escultura *Nossa Senhora dos Poderes* antes da intervenção

Após intervenção:



Fig. 4 - Pormenor dos rostos da escultura, após limpeza química

Estado de conservação:



Fig. 5 - Pormenor de uma das tábuas que constituem a obra *Anunciação*

Após intervenção:



Fig. 6 - Tábua após limpeza química

Adoração da Eucaristia - Pintura

Estado de conservação:



Fig. 7 - Pormenor de um rasgão no suporte da pintura *Adoração da Eucaristia*

Após intervenção:



Fig. 8 - Pormenor da limpeza por via mecânica realizada no verso da tela

ANEXO II

Fotogaleria da exposição em estudo¹²

¹² Fotografias tiradas por João Salgado, técnico de Conservação e Restauro do Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

Registos fotográficos da exposição escolhida para o estudo:

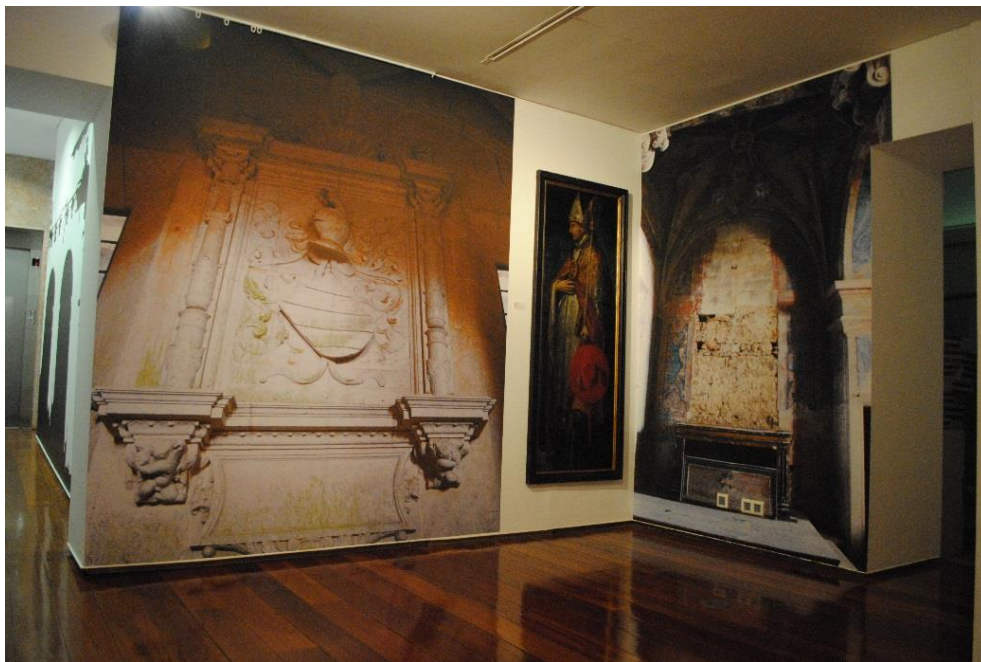


Fig. 9 - Vistas da sala de exposição temporária

Problemas de conservação preventiva

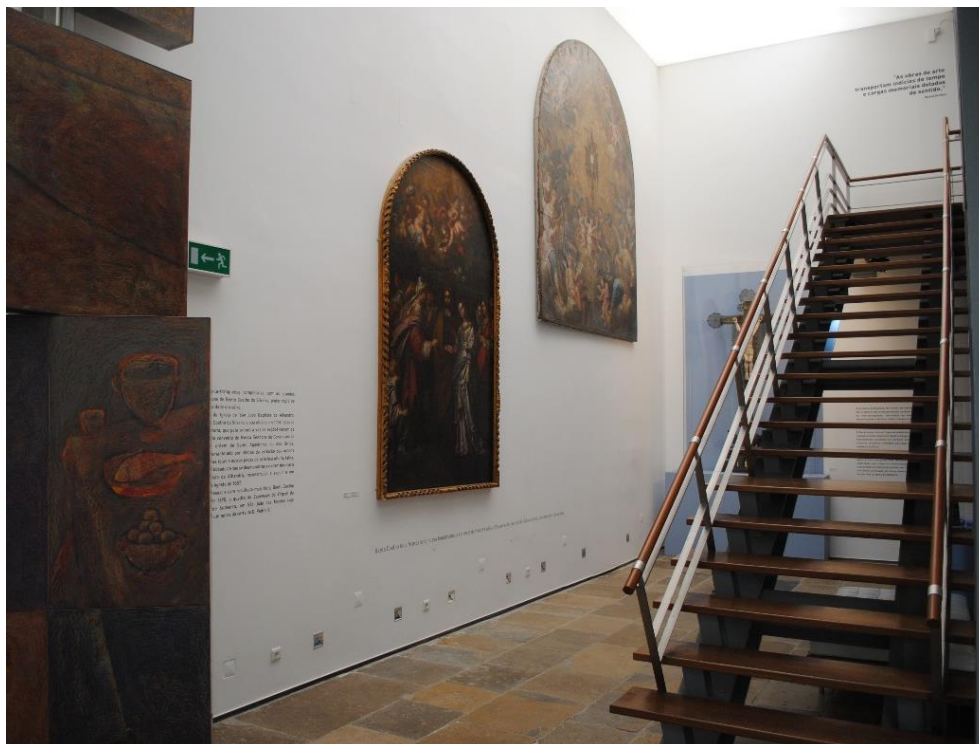


Fig. 10 - Exemplo de luz artificial usada na exposição



Fig. 11 - Exemplos de luz natural usada na exposição

Móveis expositivos



Fig. 14 - Exemplo de mobiliário expositivo utilizado para documentos gráficos



Fig. 15 - Exemplo de plinto utilizado para esculturas de pequenas dimensões

ANEXO III

Fichas de identificação das peças¹³

¹³ Informação retirada do catálogo *A arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras*, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Museu Municipal de Vila Franca de Xira, Soartes- Artes Gráficas, Lda., Fevereiro 2015, ISB: 978-989-8254-25-2.

As legendas apresentadas para as peças têm as seguintes informações:

- Nome
- Data
- Estilo
- Técnica e materiais
- Dimensões
- Localização
- Proprietário

Pintura

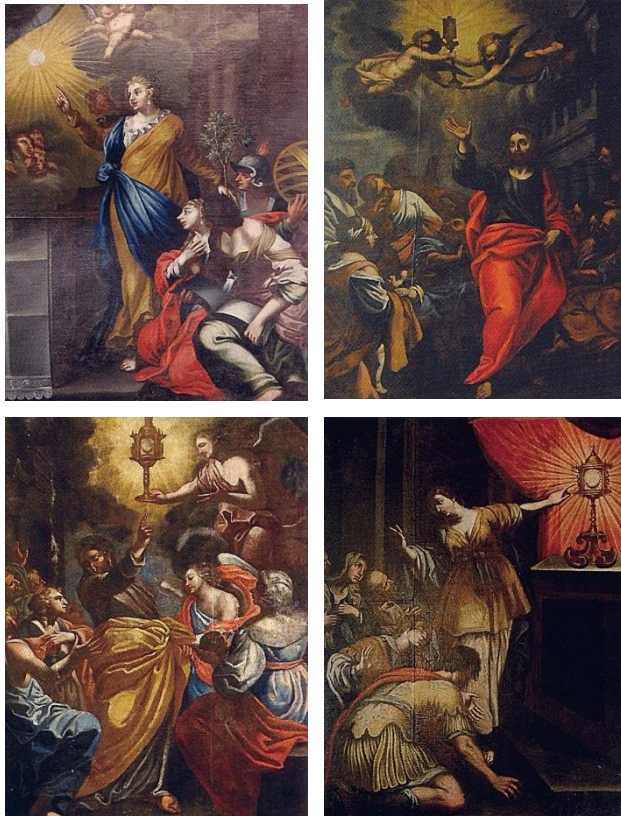


Fig. 16 - *Ciclo de telas Eucarísticas*

Ciclo de telas eucarísticas

António de Oliveira Bernardes (1662-1732)

ca. 1700

Barroco

Pintura a óleo sobre tela

Igreja de Nossa Senhora da Assunção

Patriarcado de Lisboa

Escultura



Fig. 17 - *Calvário com Cristo em Marfim*

Calvário com Cristo em Marfim

s. n.

Séculos XVII-XVIII

Indo-Português

Marfim, teca, sissó, tambaca e pedras de fantasia

2450 x 1100 x 265 mm

Igreja de Nossa Senhora da Assunção

Patriarcado de Lisboa



Fig. 18 - *Nossa Senhora dos Poderes*

Nossa Senhora dos Poderes

s. n.

Segunda metade do século XVII

Maneirismo

Madeira policromada, estofada e esgrafitada, com incrustações de vidro, tecido e metal

1190 x 640 x 340 mm

Igreja de Nossa Senhora da Assunção

Patriarcado de Lisboa



Fig. 19 - *Santa Maria Madalena*

Santa Maria Madalena

s. n.

Século XVII

Indo-português

Madeira policromada

220 x 120 x 80 mm

Capela de São Sebastião, Granja de Alpriate

Patriarcado de Lisboa

Vila Franca de Xira

Escultura



Fig. 20 - *Religiosa apresentando o Calvário*

Religiosa apresentando o Calvário

s. n.

Último quartel do século XV

Gótico

Calcário com vestígios de policromia

840 x 228 x 320 mm

Museu Municipal de Vila Franca de Xira

Câmara Municipal de Vila Franca de Xira



Fig. 21 - *Busto relicário*

Busto relicário

s. n.

Final do século XVI

Barroco

Terracota com vestígios de estofado e policromia

370 x 410 x 300 mm

Privada

Coleção particular

Documentos



Fig. 22 - *Instituição do Morgado da Póvoa*

Instituição do Morgado da Póvoa

s. n.

1386

Suporte em pergaminho e registo gráfico com tinta permanente castanha ferrogálica

640 x 790 mm

Museu Municipal de Vila Franca de Xira

Câmara Municipal de Vila Franca de Xira



Fig. 23 - *Foral Novo de Vila Franca de Xira*

Foral Novo de Vila Franca de Xira

D.Manuel I e Ferando de Pina

Século XVI 1510

Manuelino, escrito com letra gótica

Pergaminho, madeira, couro e liga metálica

405 x 300 mm

Museu Municipal de Vila Franca de Xira

Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

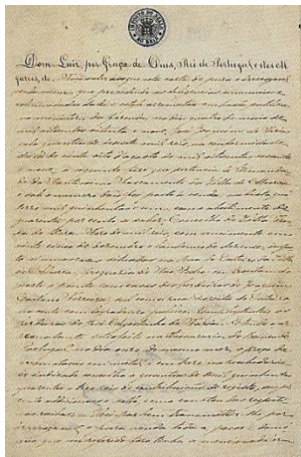


Fig. 24 - *Carta de D. Luís*

Carta de D. Luís

Ministério da Fazenda, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Fazenda El Rei D. Luiz, Henrique da Gama Gomes, António Joaquim de Campos Magalhães, João José Frederico Bartolomeu Júnior

2 de Agosto de 1889

Manuscrito em letra cursiva itálica do século XIX

Pergaminho

380 x 250 mm

Museu Municipal de Vila Franca de Xira

Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

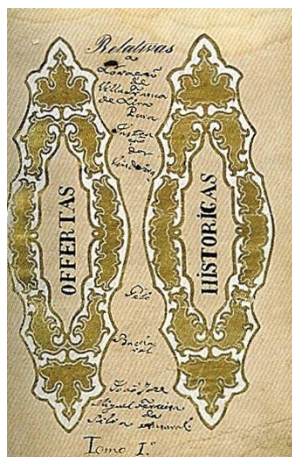


Fig. 25 - *Offertas Históricas da Povoação de Vila Franca de Xira para instrução dos Vindouros*

Offertas Históricas da Povoação de Vila Franca de Xira para instrução dos Vindouros

João José Miguel Ferreira da Silva Amaral

1854-56

Manuscrito em letra cursiva itálica do século XIX

Vol.s revestidos com encadernação inteira da época, em pele de cor castanha gravada a ouro, contendo na lombada letras douradas inclusas em listel quadrangular de cor bordeuax: Tomo I, e Tomo II, decorada com motivos florais

330 x 230 mm

Museu Municipal de Vila Franca de Xira

Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

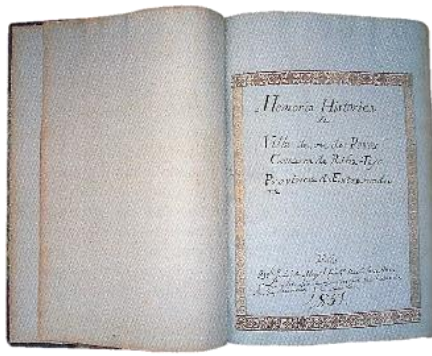


Fig. 26 - *Memoria Historica da Villa de, ou dos Povos Comarca de Riba-tejo Provincia da Extremadura*

Memoria Historica da Villa de, ou dos Povos Comarca de Riba-tejo Provincia da Extremadura

João José Miguel Ferreira da Silva Amaral

1851

Manuscrito em letra cursiva itálica do século XIX

Vol. revestido com encadernação inteira da época, em pele de cor castanha gravada a ouro, e em papel marmoreado, contendo na lombada letras douradas com motivos florais

330 x 230 mm

Museu Municipal de Vila Franca de Xira

Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

Pintura



Fig. 27 - *Seis ex-votos gratulatórios ao Senhor Jesus da Boa Morte de Povos*

Seis ex-votos gratulatórios ao Senhor Jesus da Boa Morte de Povos

s. n.

1781 - 1791

Pintura sobre madeira

Capela do Senhor da Boa Morte

Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

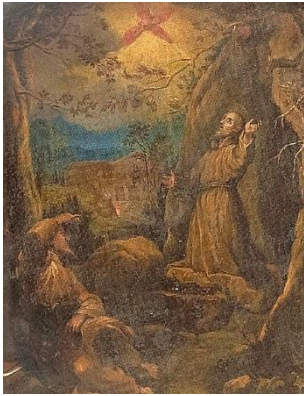


Fig. 28 - *São Francisco recebendo os Estigmas*

São Francisco recebendo os Estigmas

s. n.

Primeira metade do século XVII

Protobarroco

Pintura a óleo sobre chapa de cobre

293 x 228 x 20 mm

Museu do Neorrealismo

Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

Azulejaria



Fig. 29 - *A enamorada*

A enamorada

Valentim de Almeida

ca. 1730-40

Barroco

Azulejos de cerâmica esmaltada, faiança de produção lisboeta

1540 x 980 mm

Quinta do Paraíso

Coleção particular

Escultura



Fig. 30 - *Sarcófago das Vindimas*

Sarcófago das Vindimas

s. n.

Época romana. Século III d.C.

Mármore branco

380 x 1186 x 467 mm

Museu Nacional de Arqueologia de Lisboa



Fig. 31 - *Santa Úrsula*

Busto relicário de *Santa Úrsula*

s. n.

Final do século XVI

Barroco

Madeira policromada e estofada

700 x 500 x 300 mm

Igreja de São Bartolomeu

Patriarcado de Lisboa



Fig. 32 - *Uma das Onze Mil Virgens*

Busto relicário de *Uma das Onze Mil Virgens*

s. n.

Final do século XVI

Barroco

Madeira policromada e estofada

620 x 310 x 280 mm

Igreja de São Bartolomeu

Patriarcado de Lisboa



Fig. 33 - *Uma das Onze Mil Virgens*

Busto relicário de *Uma das Onze Mil Virgens*

s. n.

Final do século XVI

Barroco

Madeira policromada e estofada

560 x 410 x 210 mm

Igreja de São Bartolomeu

Patriarcado de Lisboa

Artes decorativas



Fig. 34 - *Estante de coro*

Estante de coro

s. n.

Segunda metade do século XVII

Barroco

1890 x 1220 x 1220 mm

Madeira de Pau-santo

Igreja de São Bartolomeu

Patriarcado de Lisboa

Pintura



Fig. 35 - *Retrato de D. Jorge de Ataíde*

Retrato de D. Jorge de Ataíde

s. n.

Princípio do século XVII

Protobarroco

Pintura a óleo sobre tela

199 x 735 x 45 mm

Privada

Coleção particular

Pintura



Fig. 36 - *Apresentação do Menino no Templo*

Apresentação do Menino no Templo

Círculo de Gaspar Dias (ca. 1530-1594)

Século XVI

Maneirismo

Pintura a óleo sobre madeira

1790 x 1340 mm

Igreja de Nossa Senhora da Purificação

Patriacardo de Lisboa



Fig. 37 - *Anunciação*

Anunciação

Círculo de Gaspar Dias (ca. 1530-1594)

Século XVI

Maneirismo

Pintura a óleo sobre madeira, e madeira policromada e estofada

1223 x 950 x 25 mm

Igreja de Nossa Senhora da Purificação

Patriacardo de Lisboa



Fig. 38 - *Assunção da Virgem*

Assunção da Virgem

Círculo de Gaspar Dias (ca. 1530-1594)

Século XVI

Maneirismo

Pintura a óleo sobre madeira, e madeira policromada e estofada

1223 x 950 x 25 mm

Igreja de Nossa Senhora da Purificação

Patriacardo de Lisboa

Escultura



Fig. 39 - *São Pedro Apóstolo*

São Pedro Apóstolo

s. n.

Último quartel do século XV ou primeira metade do século XVI

Renascentista

Calcário com vestígios de policromia e repintes

665 x 250 x 117 mm

Igreja de Nossa Senhora da Purificação

Patriarcado de Lisboa

Escultura



Fig. 40 - *Lamentação sobre Cristo Morto*

Lamentação sobre Cristo Morto

s. n.

Segundo quartel do século XVI

Renascentista

Esculturas em pedra de Ançã policromada

Cristo: 1640 x 430 x 650 mm;

Virgem Maria: 1000 x 520 x 700 mm;

Maria Madalena: 1130 x 530 x 700 mm;

São João Evangelista: 1180 x 430 x 65 mm

Igreja de Nossa Senhora da Piedade

Museu Municipal de Vila Franca de Xira

Azulejaria



Fig. 41 - *Painel de São Jerónimo em Roma*

Painel de São Jerónimo em Roma

Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida

ca. 1751-52

Barroco

Azulejos de cerâmica esmaltada, faiança de produção lisboeta

1820 x 840 mm

Oratório de São Jerónimo, Quinta Municipal de Nossa Senhora da Piedade

Museu Municipal de Vila Franca de Xira



Fig. 42 - *Painel de São Jerónimo no Mosteiro de Belém*

Painel de São Jerónimo no Mosteiro de Belém

Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida

ca. 1751-52

Barroco

Azulejos de cerâmica esmaltada, faiança de produção lisboeta

1820 x 840 mm

Oratório de São Jerónimo, Quinta Municipal de Nossa Senhora da Piedade

Museu Municipal de Vila Franca de Xira



Fig. 43 - *Painel com cena Chinoiserie*

Painel com cena Chinoiserie

Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida

1744

Barroco

Azulejos de cerâmica esmaltada, faiança de produção lisboeta

840 x 2240 mm

Quinta Municipal de Nossa Senhora da Piedade

Museu Municipal de Vila Franca de Xira

Pintura



Fig. 44 - *Nossa Senhora com o Menino*

Nossa Senhora com o Menino

Atribuição ao ciclo de Francisco Vieira Lusitano (1699-1783)

Primeiro quartel do século XVIII

Barroco

Pintura a óleo sobre tela

1340 x 970 mm

Igreja de São Pedro

Patriarcado de Lisboa



Fig. 45 - *Senhora do Manto*
(anverso)



Fig. 46 - *Senhora da Piedade*
(reverso)

Senhora do Manto (anverso) e

Senhora da Piedade (reverso)

s. n.

Segunda metade do século XVII

Protobarroco

Pintura a óleo sobre tela

1175 x 915 x 33 mm

Santa Casa da Misericórdia

Escultura



Fig. 47 - Imagens de Roca



Fig. 48 - *Nossa Senhora do Carmo*

Imagens de Roca + Nossa Senhora do Carmo

s. n.

Século XVIII

Indefinido (imagem de roca)

Madeira policromada vestida com têxteis adornados

Nossa Senhora: 920 x 270 x 270 mm

Igreja de São Pedro

Patriarcado de Lisboa



Fig. 49 - *Nossa Senhora*

Grupo da Lamentação de Cristo -

Nossa Senhora, Maria Madalena e São João

s. n.

Século XVIII

Barroco

Madeira policromada e estofada

Nossa Senhora: 700 x 450 x 330 mm;

Maria Madalena: 710 x 470 x 460 mm;

São João: 720 x 470 x 310 mm

Igreja de São Pedro

Patriarcado de Lisboa



Fig. 50 - *Maria Madalena*



Fig. 51 - *São João*

Artes decorativas



Fig. 52 - *Portas de oratório*

Portas de oratório

s. n.

Primeira metade do século XVIII

Chinoiserie

1915 x 380 mm

Madeira policromada com ornatos a folha de ouro

Antiga Capela da Misericórdia

Santa Casa da Misericórdia

Escultura



Fig. 53 - São Brás

São Brás

s. n.

Último quartel do século XV

Renascentista

Calcário policromado e repintado

560 x 220 x 185 mm

Igreja de São João Baptista

Patriarcado de Lisboa



Fig. 54 - Busto-relicário

Busto-relicário

s. n.

Final do século XVI

Barroco

Terracota policromada e estofada

460 x 380 x 240 mm

Igreja de São João Baptista

Patriarcado de Lisboa



Fig. 55 - Cristo de marfim

Cristo de marfim

s. n.

Primeira metade do século XVII

Cingalês

Madeira e marfim

1030 x 550 x 185 mm

Igreja de São João Baptista

Patriarcado de Lisboa



Fig. 56 - *Pietà*

Pietà

s. n.

Século XVIII

Barroco

1220 x 880 x 640 mm

Madeira policromada e estofada

Igreja de São João Baptista

Patriarcado de Lisboa

Têxteis



Fig. 57 - *Paramento litúrgico Casula*

Paramento litúrgico Casula

s. n.

Segunda metade do século XVIII

Rococó

1260 x 830 mm

Taqueté lavrado a fios de sedas policromas e fios metálicos dourados e prateados, galão tecido a seda amarela. Gola de cetim bordado a ponto *ajour* com remate de renda de bilros

Igreja de São Baptista

Patriarcado de Lisboa



Fig. 58 - *Paramento litúrgico Casula*

Paramento litúrgico Casula

s. n.

Século XVII

Desadornado

Lhama dourada, galões tecidos a seda amarela, remate franjado a fio dourado, forro de linho

1320 x 780 mm

Igreja de São João Baptista

Patriarcado de Lisboa



Fig. 59 - *Paramento litúrgico Dalmática*

Paramento litúrgico Dalmática

s. n.

Segunda metade do século XVIII

Rococó

1250 x 1500 mm

Taqueté lavrado a fios de sedas policromas e fios metálicos dourados e prateados, galão tecido a seda amarela.

Igreja de São Baptista

Patriarcado de Lisboa



Fig. 60 - *Pálio de procissão chinês*

Pálio de procissão chinês

s. n.

Séculos XVII-XVIII

Oriental

Bordados a fios de sedas policromas e fio dourado sobre cetim branco

3310 x 2800 mm

Igreja de São Baptista

Convento das Grilas, Lisboa

Patriarcado de Lisboa

Pintura



Fig. 61 - *Adoração da Eucaristia*

Adoração da Eucaristia

Bento Coelho da Silveira

1706

Barroco

Pintura a óleo sobre tela

3375 x 2865 mm

Igreja de São João Baptista

Patriarcado de Lisboa

A peça selecionada é:

Pintura



Fig. 62 - *Esponsais da Virgem*

Esponsais da Virgem

Bento Coelho da Silveira

ca. 1690

Barroco

Pintura a óleo sobre tela

2710 x 1680 mm

Capela da Quinta Municipal de Subserra

Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

ANEXO IV

Projeto museográfico

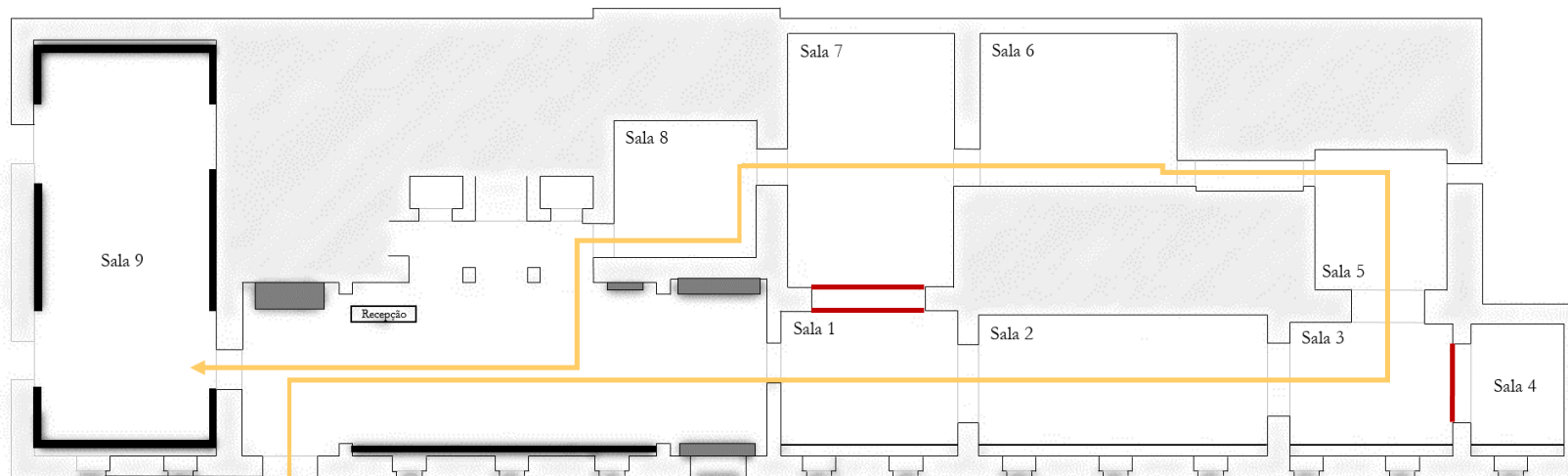


Fig. 63 - Planta da galeria de exposições temporárias do MNAA e percurso sugerido¹⁴

Legenda:

Sala 1 - Vialonga

Sala 2 - Vila Franca de Xira

Sala 3 - Castanheira do Ribatejo

Sala 5 - Cachoeiras

Sala 6 - Alverca do Ribatejo

Sala 7 - Póvoa de Santa Iria

Sala 8 - Projeções audiovisuais, fotografias e outros

Sala 9 - Alhandra + São João dos Montes

¹⁴ Planta da galeria de exposições temporárias do MNAA baseada na planta original cedida pela arquitecta do museu Maria Manuela Fernandes.



Fig. 64 - Perspetiva A da sala 1 / Vialonga



Fig. 65 - Perspectiva B da sala 1 / Vialonga



Fig. 66 - Perspetiva A da sala 2 / Vila Franca de Xira

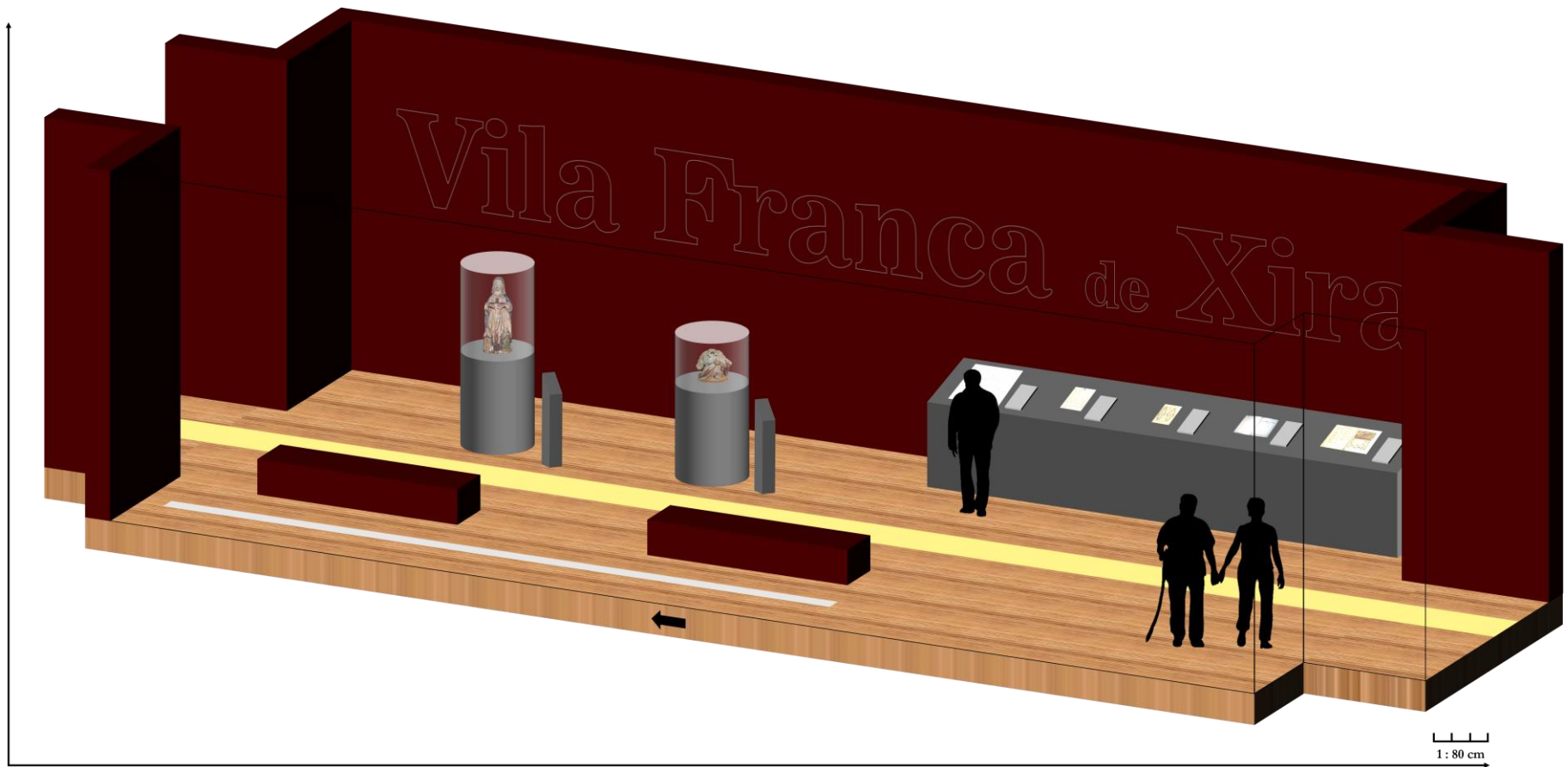


Fig. 67 - Perspetiva da sala 2 / Vila Franca de Xira



Fig. 68 - Perspetiva A da sala 3 / Castanheira do Ribatejo



Fig. 69 - Perspectiva B da sala 3 / Castanheira do Ribatejo



Fig. 70 - Perspectiva A da sala 5 / Cachoeiras

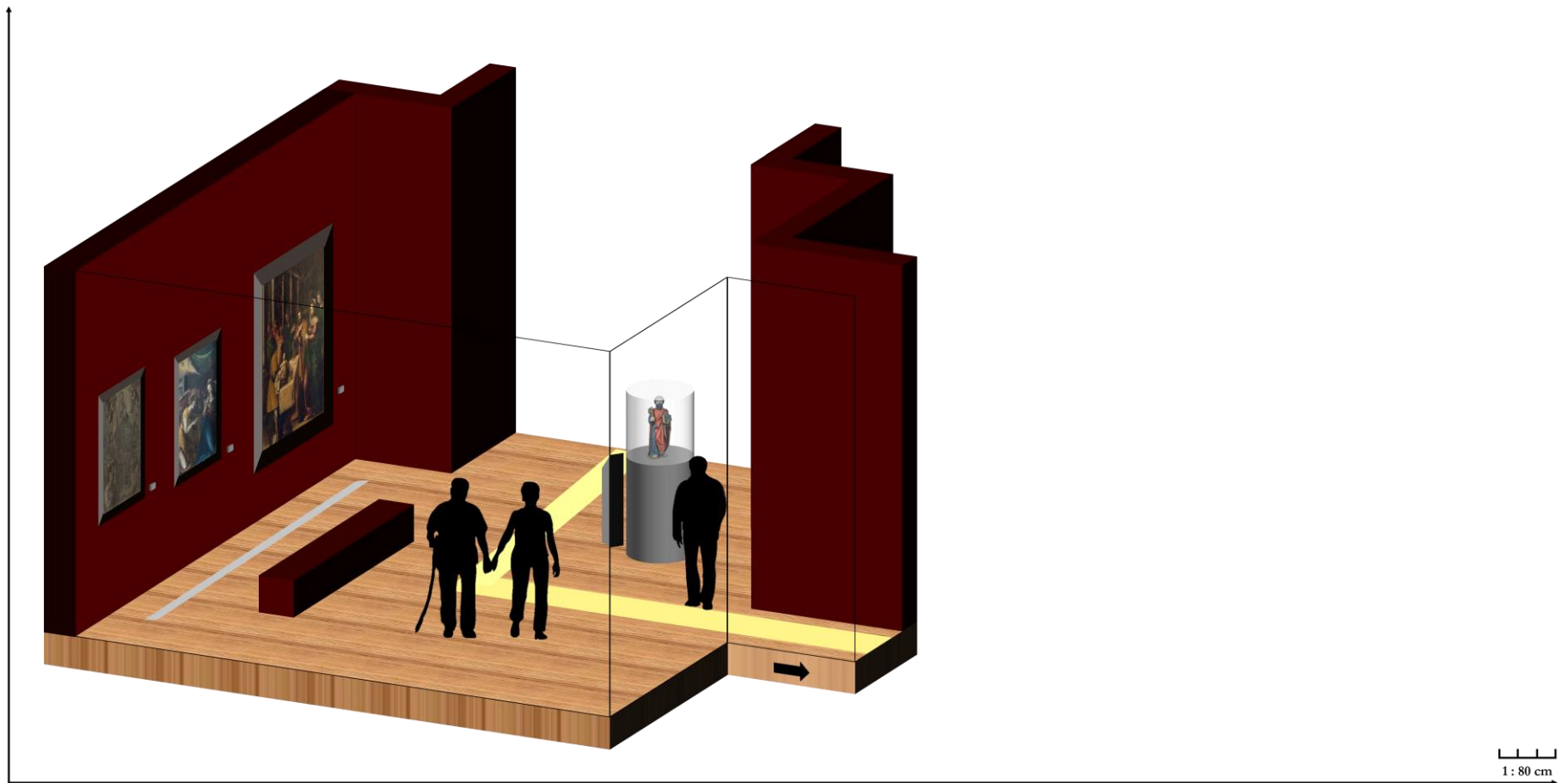


Fig. 71 - Perspectiva B da sala 5 / Cachoeiras



Fig. 72 - Perspetiva A da sala 6 / Póvoa de Santa Iria



Fig. 73 - Perspectiva B da sala 6 / Póvoa de Santa Iria



Fig. 74 - Perspetiva A da sala 7 / Alverca do Ribatejo

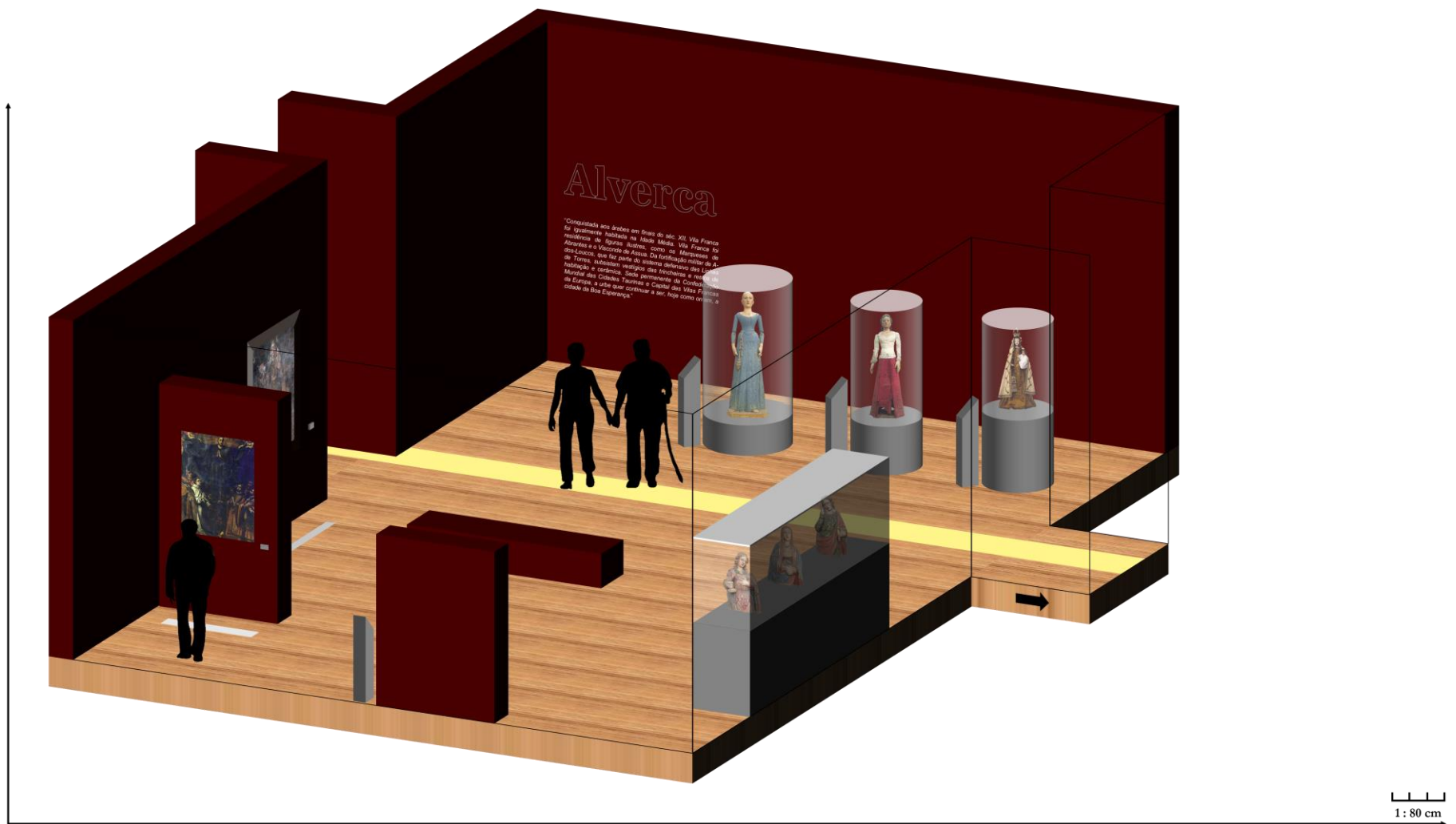


Fig. 75 - Perspetiva B da sala 7/Alverca do Ribatejo



Fig. 76 - Perspectiva A da sala 9 / Alhandra



Fig. 77 - Perspectiva B da sala 9 / Alhandra

ANEXO V

Formulários

a. Pedido de cedência da entidade requerente

CEDENCIA TEMPORÁRIA DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

CONTRATO DE CEDÊNCIA

A Direção-Geral do Património Cultural, com sede no Palácio Nacional da Ajuda, 1349 – 021 Lisboa, representada pelo seu Diretor-Geral, Doutor Nuno Vassalo e Silva na condição de entidade empregadora, através do (designação do serviço dependente);

E

(designação da instituição), com sede em (morada), representada pelo seu Diretor(a) (nome), na condição de entidade recetora;

Celebram o presente contrato que será regido pelas seguintes cláusulas:

1. OBJETO DO CONTRATO

A entidade empregadora acorda em ceder temporariamente as peças listadas em anexo (Anexo A) que se destinam a figurar na exposição (nome da exposição), a ter lugar em (local, morada e contactos).

A referida exposição terá lugar nas seguintes datas: inauguração a (dia, mês e ano) e encerramento a (dia, mês e ano).

2. DURAÇÃO DO CONTRATO

Para o propósito acima referido, o período de duração da cedência decorrerá de (dia, mês e ano) a (dia, mês e ano).

3. ORGANIZADORES E FINANCIADORES

Os organizadores da exposição são: (designação dos organismos e das respetivas tutelas).

Os financiadores da exposição são: (designação dos organismos e das respetivas tutelas).

Após consulta mútua, as partes envolvidas poderão adicionar outros financiadores.

As despesas relacionadas com a montagem e a manutenção da exposição e a segurança nas salas de exposição serão asseguradas por (designação da instituição).

As despesas relacionadas com a recolha, a embalagem e a desembalagem das peças na origem e/ou no destino serão da responsabilidade de (designação da instituição).

As despesas relacionadas com o transporte, o alojamento e o *per diem* do pessoal especializado serão da responsabilidade (designação da instituição).

4. DOCUMENTAÇÃO

A deslocação efetiva de qualquer uma das peças constantes da lista anexa (Anexo A) encontra-se sujeita à apresentação da seguinte documentação:

Autorização de cedência temporária por parte da tutela.

Fichas de identificação das peças, acompanhadas das respetivas imagens.

Relatório de Verificação DGPC, acompanhado de imagem e/ou esquema gráfico.

Formulário para Exposições Temporárias / *Facilities Report* DGPC, devidamente preenchido e assinado.

5. RECOLHA, EMBALAGEM E DESEMBALAGEM DAS PEÇAS

As peças constantes da lista em anexo (Anexo A) serão manuseadas por pessoal especializado e sob coordenação de um representante da entidade emprestadora e/ou recetora. Qualquer alteração ao estipulado necessitará de consentimento prévio, por escrito, da entidade emprestadora.

A recolha e embalagem das peças na origem é da responsabilidade de (designação da instituição). O processo de recolha e embalagem deverá ser acompanhado por pessoal especializado, designadamente (nome e cargo).

A desembalagem deverá ser realizada no local onde decorrerá a exposição, assim como a embalagem após o encerramento da mesma. Este processo deverá ser acompanhado por pessoal especializado, designadamente (nome e cargo).

A recolha e embalagem de peças no destino, após a data de encerramento da exposição, é da responsabilidade de (designação da instituição). Este processo deverá ser acompanhado por pessoal especializado, designadamente (nome e cargo).

6. TRANSPORTE DAS PEÇAS

O transporte das peças da instituição de origem até ao local da exposição, assim como o transporte de regresso, será realizado por uma empresa especializada no transporte de obras de arte cuja contratação e pagamento será da responsabilidade de (designação da instituição). A empresa transportadora será escolhida com o mútuo acordo da entidade emprestadora e da entidade recetora.

O transporte das peças da instituição de origem até ao local da exposição deverá cumprir as seguintes datas: recolha na instituição de origem a (data, referindo dia, mês e ano) e entrega no local da exposição a (data, referindo dia, mês e ano).

O regresso das peças à instituição de origem deverá cumprir as seguintes datas: recolha no local da exposição a (data, referindo dia, mês e ano) e entrega na instituição de origem a (data, referindo dia, mês e ano).

Os prazos estipulados nos parágrafos acima referidos só poderão ser modificados por mútuo acordo das partes em questão.

Caso ocorram circunstâncias imprevistas, designadamente atrasos das empresas transportadoras ou das companhias aéreas, por motivo de greves, condições atmosféricas adversas, tráfego, problemas técnicos ou operacionais, as instituições envolvidas deverão cooperar no sentido de serem ultrapassados todos os obstáculos que impeçam a boa continuidade do processo previsto no presente contrato.

7. EXPOSIÇÃO DAS PEÇAS

A entidade recetora da exposição deverá assegurar, nas salas de exposição, nas reservas e áreas de depósito das peças, as necessárias condições de segurança e de conservação das peças, nomeadamente as condições ambientais prescritas pela entidade emprestadora em termos de humidade relativa, temperatura e iluminação, assim como a ausência de vibração e de poluentes atmosféricos.

Em anexo (Anexo B) ao presente contrato, encontram-se devidamente especificadas e descritas, pela entidade emprestadora, as condições de conservação e de segurança das peças.

8. SEGURO

O valor de seguro de cada uma das peças que integram a exposição deverá ser indicado pela instituição proprietária das peças (Anexo A), para efeitos de emissão da apólice de seguro de transporte e de estadia.

O seguro prego a prego e contra todos os riscos deverá ser assegurado por (designação da instituição), junto de companhia de seguros a escolher com o acordo das partes em questão.

A abrangência e a cobertura do seguro encontram-se obrigatoriamente discriminadas em lista anexa (Anexo C) ao presente contrato.

Em caso de ocorrência de disputa legal com a companhia de seguros, (designação da instituição que contratou o seguro) deverá garantir todas as perdas e responsabilizar-se pela indemnização das mesmas, de acordo com o estipulado no contrato de seguro e durante o período em que o processo corre em tribunal.

9. PUBLICAÇÕES

A produção do catálogo ou de qualquer material gráfico, designadamente cartazes, convites, desdobráveis, roteiros ou outros, realizados para a exposição em questão é da responsabilidade de (designação da instituição) que deverá garantir o seu pagamento e coordenação da edição, bem como decidir acerca de tiragens, edições em mais de uma língua e design gráfico dos produtos em questão.

Os textos que integram o catálogo ou qualquer material gráfico produzido para a exposição em questão serão da responsabilidade de (designação da instituição).

As imagens que integram o catálogo ou qualquer material gráfico produzido para a exposição em questão serão da responsabilidade da Direção-Geral do Património Cultural que as deverá fornecer acompanhadas da necessária informação de apoio. Todos os direitos de autor que advenham do exposto neste parágrafo são propriedade da Direção-Geral do Património Cultural, não havendo lugar a qualquer transferência de direitos para a entidade recetora.

A realização de videogramas está sujeita ao acordo e autorização das instituições envolvidas. Poderão ser utilizados registos de vídeo e imagem, por qualquer uma das partes única e exclusivamente para fins de divulgação do evento na comunicação social.

Todo o *merchandising* relacionado com as peças em questão será alvo de contrato específico.

10. CANCELAMENTO DA EXPOSIÇÃO

Quando por razões de força maior, designadamente acontecimentos imprevistos e imprevisíveis, uma das instituições se encontrar na contingência de cancelar a exposição ou, em caso de itinerância, alguma das exposições previstas, essa responsabilidade não poderá ser imputada a nenhuma das partes.

Lisboa, data



A Entidade Emprestadora

A Entidade Recetora

.....
Nuno Vassalo e Silva
Diretor-Geral
do Património Cultural

.....
(Nome)
(Cargo)

b. Formulário para exposições temporárias (Facilities Report)

	GOVERNO DE PORTUGAL	<small>SECRETARIA DE ESTADO DO CULTURA</small>
	PATRIMÓNIO CULTURAL	<small>Divisão Geral do Património Cultural</small>

CEDÊNCIA TEMPORÁRIA DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

FORMULÁRIO PARA EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS / FACILITIES REPORT

1. IDENTIFICAÇÃO

ENTIDADE REQUERENTE

Nome:
Morada:
Localidade:
Telefone: Fax: E-mail:
Diretor/Responsável:

ENTIDADE RECETORA
(A PREENCHER CASO NÃO SE TRATE DA INSTITUIÇÃO REQUERENTE)

Nome:
Morada:
Localidade:
Telefone: Fax: E-mail:
Diretor/Responsável:

Título da Exposição:
Data de Inauguração:
Data de Encerramento:
Local de realização:

Outros locais (a referir em caso de itinerância da exposição sendo, nesse caso, necessário o preenchimento de um formulário para cada local):

2. O Edifício

Onde está implantado o edifício:
No centro urbano
A ___ Kms do centro urbano

Indique a data de construção do edifício (parceladamente, se necessário): _____

Por favor, refira os materiais de construção dominantes do edifício:

- Betão
- Aço
- Pedra
- Madeira
- Vidro
- Outros (por favor especifique)

Palácio Nacional da Ajuda, 1349-021 Lisboa, Portugal | www.patrimoniocultural.pt
tel.: +351 213614200 | tel.: +351 213650800 | Fax: +351 213637047 | email: dgpc@dgpc.pt

Pág. 1 de 12



O edifício (assinale com uma X):

Foi construído de raiz

Foi adaptado

Está integrado (refira as funções dos edifícios adossados ou próximos):

Indique a área total coberta do edifício: _____ m²

Por favor, refira eventuais obras de remodelação/adaptação, indicando os anos de início e de conclusão da obra:

Presentemente, há obras em curso no edifício?

Sim

Não

Por favor, indique em planta as áreas em obra ou descreva sucintamente.

Estão previstas obras de remodelação no próximo ano?

Sim

Não

Se Sim, por favor descreva sucintamente.

Quantos pisos tem o edifício? _____

Se tem mais do que um piso, indique o modo de acesso entre eles:

Escadas

Elevador

Outro (por favor especifique)

Todos os acessos para o exterior (portas, janelas, claraboias, etc.) dispõem de um sistema de segurança?

Sim

Não

Se Não, por favor especifique.

3. ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO

Indique a área total do espaço de exposição: _____ m²

Como se distribuem estes espaços de exposição?

Uma sala grande

Uma série de pequenas salas

Outro (por favor especifique)

Qual o espaço utilizado para preparação da exposição temporária?

Por favor, indique a área respetiva de cada sala ou salas (m²):

1-

2-

3-

Por favor indique o pé direito de cada sala a utilizar para a apresentação das peças em questão?

1-

2-

3-

Estes espaços têm acesso direto para o exterior?

Sim

Não

Se Sim, qual o sistema de segurança utilizado?

O espaço de exposição está dimensionado para circulação simultânea de quantos visitantes?



Para além dos espaços referidos, são utilizados outros espaços para exposições temporárias (halls, corredores, zonas de receção, etc.)?

Sim Não

Se Sim, por favor refira quais:

As áreas de exposição são utilizadas apenas para esse fim?

Sim Não

Se Não, que outras funções servem?

Qual o tipo de suporte museográfico a utilizar para apresentação das peças solicitadas ?

Vitrines
Plintos
Estrados
Sistema de suspensão
Outros (por favor especifique)

Para além destes, existem também vitrines dotadas de sistema de alarme próprio?

Sim Não

Qual o sistema de suspensão de peças geralmente utilizado?

Qual o sistema de proteção utilizado para impedir o acesso do público a objetos fora das vitrines?

4. DESEMBARQUE E RECEÇÃO

Onde é feita a receção das peças, incluindo as de grandes dimensões (por favor, se possível, anexe planta com indicação deste local).

Por favor, indique as dimensões máximas dos vãos (exteriores e interiores) por onde é feita a entrada e circulação das peças: 1-

2-

3-

Por favor, refira se existe uma doca de carga ajustável ou uma doca elevada no museu e quais as suas dimensões máximas:

Elevador (carga máxima)

Grua (carga máxima)

Plataforma ou rampa de acesso: Sim Não

Qual o horário normal da receção?

O Museu pode aceitar uma entrega fora desse horário?

O local de receção/desembarque é:

Abrigado? Sim Não

Fechado? Sim Não

O espaço de receção está separado da área de desembarque?

Sim Não

Se Sim, a área de desembarque é usada apenas para bens museológicos?

Sim Não



Quem tem acesso à área de receção/descarga (nome e cargo)?

5. RESERVA

Indique por ordem de prioridade o(s) local(is) onde normalmente são depositadas as peças emprestadas, antes e depois da exposição:

Sala de receção
Galeria de exposição
Sala de de preparação de exposição
Área de reserva
Sala de embalagem interna
Sala de embalagem externa

Utiliza instalações de reserva fora do edifício?

Sim Não

Se Sim, por favor indique a que distância se encontram do edifício: ____m/Km e qual o principal meio de acesso entre as duas instalações:

Existe uma zona para reserva de peças?

Sim Não

Se Sim, indique a área (____m²) e, por favor, indique:

Se é feito o controlo de temperatura e humidade relativa?

Sim Não

Se a porta está trancada ou possui alarme?

Sim Não

Quem tem acesso às chaves (nome e cargo)?

Dimensões da porta da reserva:

Largura ____m; Altura ____m
(desdobrar, caso necessário)

A reserva dispõe de equipamento de alta segurança?

Cofre Sim Não
Caixa-forte Sim Não

O Museu possui um espaço próprio para armazenar as caixas e embalagens das peças? Sim
Não

Se Sim, por favor indique, se nesse espaço é feito o controlo climatérico.

Sim Não

Nesse espaço é feito o controlo de infestação?

Sim Não

O Museu tem elevador de carga interior?

Sim Não

Se Sim, por favor indique as dimensões da cabine:

Altura ____ Comprimento ____ Largura ____
Capacidade: ____Kg

6. CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Quem é responsável pela verificação do estado de conservação das peças à partida e à chegada? (nome e cargo)

Existe oficina ou laboratório de conservação no museu?

Sim Não

As intervenções de conservação/restauro são realizadas por profissionais especializados do quadro do museu ou contratados para o efeito?

Quais os procedimentos adotados internamente em caso de dano de bens museológicos em situação de depósito ou empréstimo?

Existem inspeções de rotina para avaliar a presença de roedores, insetos e micro-organismos?

Sim Não

Se Sim, por favor indique a sua periodicidade:

Existem procedimentos de rotina para exterminações e fumigações?

Sim Não

Se Sim, quais?

7. CONDIÇÕES AMBIENTAIS

Por favor, indique o tipo e localização do sistema de controlo ambiental existente no museu e nas áreas de exposição e reserva.

Que instrumentos e tecnologia são utilizados para controlar a temperatura e a humidade relativa?

Com que frequência são esses sistemas monitorizados (nº vezes/ano)?

Qual é o registo máximo de temperatura e humidade relativa:

	Nas galerias de Exposição	Nas reservas
Na primavera / verão		
No outono/inverno		

Os sistemas de controlo ambiental estão operacionais 24h /dia?

Sim Não

Por favor, indique a variação máxima de temperatura e humidade relativa num período de 24 horas:

Nas galerias de Exposição	Nas reservas

Existe registo das variações acima mencionadas?

Sim Não

É possível reajustar a temperatura ou humidade relativa para atender às necessidades de diferentes objetos?

Sim Não



As galerias de exposição são:

Controladas individualmente?

Sim Não

Todas controladas por um só termostato e humidistato?

Sim Não

As áreas de reserva e armazéns são:

Controladas individualmente?

Sim Não

Todas controladas por um termostato e humidistato?

Sim Não

Se necessário, o museu pode assegurar a construção de vitrines que respondam a parâmetros ambientais específicos?

Sim Não

As vitrines estão normalmente equipadas com filtros de poluentes atmosféricos?

Sim Não

Os objetos são alguma vez posicionados perto de aparelhos de aquecimento, ar condicionado, ventiladores de humidificação?

Sim Não

Se Sim, por favor por favor especifique:

8. ILUMINAÇÃO

Que tipo de iluminação utiliza no espaço de exposição? (assinale com uma X)

Luz solar (janelas, claraboias, etc)

Com filtros UV

Sem filtros UV

Incandescente

Tungesténio

Fluorescente

Halogénio

Outro (por favor, especifique):

Que tecnologia ou instrumentos utiliza para medir a intensidade da luz?

Que tipo de iluminação utiliza no interior das vitrines?

Os objetos expostos estão protegidos dos raios UV e do aquecimento pelas luzes interiores?

Sim Não

Se Sim, por favor descreva o processo.

Existe um sistema de calhas para receber projetores adicionais, caso seja necessário?

Sim Não

9. PROTEÇÃO CONTRA FOGO

Existe um sistema de deteção automática de incêndio em todo o edifício e em funcionamento permanente?

Sim Não

Se Sim, por favor indique o ano de instalação e a periodicidade da assistência:

Se for o caso, por favor descreva a área não protegida pelo sistema.

Onde dispara o sistema de alarme do Museu? (por favor, assinale com uma X)

Painel de controlo da central de segurança do museu
Bombeiros locais (linha direta)
Polícia
Central da empresa de segurança
Outro (por favor especifique)

Os detetores estão instalados segundo normas internacionais?

Sim Não

O museu possui portas corta-fogo?

Sim Não

Por favor indique em planta a sua localização.

Todas as portas de emergência estão equipadas com alarmes?

Sim Não

Em caso afirmativo, indique o tipo de alarme existente.

Qual a frequência da verificação destes sistemas?

Quem assegura a sua verificação?

Como é ativado o sistema de deteção antifogo?

Indique o sistema de supressão de fogo em utilização e, por favor, especifique:

- Localização no edifício
- Fabricante
- Ano de instalação
- Ativado por: Fumo Calor

O pessoal do Museu está treinado para atuar em situação de emergência?

Sim Não

Com que frequência é feita a inspeção dos extintores de fogo portáteis?

Qual a distância da sua instituição ao quartel de bombeiros? ___ Km

O quartel de bombeiros está contactável 24h por dia?

Sim Não

Em média, quanto tempo demoram os bombeiros a atingir o edifício após soar o alarme?

Existe boca de incêndio perto do edifício?

Sim Não

10. SEGURANÇA

O Museu dispõe de vigilância humana 24 horas por dia?

Sim Não

Se **Não**, em que períodos existe essa vigilância?

O Museu prevê a contratação de guardas adicionais, se necessário?

Sim Não

Que tipo de pessoal de segurança desempenha funções no Museu? (assinale com uma X):

- Guardas do quadro de pessoal
- Contratados de uma empresa
- Voluntários
- Outro (por favor especifique)

Existe no Museu um guarda supervisor qualificado e em permanência?

Sim Não

O pessoal de segurança recebeu treino específico para atuar no edifício?

Sim Não

Os guardas estão equipados com (assinale com uma X):

- Armas
- Rádio
- Telemóvel
- Circuito fechado de televisão
- Outro (por favor especifique)

Indique, por favor, o número de guardas normalmente ao serviço:

No edifício:

No espaço de exposição:

Durante as horas de abertura ao público:

Quando encerrado ao público:

Durante a noite:

Quantas salas estão sob responsabilidade de cada guarda?

O Museu contrata vigilantes externos em períodos de montagem/desmontagem de exposições?

Sim Não

Com que frequência são feitas rondas?

Durante as horas de abertura ao público:

Quando encerrado ao público:

Com que frequência são verificadas as listas de objetos expostos?

- Quem é responsável pela verificação (nome e cargo)?

É feito o registo fotográfico das peças e de aspetos da montagem, durante cada exposição temporária?

Sim Não



Existe um sistema de registo de circulação interna de peças emprestadas?

Sim Não

Existe um vigilante em permanência à entrada do edifício e durante as horas de abertura?

Sim Não

Existe um registo de entrada e saída do edifício de pessoas e bens?

Sim Não

É permitido aos visitantes entrar nos espaços de exposição com sacos, malas ou outros?

Sim Não

Se **Não**, onde são estes depositados?

O conteúdo de malas e sacos é verificado à entrada e à saída do museu?

Sim Não

Existe algum mecanismo de controlo de entradas e saídas do pessoal de guardaria após o horário de encerramento?

Sim Não

Quem tem as chaves das portas exteriores do edifício (nome e cargo)?

O perímetro exterior do edifício é vigiado periodicamente?

Sim Não

Se **Sim**, por quem?

O Museu tem um plano de emergência pré-estabelecido?

Sim Não

Se **Sim**, os funcionários estão treinados para o por em prática?

Sim Não

O Museu dispõe de um sistema de segurança eletrónica instalado em todo o edifício e em funcionamento permanente?

Sim Não

Se **Não**, por favor especifique as áreas que não estão protegidas:

Que tipo de equipamento de deteção de intrusão está instalado (assinale com uma X)

Contacto magnético

Movimento

Célula fotoelétrica

Infravermelhos

Ultrasónico

Peso/Pressão

Som

Circuito fechado de televisão

Outro (por favor especifique)

O sistema de intrusão é vistoriado por organismos credenciados?

Sim Não



O sistema de alarme dispara: (assinale com uma X)

No painel de controlo da central de segurança do museu

Polícia local

Central da empresa de segurança. Qual?

Outro (por favor especifique)

Todas as comunicações com o exterior têm alarme?

Sim Não

Se Não, por favor indique aquelas que não têm alarme.

Com que frequência são testados os sistemas de segurança (nº de vezes/ano)?

Os testes determinam a adequação e rapidez da resposta humana aos sinais de alarme?

Sim Não

Os resultados dos sinais recebidos pelo alarme são arquivados?

Sim Não

Se Sim, por favor refira o nome e cargo do responsável.

11. EMBALAGEM

Qual o local destinado a embalagem/desembalagem das peças para a exposição (Indique numerando por ordem de prioridade os itens apropriados):

Sala de embalagem

Sala de receção

Galeria de exposição

Sala de preparação de exposição

Reserva

Utiliza instalações de embalagem/desembalagem fora do edifício?

Sim Não

Se Sim, por favor indique a que distância se encontram do edifício ____m/Km e qual o principal meio de acesso entre as duas instalações.

Existe pessoal especializado para embalar e desembalar peças?

Sim Não

Se Sim, quantas pessoas?

Quem coordena esta atividade (nome e cargo)?

As instruções de embalagem/desembalagem acompanham as caixas?

Sim Não

O emolduramento é feito nas próprias instalações?

Sim Não

Se Sim, quem realiza este trabalho (por favor indique o nome e o cargo)?

12. TRANSPORTE

A instituição tem veículo apropriado para o transporte de peças?

Sim Não

Se Sim, indique o tipo de veículo e refira as suas dimensões:

Porta: Altura ____ Largura ____

Interior: Comprimento ___ Largura ___ Altura ___.

O veículo está equipado (por favor, assinale com uma X):

- Ar condicionado
- Sistema de alarme
- Correias
- Suspensão pneumática/hidráulica

Por favor, refira o nome de transportadoras (transporte aéreo e/ou rodoviário) cujos serviços já tenha utilizado e que possa referenciar:

	NOME DA COMPANHIA	CONTACTO INDIVIDUAL	TELEFONE
1-			
2-			
3-			
4-			

13. SEGUROS

Que empresa é responsável pelo seguro do Museu?

Nome:

Morada:

Telefone:

Contacto Individual:

Há quanto tempo o Museu tem contrato com essa empresa?

O seguro existente abrange (por favor, assinale com uma X):

- A totalidade do acervo do Museu
- Peças depositadas/emprestadas por entidades terceiras
- Peças em trânsito, incluindo períodos de transporte, carga e descarga da instituição
- O edifício, incluindo todas as áreas de exposição, reserva e áreas sociais
- Sub-rogação de direito (renuncia ao recurso contra os organizadores e eventualmente terceiros, tais como transportadores, embaladores e/ou outro pessoal)
- Regularização de sinistros com base em opinião de especialistas acreditados.

O seguro existente tem cobertura para as seguintes situações: (por favor, assinale com uma X):

- Cobertura "prego a prego", incluindo os riscos normais em trânsito e durante a estadia
- Institute Cargo Clauses / Cláusula A na parte aplicável ao meio de transporte, incluindo molhas, salpicos e humidade
- Roubo e intrusão
- Incêndio
- Inundações e danos causados pela água
- Depreciação ou perda artística resultante de sinistro ocasionado por risco coberto, incluindo as resultantes de variações higrométricas acidentais ou fortuitas, independentemente do valor de reparação
- Institute Strikes Clauses
- Institute War Clauses



Greves, assaltos e tumultos, atos de terrorismo, maliciosos ou de sabotagem

Catástrofes naturais, incluindo fenómenos sísmicos.

Nos últimos três anos, há registo de algum dano grave/roubo/extravio de peças do acervo ou cedidas por terceiros?

Sim Não

Se Sim, por favor refira a data e descreva sucintamente:

14. HISTORIAL DE EMPRÉSTIMOS

Por favor indique as exposições temporárias realizadas na instituição nos últimos dois anos:

Título da Exposição	Espaço Expositivo	Duração

15. DOCUMENTOS ANEXOS

Por favor assinale com X:

Fotografias de exterior e interior do Museu

Fotografias das áreas de reserva utilizadas para empréstimos/depósitos

Planta com indicação dos espaços de exposição temporária e localização dos extintores portáteis.

Contrato entre entidade emprestadora e entidade recetora

Outros: _____

Nome, Cargo e Assinatura:

Local e data

c. Cobertura de seguro

ANEXO C

CEDÊNCIA TEMPORÁRIA DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

COBERTURA DE SEGURO (CEDÊNCIAS NO TERRITÓRIO NACIONAL)

Transporte: Institute Cargo Clauses "A";

Estadia: Incêndio;
Raio e Explosão;
Roubo;
Quebra;
Danos por água resultantes de tempestades e inundações;
Atos maliciosos ou de sabotagem;
Abalos sísmicos e fenómenos da natureza;
Depreciação ou perda artística resultante de sinistro ocasionado por risco coberto, incluindo as resultantes de variações higrométricas acidentais ou fortuitas, independentemente do valor de reparação;

Sinistros: Regularização de sinistros com base em opinião de especialistas acreditados.

d. Relatório do estado de conservação dos bens (Condition Report)

CEDÊNCIA TEMPORÁRIA DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

**FORMULÁRIO DE VERIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO /
CONDITION REPORT**

MOTIVO DE CEDÊNCIA / TÍTULO DA EXPOSIÇÃO:

LOCAL:

DATA DE INÍCIO:

Data de ENCERRAMENTO:

INFORMAÇÃO REFERENTE A PEÇA / Nº INVENTÁRIO:

Nº CATÁLOGO:

CATEGORIA	DENOMINAÇÃO/TÍTULO	AUTORIA	DATAÇÃO	MATÉRIA/SUORTE

DIMENSÕES:

VERIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

(INDICAÇÃO DE PRINCIPAIS PROBLEMAS DE CONSERVAÇÃO E DANOS A REGISTAR. ANEXAR ESQUEMA OU FOTOGRAFIA DA PEÇA).

À PARTIDA:

NOME E ASSINATURA - ENTIDADE EMPRESTADORA

NOME E ASSINATURA - ENTIDADE RECETORA

À CHEGADA:

NOME E ASSINATURA - ENTIDADE EMPRESTADORA

NOME E ASSINATURA - ENTIDADE RECETORA