Resumo

Este projeto pretende identificar e solucionar problemas existentes na relação público/observador. Desenvolvido com o objetivo de estudar as cerâmicas de contexto funerário chinesas enquanto objetos de valor museológico, através de um estudo de caso, o Museu do Centro Cientifico e Cultural de Macau.

A cerâmica funerária chinesa possui uma mensagem que ultrapassa a da tecnologia e beleza artística, representando uma cultura cuja evolução ininterrupta nos permite compreender as raízes e fundamentos dos costumes chineses. Assim, ao idealizar uma exposição é fundamental compreender a complexidade de uma civilização que antecede a europeia.

Atualmente, a mensagem a ser transmitida, as peças a serem expostas e o seu valor enquanto objetos museológicos, são valorizados segundo um "gosto português" descendente da noção europeia do exotismo chinês. No entanto, a sua leitura necessita obrigatoriamente de se distanciar deste "gosto", por não se tratar de uma "cultura europeia", mas de um '*Outro'*, cujo completo entendimento só pode ser atingido através de *si mesmo*.

É essencial à sua compreensão e entendimento, a realização de um modelo de exposição diferenciado da norma, permitindo suplantar o fosso desenvolvido pela descontextualização cultural e simbólica atual. Neste trabalho é proposto a alteração da forma de exposição existente para uma metodologia de base cenográfica, organizada com vista à acessibilidade do maior número possível de indivíduos, independentemente das suas dificuldades ou linguagem.

O Museu é uma instituição cujo principal objetivo consiste na conservação do seu acervo e educação da população acerca do património adquirido. Objetivo somente alcançado através da valorização das peças por parte do público em geral, na compreensão da sua importância enquanto património artístico e cultural, cujo significado e valor, merece ser conservado. Este propósito porém, só pode ser atingido através da correta transmissão da mensagem inerente ao objeto e da relação intima e intransmissível que deve ser criada entre o público e o acervo.

O valor atribuído a uma peça chinesa pelo povo europeu não será, nem poderá ser, idêntico ao atribuído pelo seu povo de origem. Porém é crucial que este "valor" seja efetivamente reconhecido. Independentemente da sua materialidade, funcionalidade, ou valor artístico, um objeto museal é uma ponte de comunicação entre nações.

Palavras-chave: China, Cerâmica, Museologia, Museografia, Autenticidade, cenografia

Abstract

This project aims to identify and resolve problems in the relationship between the public / observer. Developed with the aim of studying the Chinese funerary ceramic as objects of museum value, through a case study, the Museum of Cultural and Scientific Centre of Macau.

The Chinese funerary ceramics possess a message that goes beyond technology and artistic beauty, representing a continuous culture whose evolution allows us to understand the roots and foundations of Chinese customs. Thus, to devise an exhibition is essential to understand the complexity of a civilization that predates European.

Currently, the message to be transmitted, the objects to be exposed and their value as museum object, are valued according to a "Portuguese taste" descendant of the European notion of Chinese exoticism. However their interpretation needs necessarily to differentiate itself from this "taste", because it is not a " European culture", but an *Other* whose complete understanding can only be achieved through itself.

It is essential to their understanding and knowledge, the realization of a different exposure model of the standard, which allows overcoming the gap developed by cultural and symbolic decontextualization. Changing the existing experience to a methodology based on a scenographic organized space, for the accessibility of the greatest possible number of individuals, regardless of their difficulties or language.

The Museum is an institution whose main objective is the preservation of its heritage and educating the population about the acquired assets. A goal that can only be achieved through the appreciation of the pieces by the general public, in understanding its importance as an artistic and cultural heritage, whose meaning and value worth preserving. A purpose that can be achieved only through the correct transmission of the message inherent in the object and the intimate and personal relationship which should be established between the public and the object.

The value assigned to a piece by the Chinese people of Europe will not be the same as the one assigned by her native people. But it is crucial that this "value" is actually recognized. Regardless of its materiality, functionality, or artistic value, an object museum is a bridge of communication between nations.

Key-words: China, Ceramics, Museology, Museography, authenticity, cenography

Índice

Agradecimentos ……. 13
Nota prévia…….. 15
Introdução…… 21
1. Contextualização Histórica……..... 29
1.1 A produção…… 30
1.2 As coleções……. 31
1.3 Na China……..... 32
1.4 Cerâmica funerária……. 32
1.5 Fornos……. 35
1.6 A valorização destes objetos…….. 37
2. Questões de Museologia……..... 39
2.1. A questão da autenticidade no contexto expositivo……. 40
2.2. A Definição de "Ritual"……..... 43
2.3. O enquadramento cultural……. 45
3. O Museu do Centro Cientifico e Cultural de Macau…… 47
3.1. Exposição……... 49
3.1. 1 Conceito e mensagem……. 51
3.1.1.1 Conceito e mensagem no MCCCM…….. 52
3.1.2 Rotação dos objetos e atividades……. 53
3.1.3 80% de Imagem, 10% de texto, 10% Oral…….. 54
3.1.3.1 Legendas e textos…….. 57
3.1.4 Expositores…….. 59
3.1.5 Pormenores – Suportes…… 61
3.1.6 Proposta Expositiva……. 64
3.1.6.1 Proposta expositiva permanente…….. 64
3.1.6.1.1 Cor……. 66
3.1.6.1.2 Desenhos e Ilustrações…….. 67
3.1.6.1.3 Relevos e áudio……. 68
3.1.6.2 Proposta de Exposição Temporária…….. 68
3.1.6.2.1 TOCA-ME……. 70
3.1.6.2.2 Linha Do Tempo…… 71
3.1.6.2.3 Relevos…….. 71

3.1.6.3 Organização de Informação…….. 72
3.1.6.4 As peças…… 73
3.1.6.5 Descritivo do percurso…….. 74
4. Linhas de orientação na conceção de um plano de conservação preventiva…… 77
4.1 Considerações……. 77
4.2 Técnicas de conservação e restauro aplicadas…….. 79
4.3 Linhas essenciais de um plano de ação…….. 79
4.3.1Condições ambientais do acervo……. 82
4.3.2 Controlo da temperatura e a humidade relativa…….. 84
4.3.3 Controlo da poluição……... 86
4.3.4 Controlo da Iluminação……... 86
4.3.4.1 A Iluminação…… 87
4.3.4.2 Deterioração e Visibilidade…….. 91
4.3.4.3 Lâmpadas……. 92
4.3.4.4 Plano de Iluminação……. 94
4.3.5 Materiais dos expositores……... 95
4.3.6 Intervenções……. 95
4.4 Um Regulamento?..... 98
4.5 Formação do Pessoal do Museu……. 98
4.6 Sinalética e acessibilidade…….. 99
4.7. Fichas de Inventario…….. 100
4.7.1 Sugestões de Questionário Padrão…….. 101
4.7.2 Considerações…….. 102
4.7.2.1 Proposta de ficha de inventário…… 103
4.7.3 Ficha de Inventário X ficha de inventário sumária ou ficha de identificação. 104
Conclusão……. 107
Bibliografia……... 111
Anexo A – Cronologia……..…… 117
Anexo B – Tabela de cerâmicas……..……. 119
Anexo C – Fichas de inventário …….. 121
Anexo D – Fichas de inventário sumárias..... 123
Anexo E – Imagens MCCCM…….. 125

Índice De Imagens

1 Fragmento de cerâmica entre 17.000 e 18.000 A.E.C…… 29
2 Bacia (pen), Cultura Yangshao - Fase Majiayao, 3000 A.E.C……..... 31
3 Jarro (guan), Dinastia Zhou do Leste - Periodo dos Reinos Combatentes, 475 - 221 A.E.C……... 32
4 Cão - estatueta, dinastia Han, 206 A.E.C. - 200 E.C…….. 33
5 Pote (hu), Cultura Yangshao - Fase Hogshan……. 34
6 Forno *Shu Xue Yao*…….. 36
7 Forno *Long Yao*……... 36
8 Forno *Ma Tou Yao*…….. 37
9 a 12 Várias vistas da exposição de cerâmicas até à dinastia Ming do piso 1..... 48
13 Exemplo de sistema áudio-visual para invisuais e visuais…….. 55
14 Expositor aberto…… 61
15 a 17 Vários exemplos da fechadura em posição de fecho e aberto……... 61
18 a 21 Várias perspetivas do sistema de abertura e posicionamento do vidro……. 62
22 a 26 Diferentes perspetivas de fechaduras…… 62 e 63
27 e 28 Sistema de encaixe dos expositors…… 63
29 e 30 Expositores atuais e proposta, respetivamente…….. 65
31 Modificações no espaço…… 65
32 a 35 Suporte de relevos e áudio, morfologia e localização……... 68
36 a 38 Exemplos de Layout's expositivos…… 69
39 Relevos de parede……. 70
40 a 42 Exemplos da posição dos relevos no espaço…… 72
43 Planta do piso 1. 83
44 Planta do piso 1 – Explicada 87
45 Sensibilidade dos materiais à luz e radiação U.V. 91
46 Cavaleiro (san cai má) com a cabeça separada do corpo, dinastia Tang. 96

Índice de Tabelas

Tabela 1 – Quadro Comparativo das peças 47
Tabela 2 - Condições de humidade relativa, temperatura e luz do MCCC..... 83

Índice de esquemas

Esquema 1 - – Organigrama das categorias de cerâmica..... 103

Agradecimentos

Estou profundamente agradecida...

À Professora Doutora Alice Nogueira Alves pela sua orientação nesta tese, inúmeras horas passadas a revê-la e por toda a atenção dispensada;

Ao Doutor Rui Oliveira Lopes pela sua orientação e clarificações acerca da cultura, bronzes e cerâmica chinesa;

Ao Professor Doutor Luis Barreto pela sua disponibilidade e simpatia;

À direção da Casa-Museu Medeiros e Almeida, por toda a sua disponibilidade e amabilidade, assim como pela atenção dispensada pelos seus técnicos às questões realizadas no decorrer desta dissertação;

À direção da Casa-Museu Anastácio Gonçalves e aos seus técnicos pela sua disponibilidade, pela amabilidade e cedência de informação crucial à investigação realizada;

À direção da Museu da Fundação Oriente e à Doutora Joana Fonseca: por toda a atenção dispensada e disponibilidade em partilhar a sua metodologia de inventario e conservação;

À direção do Museu Centro Cientifico e Cultural de Macau, ao seu museu e aos técnicos do museu e biblioteca, por toda a sua simpatia, paciência, amabilidade e disponibilidade em ceder informações cruciais à realização desta dissertação;

Ao serviço do Gabinete de Referencia Cultural da Câmara Municipal de Lisboa e aos seus maravilhosos técnicos, por toda a sua atenção e disponibilidade, assim como, pela sua generosa partilha de conhecimentos sobre o sistema de escrita em Braille.

Aos meus parentes e amigos: pela sua paciência, disponibilidade, força, atenção e, especialmente, pela sua capacidade de reler, diversas vezes a pesquisa realizada.

Nota Prévia

O presente trabalho irá seguir o sistema de datação adotado pela comunidade que estuda a História e Arqueologia Oriental, onde as datas referentes à "época anterior a Cristo" são referidas como "Antes da Era Comum" e as datas referentes a "Depois de Cristo" como "Era Comum". Isto significa que se altera, apenas a forma como as distinguimos, sendo a.C. substituído por A.E.C e d.C. por E.C..

Também é adotada uma norma de transliteração para a romanização dos carateres chineses, o *pinyin*, numa tentativa de transmitir a "fonética" das denominações atribuídas às cerâmicas pelo povo chinês. Serão ainda utilizados carateres em *Hànyü* do sistema simplificado do "alfabeto" chinês.

Deve também de referir-se que todas as fotografias de objectos cerâmicos utilizadas foram gentilmente cedidas pelo MCCCM, incluindo uma planta do piso 1. Qualquer outro desenho relativo a projeções de expositores e ambiente museográfico são da nossa autoria, tendo sido utilizado para o efeito um programa designado *Google SketchUp*.

Tabela Cronológica

Culturas Neolíticas[1]…..……..…….	10000 – 2000 A.E.C.
Peiligang……..	6500 – 5000 A.E.C.
Cishan……..	6500 – 5500 A.E.C.
Yangshao Central……	5000 – 3000 A.E.C.
Yangshao de Gansu…….	3000 – 1500 A.E.C.
Dawenkou……	5800 – 1500 A.E.C.
Hongshan…….	4000 – 2700 A.E.C.
Majiabang…….	5500 – 3000 A.E.C.
Songze.....	3500 – 2500 A.E.C.
Hemudu……	5200 – 3500 A.E.C.
Daxi……..	5500 – 3500 A.E.C.
Longshan……..	3000 – 1700 A.E.C.
PRIMEIRAS DINASTIAS	
Xia…….	2100 – 1600 A.E.C
Shang…….	1700 – 1045 A.E.C.
Zhou……...	1027 – 221 A.E.C.
Zhou do Oeste……	1027 – 771 A.E.C.
Zhou do Este……..	770 – 221 A.E.C.
Período da Primavera e do Outono……	771 – 481 A.E.C.
Período dos Estados Combatentes…….	480 – 221 A.E.C.
CHINA IMPERIAL	
Qin…….	221 – 206 A.E.C.
Han…….	206 A.E.C. – 220 E.C.
Han do Oeste……	206 A.E.C. – 8 E.C.
Xin……	9 – 23 E.C.
Han do Este……...	25 – 221 E.C.
Os Três Reinos……	220 – 265 E.C.
Shu(Han)……...	221 – 263 E.C.

[1] WANG Qingzheng - A Dictionary of Chinese Ceramics.

Wei……	220 – 265 E.C.
Wu…….	222 – 265 E.C.
As Seis Dinastias……...	234 – 581 E.C.
Dinastias do Sul	
Jin do Oeste……...	265 – 317 E.C.
Jin do Este…….	317 – 439 E.C.
Song……...	420 – 477 E.C.
Qi……...	479 – 502 E.C.
Liang……..	502 – 556 E.C.
Chen……..	557 – 589 E.C.
Dinastias do Norte	
Wei do Norte…….	386 – 535 E.C.
Wei do Este……	534 – 550 E.C.
Wei do Oeste…….	535 – 557 E.C.
Qi do Norte……	550 – 577 E.C.
Zhou do Norte……	557 – 581 E.C.
Sui……..	581 – 618 E.C.
Tang……...	618 – 906 E.C.
Liao……	907 – 1125 E.C.
As Cinco Dinastias ……...	907 - 960 E.C.
Song……..	960 – 1279 E.C.
Song do Norte……	960 – 1127 E.C.
Song do Sul……	1127 – 1279 E.C.
Jin……..	1125 – 1234 E.C.
Yuan……..	1279 - 1368 E.C.
Ming……..	1368 – 1644 E.C.

Índice de Abreviaturas

CCCM……..	Centro Cientifico e Cultural de Macau
CMAG…….	Casa-Museu Anastácio Gonçalves
CMMA……	Casa-Museu Medeiros e Almeida
ICOM……...	Concelho Internacional de Museus (International Council Of Museums)
IMC…….	Instituto dos Museus e da Conservação
DGPC……..	Direção-Geral do Património Cultural
MCCCM…….	Museu do Centro Cientifico e Cultural de Macau
MFO……	Museu Fundação Oriente
Arq. ...……..	Arquivo
IM ……...	Instituto de Meteorologia (Nacional)
A.E.C. …….	Antes da Era Comum
E.C. …….	Era Comum
U.V. ……	Ultravioleta
I.V. ……..	Infravermelho
ACAPO……	Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal
APS……..	Associação Portuguesa de Surdos
APD…….	Associação Portuguesa de Deficiente

Introdução

> […] *it is necessary to accept that the different cultures may have different ways of expressing themselves about issues such as truth and authenticity.*[2]

> […] *The need for interpretative planning becomes apparent when we realize that the intentional conveyance of meaning can be quite complicated, and is not always successful* […][3]

Este projeto foi desenvolvido no âmbito de dissertação para conclusão do mestrado de Museologia e Museografia da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, coordenado pela Professora Doutora Luísa Arruda, sob a orientação da Professora Doutora Alice Nogueira Alves e coorientação do Doutor Rui Oliveira Lopes.

A presente tese aborda o tema da cerâmica funerária chinesa e a sua função enquanto objeto museológico e museográfico. Sendo explorada enquanto objeto representativo de uma cultura, sem deixar de ter em conta procedimentos e normas de segurança, conservação e inventariação essenciais para a sua manutenção. Este tema mostrou-se pertinente devido a um variado número de fatores, sendo o primeiro apoiado pela conclusão a que chegámos, depois de uma alargada pesquisa sobre cerâmicas chinesas em Portugal e seus estudos, do facto da problemática da musealização desta tipologia de objetos ainda estar por aprofundar no nosso país.

Outro ponto importante é o de se tratar de uma cultura cujos costumes, crenças e filosofia moral e ética pouco se relacionam com o imaginário português até ao século XVI. Este facto leva-nos a questionar a razão da sua importância para o povo europeu, em especial o português, assim como a tentar saber quais os seus focos de interesse atuais do povo português sobre a China e a sua cerâmica. Por fim, destacamos a existência de quatro instituições com um número significativo de peças de cerâmica chinesa em Porttugal, com metodologias de aquisição e exposição diversa, de significativa importância para este estudo (duas privadas e duas publicas adquiridas a privados):

---

[2] JOKILEHTO, Jukka - **Considerations on authenticity and integrity in world heritage context**, 3.
[3] SPENSER, Hugh A. D. - **Interpretative Planning,** 374.

A Casa Museu Anastácio Gonçalves, a Casa Museu Medeiros e Almeida, o Museu Fundação Oriente e o Museu do Centro Cientifico e Cultural de Macau (MCCCM).

Devido ao facto de a partir da dinastia Ming já existirem vários estudos sobre cerâmica chinesa, e visto que a maioria dos objetos de cerâmica funerária datam do período Neolítico à dinastia Ming, verificámos a necessidade de delimitar o espaço temporal a um período entre o Neolítico, 7000 A.E.C., e a cerca de 1500 E.C..

O objetivo desta tese é estudar e compreender as cerâmicas chinesas de caráter funerário, o seu significado para o povo chinês, assim como qual o seu valor para o povo português, tentando perceber qual a razão da necessidade de preservarmos este património e, apresentar uma proposta para a musealização desta tipologia de objetos de acordo com as suas especificidades culturais e materiais. Assim o seu propósito principal será a realização de um discurso museológico, adequado à função deste tipo de cerâmica enquanto representante de uma Civilização.

A primeira ação a desenvolver será diferenciar a cerâmica funerária das demais, restringindo e circunscrevendo o nosso campo e objeto de estudo. Visto existir a possibilidade de cerâmica enterrada não ser necessariamente funerária, e vice-versa, estipulamos que, para ser considerada uma cerâmica do género funerário, esta tem possuir as seguintes características: ser um objeto que possa ser encontrado[4] em escavações de túmulos chineses a acompanhar o morto (com a função de o auxiliar durante a sua viagem "pós-vida"); possuir uma datação semelhante às das demais peças no túmulo; tratar-se de um objeto ritual recorrentemente encontrado em túmulos (com a função de acalmar ou honrar os mortos). E também de considerar o facto de nem todos os objetos encontrados em túmulos terem sido executados exclusivamente para essa função, sendo por isso *plurifuncionais*.

Deste modo vamos considerar dois tipos de objetos funerários, os concebidos somente para essa função, subdivididos em fúnebres e rituais, e os acompanhantes do morto em vida e na morte, ou seja, objetos domésticos considerados essenciais para a sua vida após a morte devido a crenças religiosas ou por outras razões.

A nossa segunda ação será estipular o que vamos compreender por cerâmica. Neste caso seguiremos a noção utilizada pelos ceramistas, tratando-se de qualquer objeto ou utensílio, decorativo ou funcional constituído por argila cozida, incluindo terracota, louça, faiança, grés ou proto porcelana e porcelana.

[4] Muitos exemplares cerâmicos de datas mais recentes, embora possam ser encontrados em túmulos, assumindo a função de objeto funerário, são passados de geração ou colecionados, nunca abrangendo a função de funerária, no entanto, caso haja registo de peças do mesmo género terem sido utilizadas como peças funerárias ou "a acompanhar o morto", Também elas podem ser incluídas nesta categoria.

A terceira ação foi escolher uma instituição para estudo de caso. Depois de uma pesquisa aprofundada e reflexão sobre o acervo de cada instituição concluiu-se que, devido à vastidão de material descoberto e lacunas em algumas das coleções, se deveria centrar este estudo numa vertente mais abstrata do tema, utilizando as peças do Museu do CCCM para formular uma hipotética exposição e um plano de conservação do acervo.

A escolha do Museu do CCCM deve-se, ao facto de possuir uma coleção de cerâmica bastante completa cronologicamente e representativa do género funerário chinês, ao contrário das restantes coleções. Também pesou o facto de ter sido reunida por um nativo macaense, António Sapage, ao qual o Museu veio a adquirir grande parte do seu acervo.

As restantes instituições não foram consideradas para o nosso estudo pelos seguintes fatores: No caso Museu da Fundação Oriente, não há informação sobre a proveniência das peças antes de incorporarem a coleção da Fundação Oriente, por outro lado, a coleção da ceramica funerária não abrange todos os períodos cronológicos considerados no estudo; A Casa-Museu Medeiros e Almeida, delineada pelo colecionador de quem herdou o nome, foi fundada com o propósito de albergar um conjunto de peças ao seu gosto pessoal não possuindo exemplares do período neolítico; por último, a Casa-Museu Anastácio Gonçalves constituída a partir de um testamento e de uma herança deixada ao Estado, de todo o recheio e da Casa Malhoa, por falta de descendentes, não foi considerada porque apesar da singularidade do seu acervo, este se restringe, na sua maioria, à cerâmica azul e branca da dinastia Ming e a outras tipologias de cerâmica da dinastia Qing.

Também não foram incluídas as Instituições Ricardo Espírito Santo Silva e Calouste Gulbenkian, pelo mesmo motivo da Casa-Museu Anastácio Gonçalves.

A quarta ação a desenvolver tratou-se de compreender quem já tinha escrito sobre este assunto em Portugal e quando. Embora existam vários textos, de autores portugueses acerca de cerâmica chinesa, poucos consideram a cerâmica pré dinastia Song e ainda menos desenvolvem estudos sobre rituais funerários chineses. Até à data, encontramos um único exemplar mais desenvolto, abordando o tema da cerâmica funerária, redigido por Maria Antónia Pinto de Matos..

Existem menções, em catálogos, referenciando que certas cerâmicas poderiam ser encontradas em túmulos chineses, no entanto sem grande desenvolvimento. As questões sobre as razões as suas funções e os períodos respetivos, ficam por responder.

Entre os textos considerados significativos para esta tese está o de Rui Oliveira Lopes, *Imaginário Espiritual e Símbolos da Autoridade Politica nos Jades e Bronzes Rituais na China Antiga* onde, apesar de não abordar especificamente o tema das cerâmicas, fala sobre a

importância dos rituais fúnebres chineses, assim como dos seus símbolos e significados. Este estudo explica a relação do Homem com o sagrado e o ritual, assim como onde se encaixam o bronze e o Jade nos rituais chineses, permitindo-nos um breve vislumbre ao imaginário fúnebre chinês. Um artigo esclarecedor que auxilia à compreensão da importância do ritual no imaginário chinês.

O texto de Elisabetta Colla, *A China Antiga, do Neolítico à Dinastia Han*, bastante abrangente e elucidativo, tem uma pequena introdução à cultura chinesa onde se reflete sobre a formação do povo chinês, seus costumes e alterações até à dinastia Han.

O catálogo da exposição *Do Neolítico ao Último Imperador,* contém vários textos acerca da coleção de António Sapage, incluindo um texto introdutório à cerâmica chinesa desde a dinastia Shang à dinastia Qing, redigido por Maria Antónia Pinto de Matos. No texto intitulado *A cerâmica dos Shang aos Qing – Alguns Apontamentos*, refere-se a cerâmica funerária e não funerária, incluindo valiosíssimas notas acerca deste campo.

O artigo de Maria Margarida Matias, no catálogo da Exposição *Os Fundamentos da Amizade*, intitulado *O Comércio da Cerâmica e o Fabrico da Porcelana*, disserta e explica certos fatores sobre o comércio de cerâmica chinesa, clarificando alguns factos bastante interessantes. Porém não refere a temática da cerâmica funerária especificamente.

O artigo de Inma González Puy, na revista *Oriente*, intitulado *Do Ritual Ao Coleccionismo: inspiração e influências mútuas entre a cerâmica e a metalurgia do bronze na China*, trata-se de um texto clarificador que introduz as origens e diversas funções da cerâmica ao longo da história chinesa de extremo interesse para o presente trabalho. Referindo vários pontos chave.

Por último, o artigo para o mesmo catálogo de Fok Kai Cheong, intitulado, *A China: das Origens à Dinastia Ming.* Este artigo introduz e explica a civilização chinesa e as suas tecnologias de uma forma bastante clara e esclarecedora.

A quinta ação deste trabalho foi compreender a civilização chinesa. Muito visual, desde o seu sistema de escrita aos seus costumes, tradições e rituais, possuiu uma pluralidade de religiões coexistentes em harmonia numa mesma comunidade, destacando-se pela diferença relativamente à realidade europeia ao longo dos séculos.

Atualmente são reconhecidas pelo Governo a existência de cinco religiões oficiais: O Budismo, o Taoísmo, o Islamismo, a Cristianismo e a Igreja Protestante ou Protestantismo.

Não existe nenhum registo de uma religião estruturada anterior à Taoista ou filosofia anterior à Confucionista, sabe-se porém da existência de uma crença, onde possivelmente se consideraria uma vida após a morte. Esta noção é dada pela abundância de objetos cerâmicos

de utilização diária "reservada" aos vivos, como copos, tigelas, jarros e pratos, e outras de diferente utilização, como urnas e incensórios, encontradas em túmulos.

A presença de objetos desta natureza, assim como a constatação da existência de peças apenas presentes em túmulos, corrobora a ideia de uma forma de "religião" primitiva, aceite pelas tribos/culturas locais. Costume mantido, independentemente da crença religiosa do individuo, com mais ou menos força, até à dinastia Ming.

Apesar desta conclusão mantém-se a questão sobre o verdadeiro significado e valor da cerâmica funerária chinesa para os portugueses. Qual foi o fator que levou vários colecionadores e instituições a investirem num acervo desta tipologia?

Embora não exclusivos à cerâmica, dois museus foram criados de raiz, constituindo uma das suas aspirações dar a conhecer e conservar a cerâmica e a cultura chinesa. Os outros dois, criados a partir de coleções privadas, possuem cerâmicas chinesas colecionadas por portugueses, demonstrando o gosto pessoal dos seus colecionadores.

O Dr. Anastácio Gonçalves segue a tendência portuguesa pós-descobrimentos, adquirindo cerâmica característica da época das primeiras transações marítimas entre Portugal e a China (dinastia Ming e Qing), ou seja cerâmica de exportação. O Dr. Medeiros e Almeida prefere a vertente Inglesa, constituindo-se como um grande cliente da Sotheby & Co., entre outras lojas de leilão inglesas, demonstrando uma curiosidade mais aprofundada pelo passado dinástico chinês.

Esta tendência verifica-se, no caso do Dr. Medeiros e Almeida, ao compararmos a tipologia da sua coleção, englobando peças de pintura, escultura, mobiliário, cerâmica, relógios, ourivesaria, joalharia, têxteis, caixas de tabaco, vidros, etc.. Estas peças apresentam o "gosto Inglês" desenvolvido a partir do século XVII, aquando da tendência do *Gran Tour*, estilo de viagem bastante apreciada pelos jovens britânicos. Depressa desenvolvendo-se num hábito de colecionismo:

> *By the beginning of the twentieth century collecting was so well established as a pastime of the educated English that* [...] *many general weeklies also had a regular feature for collectors* [...] *there were general sections on porcelain, pottery, luster, enamels* [...], *engravings, old needlework, Egyptian and Grecian antiques, books* [...], *coins and medals* [...] *clocks, watches, glass,* [...] *jewellery* [...] [5]

Quanto ao Dr. Anastácio Gonçalves este "gosto português" é muito bem explicado por João Magalhães, num artigo da revista *L + Arte*, onde refere o seu *gosto* como conservador,

[5] FRANK, Herrmann - **The English as Collectors**, 17-18.

característico da época e da sociedade envolvente:

> *Esta coleção acaba* [...] *por revelar um determinado gosto conservador característico da época* [...] *poderia ter seguido outras vias de colecionismo então na moda* [...] *mas optou pela portuguesa* [...] [6]

Estas tendências também não respondem à questão. Continuamos sem saber o porquê de valorizarmos estas peças. Será que o fazemos porque, tal como para os primeiros portugueses, a China continua a ser sinónimo de exótico, o imaginário de uma Utopia do Oriente? Ou será por nos apercebermos da importância crescente da China nas nossas vidas quotidianas?

A valorização do desconhecido somente por esse facto não é incomum, porém porquê valorizá-lo? Cientifica e academicamente estaríamos inclinados a responder que, classificamos e consideramos estes objetos como autênticos e dignos de serem conservados pela sua antiguidade histórica, valor cultural, espiritual e artístico.

Como podemos e conseguimos incutir essa consciência histórica e cultural às crianças e adultos? O público português valorizará estas peças pela sua beleza estética e exotismo em detrimento ao seu significado? A curiosidade levou-nos a procurar o desconhecido e a descobrir novas terras sendo atualmente perpetuada pela visita ao museu*:*

> [...] *Museums need to embrace the fact that they are in the business of supporting individuals in their quest for knowledge and understanding* [...]*, the greatest and most transformative experience an individual can have is one that supports and facilitates his/her intellectual interests and curiosities* [...] *to provide unique experiences* [...][7]

Nesta tese pretende-se realizar um discurso elucidativo sobre os museus portugueses sobre o significado da cerâmica chinesa para a China e para o mundo, assim como a melhor forma de transmitir a sua mensagem ao público, propondo-se uma abordagem expositiva diferenciada da comum, privilegiando a leitura e exposição da peça.

É importante, por isso, explicar um conceito crucial à compreensão do processo de pensamento utilizado na idealização desta proposta, a autenticidade.

Este conceito idealizado e constituído segundo as noções europeias de valor, verdade e autêntico, é responsável pela categorização de uma peça como objeto museal, digno de conservação e, mais especificamente, como um objeto de valor cultural.

---

[6] MAGALHÃES, João - **Ao Gosto da Época,** 60.
[7] MACDONALD, Sharon - **A Companion to Museum Studies**, 336.

É de referir o facto de "autenticidade" ter "valores" diferentes e definições diferentes no Ocidente, relativamente ao Oriente. Noção verificada no *Documento de Nara sobre Autenticidade* e também amplamente discutida por Jukka Jokilehto.

Este valor pode ser atribuído segundo ideais empíricos, dependendo da personalidade, sociedade, cultura, idade e habilitações literárias de cada individuo, tratando-se, essencialmente do "valor" dado por um especialista a um determinado objeto. Porém, aquando da sua integração em ambiente museológico, a peça deixa de possuir somente o valor atribuído por esse especialista, para passar a possuir todo e qualquer valor dado pelos visitantes do museu.

Peças cuja mensagem não está claramente explicita ou não é obvia, poderão ser mal interpretadas, deturpando o seu valor, não se conseguindo transmitir toda a extensão da sua história, ou seja, a "verdade,"[8] ou, simplesmente, podendo ser desvalorizadas. Perdendo o valor cultural que as classifica como relevantes e, por essa razão, dignas de conservação.

Esta falha comunicativa pode acontecer por diversas razões, sendo a mais comum, a realização de um discurso emissor – mensagem – receptor incompleto. No presente caso, não se trata da realização de um discurso incompleto, mas antes do facto das peças a expor pertencerem a um imaginário completamente distinto do europeu.

Isto implica a idealização de uma exposição diferenciada da norma, onde será necessário explicar e clarificar ideais divergentes do imaginário europeu, onde são utilizados caracteres e signos semelhantes aos europeus mas, com significados bastante diferentes. Para isso serão exploradas algumas noções europeias e chinesas, através do método da comparação e da contextualização cultural da China.

Consideramos de extrema importância a inclusão de um público emergente, nomeadamente pessoas com algum tipo de deficiência e crianças. Requerendo a organização e concepção de um programa mais acessível, sendacabando por seo esse um dos nossos objetivos neste projeto. A nosso ver compreende-se a necessidade dos museus em apostar cada vez mais neste público, em especial as crianças.

As peças não podem ser somente valorizadas pelos especialista e frequentadores assíduos de museus, é necessário criar uma consciencialização social e cultural da necessidade de preservação dos nossos bens, assim como do seu valor enquanto representativo. É imperativo educar o povo através da sua própria cultura e de outras.

[8] Um conceito intrinsecamente ligado à noção de "autenticidade" e "valor". Uma peça é autêntica porque possui uma "história" ou "significado" verdadeiros e dignos de nota, que por sua vez lhe atribuem valor. Sendo esse "valor" aquilo que a justifica como "autêntica".

1. Contextualização Histórica

Atualmente conhecem-se artefactos arqueológicos comprovativos da utilização da argila enquanto cerâmica (argila cozida) há cerca de 18.000 anos, na região sul da China.

Até 2009, acreditava-se no desenvolvimento da cerâmica num sentido Este – Oeste, do Japão para a Europa há 10 mil anos atrás. Porém, novos achados científicos, no sul da China, contrapõem esta teoria, defendendo o seu aparecimento entre 17.000 e 18.000 A.E.C.:

> *The invention of pottery introduced fundamental shifts in human subsistence practices and socio-symbolic behaviors. Here, we describe the dating of the early pottery from Xianrendong Cave, Jiangxi Province, China, and the micro morphology of the stratigraphic contexts of the pottery shreds and radiocarbon samples. The radiocarbon ages of the archaeological contexts of the earliest shreds are 20,000 to 19,000 calendar years before the present, 2000 to 3000 years older than other pottery found in East Asia and elsewhere. The occupations in the cave demonstrate that pottery was produced by mobile foragers who hunted and gathered during the Late Glacial Maximum. These vessels may have served as cooking devices. The early date shows that pottery was first made and used 10 millennia or more before the emergence of agriculture.*[9]

Se seguirmos a linha de pensamento realizada neste artigo, constatamos que, por razões desconhecidas, vestígios arqueológicos do fabrico e utilização de cerâmica no quotidiano chinês, até actualidade, só foram encontrados a partir de 7000 A.E.C[10]., aquando esta se dissemina por todo o mundo.

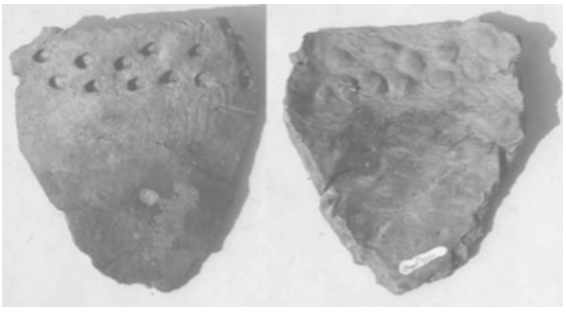


Imagem 1 - Fragmento de cerâmica entre 17.000 e 18.000 A.E.C.[11]

Assim como o facto dos chineses terem, possivelmente, descoberto a tecnologia da cerâmica cerca de 3000 anos antes de qualquer outra cultura.

---

[9] XIAOHONG Wu - **Early Pottery**.

[10] Das várias fontes consultadas 7000 A.E.C., parece ser a data mais aproximada relativamente ao "início" da utilização de objetos cerâmicos na China, assim como do período Neolítico. No entanto esta data não é consensual. Existindo fontes que marcam o início deste período a 8000 A.E.C. e outras mais cedo, a cerca de 6000 A.E.C..

[11] The Boston Globe Site – Revista Science.

Mantém-se no entanto, a duvida a respeito desta "interrupção" cronológica do seu fabrico.

1.1 A produção

Proveniente da palavra grega *κέραμος* ou *κεραμικά*, a cerâmica define-se como a arte de trabalhar o barro e, o barro como algo constituído por argila. A argila é um produto natural, inorgânico e terroso constituído essencialmente pelos denominados minerais argilosos (filos silicatos compostos por sílica, alumina e água), podendo ainda estar presentes minerais não argilosos ou componentes orgânicos.

A quantidade destes elementos, assim como o diâmetro do grão, determinará o tempo de cozedura necessário à sua estabilidade físico-química, a sua resistência, peso, capacidade de perda de água e permeabilidade.

A cerâmica pode ainda ser subdividida em: terracota, louça/ faiança, grés ou proto porcelana e porcelana. A subdivisão destas em diferentes tipologias tem por base a temperatura de cozedura, a pasta argilosa, a resistência e a porosidade:

> [...] *Earthenware bodies are low fired (to approximately 1000ºC) and are therefore rather soft and porous* [...] *they can be red firing as in terracotta or white firing. Red earthenware contain a lot of iron and have probably been formed from the decomposition of basalt* [...] *Stoneware bodies are hard and non-porous and are fired to approximately 1200ºC. They can be any color but are typically grey or pale cream or white, depending on how much iron is present in the clay* [...] *Porcelain bodies are very hard, white and translucent. They are fired to the highest temperature, up to 1350ºC* [...][12]

Por exemplo, o caulino, composto maioritariamente por caulinite [$Al_4Si_4O_{10}(OH)_8$], trata-se de uma argila de tom branco que, quando misturada com feldspato e silicato, é utilizada no fabrico de porcelana fina. Originária de *Kauling* ou *Gaoling*, na província de Jiang Xi, é quimicamente inerte, macia e não abrasiva.

Para além destes compostos, às peças chinesas de baixa a média cozedura, poderiam ainda ser acrescentados pedaços de ervas ou plantas que ao cozer tornavam a peça mais leve e quimicamente estável.

Desenvolvida na China, a porcelana foi cobiçada pelos europeus, importando-a principalmente através de Macau e outras regiões próximas da China. Só posteriormente a sua tecnologia foi introduzida nas oficinas europeias.

[12] Pierson, *Stacey, Earth, Fire and Water: Chinese Ceramic Technology*, 1995, 10.

É também de assinalar que as designações terracota, grés, faiança e porcelana termos ocidentais, que não se utilizam na China:

> [...] *Chinese ceramic historians and archaeologists traditionally recognize only two types of bodies: high-fired (ci) and low-fired (tao). Thus in China, there is often no distinction between stoneware and porcelain* [...][13]

Outro dado significativo tem a ver com as diferenças relativas ao facto da cerâmica pertencer ao norte ou ao sul da China[14]. A produzida a norte é bastante diferente em composição da do sul. De modo geral no norte têm corpos compostos de caulino e no sul de petuntse (feldspato branco). Os corpos compostos por caulino tendem a ser densos e compactos, e os de petuntse mais vidrados e arenosos em textura. Também a temperatura de cozedura difere, sendo a cerâmica do sul inferior[15].

1.2 As coleções

Como referido, em Portugal existem quatro coleções adquiridas por privados, hoje em museus, cuja representatividade as destaca do panorama envolvente.

A coleção escolhida para o desenvolvimento deste trabalho pertencente ao MCCCM. Foi adquirida por António Sapage a partir da década de 60, reunindo exemplares de leiloeiras e antiquários situados não apenas na Ásia, mas também por vários países ao redor do mundo, desde a Republica Popular da China, Macau, Hong Kong, Nova Iorque, Londres, Amesterdão e Mónaco. As suas peças figuraram em diversas exposições em Macau e Lisboa, sendo a primeira a realizada no Palácio Nacional de Queluz em 1989[16].

Imagem 2 – Bacia (*Pen),* Cultura Yangshao - Fase Majiayao, 3000 A.E.C.

Este conjunto contém 49 peças[17] pertencentes eventualmente, a rituais e túmulos funerários. O espólio adquirido pelo MCCCM ao colecionador António Sapage, constituí atualmente, cerca de 70% da totalidade do acervo do Museu. Existem ainda mais 25 peças[18] cerâmicas adquiridas a

[13] Pierson, *Stacey, Earth, Fire and Water: Chinese Ceramic Technology*, 1995, 10.
[14] A Baixo ou acima do Rio Yangtze.
[15] PIERSON, Stacey - **Earth, Fire and Water: Chinese Ceramic Technology**, 11.
[16] IPPAA - **Do Neolítico ao Último Imperador**,1994.
[17] 48 peças individuais e um conjunto de 12 peças.
[18] 23 peças individuais e 2 conjuntos de 7 e 11 peças.

outros colecionadores particulares. Nesta tese iremos considerar todo o acervo, um total de peças cerâmicas (as 73 coleção Sapage mais as 24 adquiridas a privados).

1.3 Na China

Os primeiros vestígios cerâmicos encontrados em território chinês foram, presumivelmente, produzidos pelas culturas desenvolvidas ao longo da bacia do Rio Amarelo e do Rio Yangtze. Após este primeiro contacto a cerca de 18000 A.E.C., só foram encontrados vestígios de cerâmica em sítios arqueológicos a partir de 7000 A.E.C.[19].

Depois de se desenvolver extraordinariamente em 3000 A.E.C., aplicada para fins domésticos e sacrificiais, atingiu o seu *auge* em 2000 A.E.C., com a invenção da roda de oleiro e mais tarde da proto porcelana (ou grés) entre as dinastias Shang/ Zhou. Já na dinastia Tang foi desenvolvida uma pasta e técnica de cozedura, com um produto argiloso revolucionário - o caulino - com uma superfície translúcida, branco leitoso, muito fina, refinada e impermeável, comummente conhecida como porcelana e aperfeiçoada na dinastia Song. Produto de fabrico exclusivo chinês até ao final do século X.

Imagem 3 – Jarro (*Guan*), Dinastia Zhou do Leste - Periodo dos Reinos Combatentes, 475 - 221 A.E.C.

A cerâmica chinesa aplicada às práticas funerárias e os seus rituais foi um elemento sempre presente nos túmulos chineses até ao final da dinastia Qing, com alguns períodos de maior ou menor incidência, nomeadamente no intervalo entre o final da dinastia Tang e o início da Ming.

1.4 Cerâmica funerária

A distinção entre objetos fúnebres de peças de uso doméstico ou ritual revela-se mais fácil com o desenvolvimento da própria humanidade, com elementos relativos a datas pré-históricas, é, por norma, difícil distinguir entre a função principal e a secundária. Quando se acrescenta à equação a distinção entre objeto fúnebre e doméstico, a tarefa complica-se:

> *The practice of burying objects with the dead for use in the afterlife goes back to earliest times in China, and countless tombs throughout the country*

[19] ZHIYAN, Li, BOER, Virginia L., LI, He - **Chinese Ceramics: From the Paleolithic Period Through the Qing Dynasty.**

> *have served as vast repository* [...] *some objects found in tombs had been used by the deceased and were deposited with him when he died, and other material (mingqi) was expressly made for the grave; however, one cannot always differentiate between the two categories* [...][20]

Também as crenças religiosas pré-históricas são um enigma ainda por decifrar plenamente, dificultando o trabalho do arqueólogo. Porém com a "emergência" da história as funções clarificam-se, em grande parte com o auxílio das religiões e relatos escritos, vários em objetos fúnebres.

Após diversos estudos de túmulos chineses, atualmente consente-se a hipótese de que devido às suas crenças, muitas culturas enterravam os seus mortos com os objetos do quotidiano, e até ao período dos Estados Combatentes / Dinastia Qin, eram em algumas ocasiões enterrados vivos todos os seus servos e esposa(s):

> *Uma outra prática funerária é a introdução de figuras de cerâmica com forma humana que substitui a tradição dos Shang e Zhou do Oeste de imolarem escravos vivos nos grandes enterramentos. Os enterramentos sacrificiais continuaram através dos Zhou do Oeste e do Período da Primavera e Outono* [...][21]

Nestes túmulos pode encontrar-se uma grande diversidade de objetos do quotidiano[22], como jarros (*guan*), caldeirões (*fu*), tigelas (*wan* e *bo*), pratos (*pan*), urnas (*weng*), etc., com o propósito de servirem o morto na sua "vida seguinte".

Imagem 4 – Cão - estatueta, dinastia Han, 206 A.E.C. - 200 E.C.

Rituais semelhantes, onde peças de uso diário e para rituais funerários recheiam a sepultura, mantêm-se até ao início das dinastias chinesas (2100 A.E.C.), quando a afirmação da autoridade política - criando grupos sociais organizados em torno de um soberano e num regime de sucessão dinástica -, levou à individualização dos rituais sagrados destinados às figuras mais proeminentes da sociedade. Nesta altura, já se tinha desenvolvido um sistema de escrita, surgindo então os primeiros registos e peças gravadas[23] - signos em cerâmicas do Neolítico e caracteres escritos em ossos oculares utilizados em rituais de adivinhação. Estes testemunhos esclarecedores permitiram uma maior compreensão das crenças chinesas auxiliando na

[20] VALENSTEIN Suzanne - **A Handbook of Chinese Ceramics**, 45.
[21] MATOS, Maria Antónia Pinto de - **A Ceramica Shang e Qing: Alguns Apontamentos**, 35.
[22] Ver Anexo 1.
[23] ZHIYAN, Li, BOER, Virginia L., LI, He - **Chinese Ceramics: From the Paleolithic Period Through the Qing Dynasty**; WATT, James – **Art and History in China from the Third to the Eighth Century**.

distinção e formulação das primeiras filosofias. É também neste período que se verifica um aumento do aparecimento de miniaturas e esculturas[24] neste contexto.

Com o desenvolvimento da proto porcelana na dinastia Shang, a estratificação da sociedade torna-se evidente, e começa-se a identificar uma hierarquia na confeção e distribuição da cerâmica, em túmulos e no quotidiano. Cerâmicas mais refinadas, de "alta" temperatura e de melhor qualidade estavam reservadas aos altos dignitários e família imperial. A mais rude, de baixa temperatura e menor qualidade, era destinada ao povo.

O primeiro imperador Qin Shi Huangdi (dinastia Qin 221 – 206 A.E.C.) ficou conhecido para a história como o unificador da China (230 – 221 A.E.C.), pela sua ideia da construção da Grande Muralha (214 A.E.C. – até à dinastia Ming) e pelo seu magnânimo mausoléu, constituído por um verdadeiro exército, de guerreiros em tamanho real, cavalos e carruagens em terracota, assim como outros utensílios frequentes nos túmulos chineses[25].

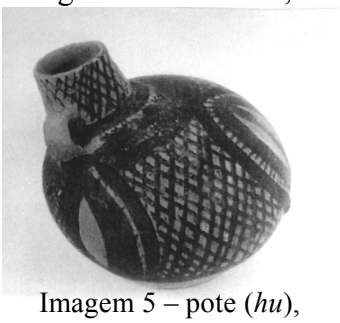


Imagem 5 – pote (*hu*), Cultura Yangshao - Fase Hogshan

Já na dinastia Han, a arte funerária reafirma a sua continuidade da tradição cultural da civilização chinesa durante a primeira dinastia, recheando os túmulos chineses, onde podemos distinguir vários objetos cerâmicos - dinastias Qin e Han (206 A.E.C. – 220 E.C.): *bo, lei, guan, zun, dou (dou tazza), gui, tiliang hu*, estatuária em miniatura ou em tamanho real, *cang, zao, jing, lu, zhu juan, ji long, goushe, ya long, wa dang, xing hu, ban wa, kong xin zhuan,* etc.[26].

Durante a dinastia Han este material era utilizado no quotidiano, para beber, comer, cozinhar, armazenar, em oferendas ou sacrifícios, na arquitetura, para escrever, em atividades religiosas e para fins funerários. Os luxuosos funerais desta dinastia são conhecidos por estarem apinhados de objetos cerâmicos da melhor qualidade e temática diversificada[27].

Esta tradição perdurou até ao final da dinastia Tang (618 – 906 E.C.), com grandes e luxuosos túmulos, com peças características de rituais Budistas (depois da dinastia Wei),

[24] PALUDAN, Ann - **Chinese Tomb Figures**.
[25] ZHIYAN, Li, BOER, Virginia L., LI, He - **Chinese Ceramics: From the Paleolithic Period Through the Qing Dynasty**; CAPELO, Francisco, KRAHL, Regina, PRIESTLEY, David - **Forms of Pleasure: Chinese Ceramics From Burial To Daily Life: Francisco Capelo Collection**.; ROSSI, Renzo – **Os Grandes Mistérios da Arqueologia: O Exército de Terracota E os Gurreiros da Antiga China**.
[26] Esta nomenclatura é composta pela representação alfabética da vocalização do designação atribuída às peças em chinês, para compreender o significado de cada nome consultar o Anexo B.
[27] CAPELO, Francisco, KRAHL, Regina, PRIESTLEY, David - **Forms of Pleasure: Chinese Ceramics From Burial To Daily Life: Francisco Capelo Collection.**

Taoistas e Confucionistas, acreditando-se que o funeral de um individuo era tão importante como o dia do seu nascimento, superando mesmo a importância do casamento[28].

As escavações arqueológicas têm vindo a demonstrar um declínio na produção cerâmica tumular[29] no final da dinastia Tang e, mais significativamente, durante a dinastia Song e Yuan, presumivelmente por decreto do Imperador, sendo muitas cerâmicas substituídas por representações executadas a papel.

Esta tendência começa a reverter-se durante a dinastia Ming (1368 – 1644 E.C.), especialmente no caso dos túmulos imperiais, se volta a encontrar um número mais variado de objetos em cerâmica[30].

Entre as tipologias de cerâmica encontradas ao longo do espaço temporal estudado, verifica-se o predomínio de cerâmica pintada e terracota no Neolítico. Nos restantes períodos, com o desenvolvimento gradual da tecnologia e de um estado hierárquico, verifica-se um relevante aumento da terracota em contexto funerário em detrimento da cerâmica pintada, acompanhada por vezes, dependendo do estatuto do morto, por cerâmica mais refinada, como grés e porcelana:

> *Funeral feasts and the offering of food and drink to the sprits have played a part in death rites from the very beginning of China's civilization, and they continue to do so today. Earthenware burial jars painted with bold swirling patterns survive* [...] *some containing the remains of food* [...] *royalty and aristocracy were buried with vast numbers of vessels* [...][31]

1.5 Fornos

A forma exata como os povos ou tribos da região sul da China descobriu a argila e as suas propriedades viscoelásticas, conservando a sua configuração num processo irreversível, ainda hoje é, um puzzle em construção. O seu desenvolvimento, desde a compreensão da conversão da argila após cozida num material coeso, duro e resistente à água e ao calor, à manipulação do material em si, talvez venha a ser, para sempre uma incógnita. A única certeza está no facto de ter permitido o desenvolvimento da fermentação, proporcionando um novo regime alimentar à base de produtos cozinhados.

---

[28] SULESKI, Roland - **Confucius and Conficianism**.
[29] PALUDAN, Ann - **Chinese Tomb Figures**.
[30] PALUDAN, Ann – **The Ming Tombs**.
[31] MUSEU VITORIA & ALBERT - **Traditional Life in China: Burial Costumes.**

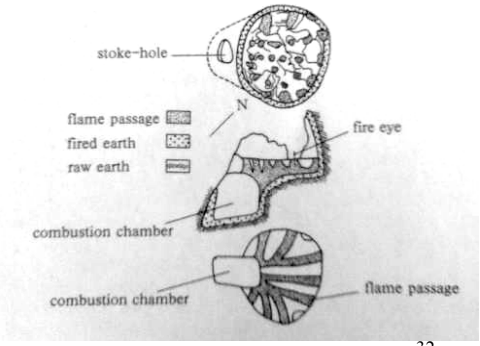


Imagem 6 – Forno *Shu Xue Yao*[32]

Atualmente, considera-se ser o primeiro "protótipo" de forno chinês uma grande fogueira onde seriam colocadas as peças por baixo de lenha com alguma areia ou terra. O trabalho resultante era rude e desigual, variando a cor da peça entre a tonalidade de cinza, negro e vermelho, dependendo do nível de oxidação ou carbonização sofrida durante a cozedura. Este problema manteve-se após a invenção dos primeiros fornos em algumas culturas, como a *Dawenkou*:

> [...] *Due to variations in washing, kneading, firing temperatures, and kiln atmospheres, however, there are some clear differences in color among the white wares* [...][33]

Sabe-se da existência de cerca de 168 fornos na China até 2010, datados desde o Neolítico à última dinastia. Sendo possível subdividi-los em 22 tipologias diferentes[34].

Para este trabalho escolhemos como exemplo três dos mais antigos: um desenvolvido pela cultura de Yangshao designado "cave horizontal" (heng xue yao)[35] ou vertical (shu xue yao)[36] - usado entre 4000 e 2000 A.E.C.. Estes fornos podiam atingir temperaturas até 1000ºC, sendo formados por um tubo alongado de combustão em frente a uma câmara de cozer. Acomodavam 10 a 15 peças ao mesmo tempo.

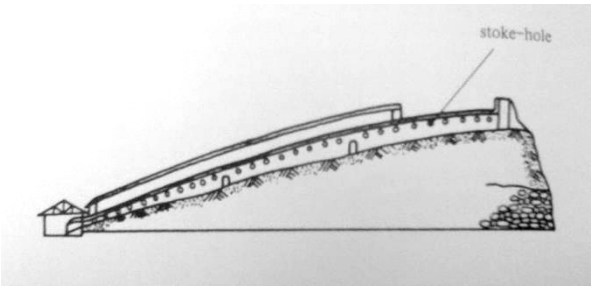


Imagem 7 – Forno *Long Yao*.

[32] Imagens 6 a 8: Wang Qingzheng - A Dictionary of Chinese Ceramics.
[33] LI, Zhiyan - **Prehistoric Earthenware**, 60.
[34] WANG Qingzheng - **A Dictionary of Chinese Ceramics,** 151 -173.
[35] *Idem*.
[36] *Idem*.

Como desenvolvimento segue-se o "forno dragão" (long yao), trabalhado na horizontal constituído por um grande corpo alongado, inclinado num ângulo entre os 8 e os 20 graus, subdividido em três partes: a cabeça, a câmara principal e a cauda. Este tipo de forno manteve-se popular até à dinastia Ming[37].

Por último, já na dinastia Zhou, desenvolve-se um forno com uma câmara semiesférica em frente e uma chaminé tubular de lado, denominado "forno em forma de bolo" (ma tou yao)[38]. Vulgar no norte da China sustentava temperaturas até 1300ºC.

A tipologia e composição dos fornos, a forma de distribuição do calor, a temperatura atingida (e mantida) e o nível de oxidação/carbonização, influenciam a qualidade, resistência, textura e vitrificação das peças. Tratando-se também de um excelente indicador da técnica e do desenvolvimento socioeconómico dos seus criadores.

O nível de desenvolvimento da técnica, o conhecimento e compreensão dos processos físico-químicos e o tempo dispensado na sua idealização, são indicadores do estilo de vida, da criatividade e sedentarismo humano. Também as tipologias mais populares e os centros de produção auxiliam na perceção da importância destes objetos no quotidiano e na vida religiosa, ao longo do espaço e no tempo, para a cultura chinesa[39].

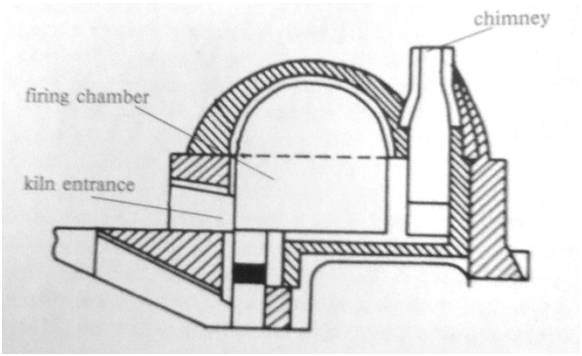


Imagem 8 – *Ma Tou Yao*

1.6 A valorização destes objetos

Uma cerâmica funerária é um objeto trabalhado para um fim especifico. Pode conter várias formas, decorações, inscrições, pinturas ou ser completamente desprovida deste tipo de

[37] *Idem*.
[38] *Idem*.
[39] SAPAGE, António – **China Uma Viagem Por Seis Mil Anos de Arte e Factos**, 21-23; LI, Zhiyan - **Prehistoric Earthenware**, 86 – 89;

elementos. No entanto, cada forma e ornamentação cumpre uma finalidade, seja funcional, ritual, funerária ou mesmo todas em simultâneo.

O seu valor provém da informação que fornece acerca da civilização chinesa, das suas crenças, do seu conceito de beleza e funcionalidade. Informando-nos acerca da sua evolução ao longo dos séculos, acaba por recriar uma das mais longas e ininterruptas civilizações do planeta:

> *A História da cerâmica Chinesa não pode ser dissociada da história da técnica e pensamento chineses, ela permite-nos o contacto com as crenças, as ideias, as vicissitudes históricas, as relações da China com o mundo exterior, a vida quotidiana. A cerâmica reflete a civilização chinesa* [...][40]

O seu estudo, por parte do público em geral, ou dos arqueólogos, antropólogos, museólogos e ceramistas, auxilia na relação e comunicação entre as nações ocidentais e a China, atribuindo-se um significado e desmistificando temas e conteúdos:

> *In China ritual is everything* [...] *and covers everything,* [...] *from the emperor's funeral to* [...] *even how you hang your coat* [...][41]

[40] MATOS, Maria Antónia Pinto de - **A Ceramica Shang e Qing – Alguns Apontamentos,** 35.
[41] CAHILL, Susan - **Confucianism, Daoism and The State Cult: Han – Six Dynasties**.

2. Questões de Museologia[42]

O fascínio desenvolvido pelas relações Europa-Ásia enraizou na população europeia o gosto pelo exotismo que culminou no colecionismo sistemático de artefactos orientais, com datações cada vez mais antigas. Este interesse, influenciado pela opinião pública e os *novos media*, tem como resultado o trabalho até à exaustão da ideia de "China," incutindo na população em geral inevitáveis pressupostos erróneos e fantasiosos desta civilização milenar. Consequentemente, ao tentarmos idealizar uma exposição acerca do tema, deparamo-nos, com vários elementos impeditivos à realização de um discurso emissor - mensagem - recetor, influenciados por esta corrente de informação deformada.

Tratando-se de uma civilização cujas tradições religiosas, rituais, sociais e políticas pouco ou nada se assemelham às europeias, o fosso criado pela descontextualização dos objetos do seu meio natural é um elemento impeditivo à sua compreensão. Além disso, os significados são bastante diferentes para os mesmos símbolos místicos e religiosos, podendo os chineses usufruir de mais do que um significado. Ao debruçarmo-nos mais especificamente sobre os costumes funerários e rituais chineses, vamos compreender que cada objeto pode possuir uma ou mais funções, muitas vezes determinadas pelo local onde foi encontrado.

Considerando o museu como um templo de contemplação e ensino, no presente caso, a sua principal missão consiste na realização de uma ponte facilmente transponível entre uma cultura e a outra. Todavia, a realização de um discurso claro e conciso acerca de um extremo tão oposto, sobre o qual já possuímos uma ideia pré-fabricada, obriga à realização de um discurso complexo e pouco claro para o público comum. Por essa razão, encontramos duas dificuldades: como transmitir ao público a função desde tipo de objeto claramente e como realizar esse discurso sem deturpar o seu significado, ou seja, a sua autenticidade.

Logicamente, ao idealizarmos uma exposição com um objeto constituído por um material comum a ambos os povos, como a cerâmica, mas cujas aplicações e significados podem diferir, será sempre inevitavelmente necessária a aplicação de três pressupostos. O visitante tem ideias preconcebidas acerca do tema; pode não conhecer as religiões orientais e, por último, pode não estar apto à compreensão de determinadas terminologias.

O valor cultural atribuído a estas peças pressupõe uma aproximação ao objeto de tal forma profunda, que cada vez mais os consideramos como algo digno de ser preservado, para poder ser usufruído por gerações futuras.

---

[42] BRAZ, Andreia - **As Dificuldades Da Exposição de Ceramica Funerária Chinesa em Portugal**.

2.1. A questão da autenticidade no contexto expositivo

O desenvolvimento contínuo da Europa e de uma nova mentalidade entre a comunidade europeia, assim como o progresso cada vez mais acelerado das novas tecnologias, certamente obriga os museus a criar técnicas de divulgação e exposição cada vez mais elaboradas, na esperança de aliciar uma sociedade alienada. Porém, as dificuldades económicas, assim como a aplicação de metodologias museográficas e museológicas genéricas, idealizadas com o objetivo de abranger o "geral" e não o "caso especifico" de determinado acervo ou coleção, acaba por se revelar um elemento impeditivo à compreensão e apreciação de vários acervos.

Apesar de estipulado que "a valorização da diversidade cultural e patrimonial no nosso mundo devem ser ativamente promovidas"[43] diversas são as instituições que não possuem meios para ativamente promoverem o seu acervo ou, simplesmente, não ponderam a necessidade de quebrar a norma ou a "tradição europeia" (cuja influência "desenhou" os museus do mundo), para melhor transmitirem a sua mensagem.

As questões da autenticidade, largamente discutida nos últimos vinte anos, e da Conservação Preventiva, aplicada como consequência do reconhecimento de um determinado património como 'autêntico', enquadram-se neste panorama enquanto principais elementos de preocupação de um museólogo ou conservador de museu.

Neste contexto, a questão de autenticidade direcionada à conservação de bens culturais, apoia-se nas alterações realizadas ao documento de 1980, *World Heritage Operational Guidelines,* na conferência de Nara em novembro de 1994. Este último encontro foi um grande marco na conservação e na definição "daquilo que é autêntico" alargando o conceito prévio ocidental para um contexto mais alargado à escala mundial:

> *Dependendo da natureza do património cultural, do seu contexto cultural, e da sua evolução através do tempo, os julgamentos de autenticidade podem estar ligados ao valor de uma grande variedade de fontes de informação. Entre os aspetos destas fontes, podem estar incluídos a forma e o desenho, os materiais e a substância, o uso e a função, as tradições e as técnicas, a localização e o enquadramento, o espírito e o sentimento, bem como outros fatores internos e externos* [...][44]

Antes de 1994, a autenticidade era definida segundo quatro parâmetros: o material, o *design*, a configuração e acabamento. Após a conferência, passaram também a ser valorizados "o sentimento e o espírito", dois conceitos intangíveis.

---

[43] ARAÚJO, António - **Documento de Nara sobre Autenticidade**.
[44] *Idem*, 3.

Apesar destas considerações, denota-se uma carência na reflexão sobre o tema na área da museologia e da exposição de peças em ambientes descontextualizados culturalmente. Peças enquadradas nesta categoria necessitam de uma explicação, atenção rigorosa e diferenciada da norma, visto não possuírem muita relação com a mensagem comum a um determinado meio. Vejamos o exemplo das cerâmicas funerárias chinesas. Embora possam ser apreciadas pela sua estética, tecnologia e enquanto parte da História da China, são também símbolos de uma religião e da sua evolução, assim como de uma cultura ou clã, que trilhou e delineou a civilização chinesa.

Um objeto datado da dinastia Han exposto em Portugal, não poderá transmitir corretamente e claramente a sua mensagem, se o colocarmos isolado a um canto, auxiliado somente por um texto reduzido e pelo guia do Museu. A sua localização espacial e temporal, assim como todas as influências culturais, não poderão ser executadas na sua plenitude se pensarmos unicamente em termos estéticos e de conservação. A cultura à qual esta peça pertence, é de tal forma diferente da portuguesa que o fosso criado pela descontextualização impede a formação de uma ponte entre conhecimentos, impossibilitando a sua perceção na totalidade. A agravar este facto, deve ser considerado o de o observador poder possuir informações fragmentadas ou deturpadas, difundidas pelas redes de informação social, como referenciado anteriormente. Visto tratarem-se de objetos representativos de uma civilização de ideologias, valores e costumes diferenciados da nossa, naturalmente o mesmo discurso minimalista, apoiado pela educação escolar introdutória ao tema, não será aplicado com semelhante sucesso.

Esta problemática metodológica interfere com a capacidade do museu de apresentar as suas peças com autenticidade, visto que o diálogo emissor – mensagem – recetor, não está a ser realizado corretamente, transmitindo-se apenas uma parte da totalidade da informação. Se considerarmos as palavras de Jukka Jokilehto:

> [...] *etymologically the concept of 'being authentic' refers to being truthful, both in terms of standing alone as an autonomous human creation as well as being a true evidence of something.*[45]

Podemos concluir que a questão da autenticidade está intrinsecamente ligada à noção de verdade e à sua representação enquanto detentora desse conhecimento. Logo, o Museu, enquanto instituição cuja principal missão passa por proteger e promover a sua coleção, é o instrumento principal na compreensão e valorização do património por parte do público em

[45] JOKILEHTO, Jukka - **Considerations on authenticity and integrity in world heritage context**, 8.

geral, por se tratar do detentor do 'autêntico.' Um património não pode ser valorizado se a sua mensagem não for transmitida corretamente, ou seja, se o que o classifica como autêntico não está a ser comunicado, não se pode realizar o seu reconhecimento.

É através dessa autenticação que um objeto pode ser valorizado, variando este valor consoante as influências, educação e experiência de vida do observador. Coloca-se então uma importante questão. Deveremos impor a uma cultura diferente da nossa, os nossos princípios e crenças? A maioria dos documentos redigidos acerca do tema da autenticidade e da conservação de objetos com valor histórico, cultural, religioso ou artístico, têm origens na Europa e muitos dos valores expostos nesses documentos são alheios aos países assinantes de origem asiática[46].

A China tem atualmente duas teorias regularmente aplicadas e reinterpretadas sobre o tema no que diz respeito há conservação do património:

> *Chinese scholars have translated 'authenticity' mainly into two versions, which today both exist in academic context and government policies. In recent publications, Xu Songlin, Zhang Jie and Zhang Chenyu use "yuanzhenxing* 原真性*" as the translation of "authenticity," in which "yuan* 原*" means "original," and "zhen* 真*" refers to "real" and "trustworthy." This version highlights the significance of a building´s "original state (*原狀 *yuanzhuang)." Other scholars like Chang Qinand Wang Juinhui prefer the translation of "zhenshixing* 真實性*," in which the word "zhenshi*真實*" solely stresses on "real," "true," and "verifiable" as the core of authenticity* [47]

No entanto a definição mais comum é "reparar o velho como estava" (*xiujiu rujiu*) de Liang Sicheng's, que teve, ao longo do século XX, várias interpretações por parte da comunidade chinesa[48]. Já Serge e Joan Domicelj, em *A Sense of Place* (1990) descrevem o conceito de autenticidade como, "o moderno não nasce do vácuo; cresce através das normas da tradição; não a substitui; transforma-a..."[49].

Esta dualidade permite conjeturas acerca da validade dos objetos por parte da comunidade chinesa, cujas crenças religiosas e filosóficas privilegiam o símbolo e o seu significado, em detrimento do objeto em específico. Um conceito divergente da norma europeia. Para a nossa cultura um objeto é validado pela sua originalidade, idade, estado de conservação e técnica, na cultura chinesa o conceito de originalidade e integridade, histórica

[46] SULLIVAN, Sharon - **Conservation Policy Delivery**,15.
[47] ZHU, Yujie - **Authenticity and Heritage Conservation in China: Translation, Interpretation and Practices.**
[48] *Idem*.
[49] SULLIVAN, Sharon - **Conservation Policy Delivery**, 15.

ou física, pode diferir.

A exposição e realização de um discurso sobre esta cultura, ou a sua representação, deverá ter em consideração esta vertente do pensamento chinês, pois trata-se de uma característica determinante na forma como uma peça deve ser exposta e o seu discurso orientado. Assim, devem ser reconhecidas três premissas: não é aconselhado a realização de um discurso orientado para uma determinada forma de pensamento, o discurso deve ser idealizado de forma a melhor transmitir a mensagem (sem ser necessário interferir na sua integridade física ou significado para a China) e, por último, devemos admitir o facto de a informação a ser transmitida ser potencialmente confusa e por isso necessitar de uma explicação clara.

Considere-se o caso do Museu do Centro Cientifico e Cultural de Macau. Esta instituição, localizada na rua da Junqueira em Belém, possui um vasto e bastante completo acervo de cerâmicas funerárias chinesas. Estas peças estão expostas num ambiente obscurecido, ligeiramente abafado, num expositor tipo 'escada,' pintado de preto, com algumas tabelas e pequenos textos como única fonte de informação. Qualquer esclarecimento extra necessitara de ser adquirido através de fontes terceiras.

Apesar de corretamente acondicionadas, conservadas e identificadas, acabam por não transmitir a sua mensagem, transferindo para o observador muito pouco do seu potencial. Sem um esclarecimento prévio sobre o contexto onde estão inseridas, o seu significado e a sua religião, este discurso é impraticável, sem a colaboração de um guia.

2.2. A Definição de "Ritual"

A religião chinesa possuí três grandes vertentes: A Budista, "importada" para a China na dinastia Han do Este; a Taoista e a Confucionista, ambas teorizadas no período dos Estados Combatentes (480 – 221 A.E.C.)[50].

O Budismo é uma religião não teísta e filosófica atribuída a Siddhartha Gautama (Índia, entre VI. e IV A.E.C.), ou Buda "O Iluminado". Compreendendo tradições, crenças e práticas, auxiliando o Homem a chegar ao *Nirvana* (descrito por Buda como um estado de calma, paz e pureza dos pensamentos, onde se alcança a libertação, a elevação espiritual e a realidade), normalmente através do *Caminho do Meio*. Uma prática descoberta presumivelmente por Buda, envolta na consideração de um meio-termo, num caminho com moderação e distância

[50] KENNETH, Ch'En – **Buddihism in China: A Historical Survey**; LOPEZ JR, Donald - **Religions of China in Pratice**; TAYLOR, Robert, **Confucianism.**

entre a autoindulgência e a morte (a harmonia), onde é possível atingir a explicação do *Nirvana*, entre outros. Tal como muitas outras religiões, o Budismo possui várias vertentes, como é exemplo o Budismo Teravada, onde se rejeita a salvação divina ou perdão de um Karma (força *samsara* cujas ações, boas ou más, terão efeito sobre a nossa carne, reencarnação e sofrimento), a escola Maaiana ou o Budismo Tibetano, entre outros.

O Taoismo, trata-se de uma religião não teísta e filosófica, originária da China, virada para o "eu," cujas práticas e crenças têm por finalidade a harmonia por via do *Tao*. O termo *Tao* significa "caminho," atrás de "tudo o que existe", e manifesta-se através da "virtude" ou *Te*, sendo inaudível, invisível e intangível e omnipotente. Embora possua muitas vertentes diversificadas, todas elas acreditam no "caminho", onde primeiro surge "aquele que está consciente" ou um, depois o "yin e yang" ou dois, de seguida, e também implícito, surge o Céu, a terra e a humanidade ou os três, e por fim a totalidade do mundo como o conhecemos. Esta doutrina implica a nossa ação de acordo com a natureza, e envolve um sentido de unidade onde as coisas "apenas são", a "perspetiva passiva ou correta" e não emotiva das coisas. É atingida através da reflexão, e a dualidade (yin e yang) entre o ativo e o passivo, o masculino e o feminino, a luz e a sombra. Essencialmente o *Tao* rege-se pelo *Wu Wei*, "agir pelo não agir," seguir as regras da natureza em vez de lutar contra elas.

O Confucionismo é um sistema filosófico chinês criado por Kung-Fu Tzu, sendo considerado por muitos uma forma de religião[51]. Esta filosofia centra-se na orientação da moral, da política, pedagogia e da religião através das ações praticadas em vida e para a vida. Orientada para a humanidade, esta prática contem uma série de guias que auxiliam o Homem a tornar-se num Ser benevolente, justo, integro, reverente, harmonioso, piedoso, corajoso, sábio, honesto, leal e modesto.

No confucionismo o conceito de "ritual" diverge em significância do mesmo termo aplicado a outras doutrinas, referindo-se antes às ações do quotidiano, normas e regras de etiqueta que auxiliam o Homem. Efetivamente, o termo "ritual" aplicado à religião Cristã, refere-se à oração de vigia e orientação da alma humana e à expurgação dos seus pecados. O mesmo se aplica à religião Budista, na qual, algumas das suas vertentes, o recitar dos *Mantras* ou *Sutras*, liberta o corpo de Karmas negativos e é também considerado como um ritual.

O Confucionismo, o Taoismo e o Budismo, ao contrário da religião Cristã, não possuem uma noção de "Céu e Inferno" ou "Deus", no sentido em que não possuem uma, ou mais,

[51] O povo e o Estado chinês não vêm a filosofia *Confucionista* como uma religião, esta noção de Confúcio como *divindade* é uma idéia chinesa. Os templos existentes dedicados a Confúcio servem para honrar a sua pessoa, da mesma forma que se honram os mortos.

entidades reguladoras do seu devir, ou mesmo um "lugar eterno" onde serão "castigados" ou "integrados" para todo o sempre.

Mesmo o Budismo com os seus "Seis Reinos" dentro dos quais o renascimento ocorre, não possuí um "lugar eterno," podendo o Ser evoluir de um reino para o outro. Por outro lado, a forma de encarar a religião na altura da sepultura do defunto, também é diferente da ocidental, visto que estes rituais transpõem a barreira religiosa:

> *Chinese burial practices were not bound to any particular religion and most people were very fluid with their allegiances. A rich family might employ both a Taoist and a Buddhist priest to officiate at a funeral, or invite an expert in the Confucian classics to read out texts* [...] *Chinese beliefs about death go back much further than the organized religions discussed here.*[52]

É precisamente esta dissemelhança entre a noção de "ritual" e "Deus" que dificulta, tanto por parte dos chineses, como por parte dos povos ocidentais, a compreensão da sua cultura e crenças religiosas. Por essa razão, qualquer abordagem realizada na tentativa do seu esclarecimento deverá ser meticulosamente estudada e redigida num discurso claro e conciso. Não podendo ser subservientes a uma ideologia e tipologia de exposição apoiada em conceitos ocidentais.

Adquirido este valor podemos confirmar a sua autenticidade e com esta realizar um discurso claro e conciso retratando com veracidade uma realidade extinta ou transformada, permitindo decifrar através do passado as ideologias do presente. Esta 'autenticidade' só pode ser atingida se quebrarmos as normas e deixarmos de influenciar e tentar incutir modos de expor carregados de preconceitos europeus e aderirmos a uma nova linguagem mais conivente e aberta.

2.3. O enquadramento cultural

Em 1903, Aloïs Riegl, em *O Culto Moderno dos Monumentos,* afirmou "estamos interessados no original e na forma íntegra da obra como foi deixada pelo seu criador." Passado mais de um século a nossa forma de classificar algo como 'autêntico' parece ainda se basear neste princípio.

Por outro lado, a preocupação com a 'preservação da Cultura' lentamente ultrapassou a questão da sua "divulgação eficaz," partindo do princípio que uma sociedade desenvolvida possuiria, *Á priori,* os necessários conhecimentos para uma compreensão alargada das

[52] MUSEU VICTORIA & ALBERT - **Traditional Life in China: Burial Custom**.

diversas culturas. Sem considerar o facto de a sobrecarga de informação e tecnologia poder ter resultados funestos:

> *When it comes to information, it turns out that one can have too much of a good thing. At a certain level of input, the law of diminishing returns takes effect; the glut of information no longer adds to our quality of life, but instead begins to cultivate stress, confusion, and even ignorance. Information overload threatens our ability to educate ourselves, and leaves us more vulnerable as consumers and less cohesive as a society.*[53]

Atualmente mais de metade do público europeu guia-se por valores empíricos como a estética, o "sentimento" e a datação do objeto para o classificar como "valioso", descurando outros aspetos significativos da peça e da sua mensagem. Uma tendência facilmente remediável pela aposta das instituições numa divulgação mais ajustada à potencialidade da mensagem do seu acervo.

O sucesso de uma ideia transposta e materializada numa exposição, cujo objetivo é divulgar e educar o seu público-alvo, está diretamente relacionada com a sua divulgação, nível de interesse e expetativa impressa no observador.

A realização de uma divulgação bem-sucedida também contribuí para a evolução do Museu e do seu espólio, auxiliando à identificação de lacunas. Não é somente importante o interesse do público pelo tema, mas também o do Museu em o divulgar:

> *Os museus têm a responsabilidade de adquirir, preservar e divulgar o seu acervo.*[54]

O primeiro passo para a implementação de um interesse generalizado acerca do tema ou Museu por parte do público é precisamente, a divulgação, a ser efetuada o mais diversificadamente possível: Meios de transporte (aluguer de espaços nos meios de transporte como a CP, Metro ou Carris); Cartazes; Investimento em sinalização rodoviária – sinais que guiem o visitante ao Museu; panfletos; internet (sites/blogues) ou qualquer outro género de rede social e pela rádio ou televisão.

Estes são alguns dos meios auxiliares ao crescimento, desenvolvimento e divulgação do espólio. Mais do que uma explicação clara e concisa acerca do tema, a melhor forma de introduzir o público a uma coleção, realizando de forma bem-sucedida a tríade emissor - mensagem - recetor, é através da implantação de um interesse pelo desconhecido.

---

[53] SHENK, David - **Data Smog: Surviving the Information Glut**, 11.
[54] ICOM - **Como Gerir um Museu: Manual Prático**, 8.

3. O Museu do Centro Cientifico e Cultural de Macau

Como referido, o acervo a ser estudado é constituído por 74 peças, pertencentes, às seguintes épocas e dinastias: Neolítico, Zhou, Han, Jin, Sui, Tang, Song, Liao, Jin e Yuan[55].

Instituição	Dinastias																			
	Neolítico	Shang	Zhou	Qin	Han	Os três reinos	Jin	Wei	Dinastias do Norte	Sui	Tang	As Cinco Dinastias	Song	Liao	Jin	Yuan	Ming	Icerto	Falso	Total
CMMA	0	0	0	0	8	0	0	2	0	0	22	0	12	0	0	0	5	0	?	49
CMAG	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	4	0	?	6
MCCCM	5	0	1	0	29	0	2	0	0	1	32	0	12	2	1	17	0	0	?	73
MFO	6	0	1	0	18	3	0	0	2	1	52	2	94	6	7	51	43	67	6	359
Total	11	0	2	0	55	3	2	2	2	2	106	2	120	8	8	68	52	67	Total Global	487

Tabela 1 - quadro comparativo das peças até ao início das exportações para a Europa da dinastia Ming. Existentes nas coleções em estudo[5657].

Na tabela 1 podemos visionar dois aspetos importantes: o primeiro refere-se ao número de peças do acervo de cada museu até ao início das exportações para a Europa. No caso do MCCCM, foi necessário excluir as peças existentes pertencentes à dinastia Ming e 1 peça da dinastia Song e 2 da Yuan, visto não se enquadrarem nos parâmetros propostos anteriormente; E a falta de representatividade de algumas dinastias na coleção do MCCCM.

É relevante assinalar o facto de nenhuma das instituições possuir exemplares das dinastias Shang e Qin ou do período dos Estados Combatentes[58]. Uma lacuna significativa e eventualmente alarmante dada a sua importância na história da China:

> *Os artefactos são símbolos que representam relações, percursos evolutivos e antropológicos,* quotidianidade*, rituais ancestrais e práticas divinatórias de uma civilização construindo a base identitária de uma cultura* […][59]

Este facto é muito importante por a dinastia Shang ter sido durante muito tempo considerada a primeira dinastia chinesa:

> *Este período caracterizou-se por duas invenções* […] a de um sistema de escrita […] e a utilização de fundições em bronze […] *a dinastia Shang*

[55] Ver Anexo A.
[56] Nesta tabela forma contados o numero de objetos. Por isso a dinastia Han em vez de possuir 2 conjuntos mais 10 peças contém 29. O mesmo passa-se com a dinastia Yuan que contém 1 conjunto de 12 peças.
[57 *1] Esta tabela foi efetuada tendo em conta as considerações da Doutora Regina Krahl, facultadas pela Doutora Joana Fonseca do Museu da Fundação Oriente, em conjunto com as datas aproximadas referidas no exame de datação das peças.
[58] Mesmo em museus internacionais, peças destes períodos/ dinastias são muito raras.
[59] COLLA, Elisabetta - **A China Antiga**, 21.

> *representou* (para a China) *o período de formação da civilização Chinesa* […][60]

A Qin é também extremamente relevante por ser conhecida pelos seus guerreiros de terracota e o seu grande, primeiro e auto proclamado, Imperador.

Relativamente ao espaço museográfico, o MCCCM possui dois andares reservados à exposição permanente, um terceiro reservado a exposições temporárias e outro reservado a conferências. Para a seguinte proposta serão somente relevantes o primeiro piso, onde se encontra atualmente exposta a coleção de cerâmica e, o piso reservado a exposições temporárias.

Este último piso é um espaço retangular, com uma parede a meio e dois acessos posicionados lado a lado.

Imagens 9 e 12 – Várias vistas da exposição de cerâmica até à dinastia Ming do piso 1[61]

[60] CHEONG, Fok Kai - **A China: das origins à dinastia Ming. A afirmação do poder e a busca de contactos com o exterior**, 27.
[61] Fotografias tiradas por Andreia Braz.

3.1. Exposição

Ao tentar construir um projeto museográfico, uma das primeiras preocupações do museólogo estará relacionada com a história e mensagem da exposição.

No entanto, para atingir o seu objetivo e antes de poder idealizar a exposição, este necessita de definir:

- O seu público-alvo;
- A faixa etária;
- As limitações e conhecimentos do público;
- A informação a expor e como;
- O nível de entendimento acerca da matéria a expor do público-alvo;
- Género de linguagem;
- Objectivo;
- Os visitantes habituais;
- Qual a classe de observadores "não habituais" a atrair;
- E qual o melhor meio de comunicação com esse público.

Não é possível criar um ambiente satisfatório para 100% da população. Por essa razão o museólogo deverá tentar agradar à maioria ou, pelo menos, tentar abranger uma panóplia de observadores o mais diversificados possível.

Assim, cabe aos museólogos, escolher e encontrar estratégias de inclusão permitindo abranger o máximo de indivíduos independentemente da sua língua materna, idade, deficiência motora ou psicológica, cultura, posição social ou conhecimentos intelectuais.

Conhecendo todos esses fatores, interesses e necessidades do público em geral, podemos então projetar e tentar colmatar os possíveis obstáculos impeditivos ou dificultantes da sua visita. Tais meios podem incluir a reestruturação da organização da exposição, a substituição do acervo exposto, a diminuição do material exposto[62], a alteração da leitura ou a modernização do espaço. Este último ponto pode abranger: a modernização dos expositores e a sua localização no espaço expositivo, a introdução de dispositivos multimédia, alterações de discurso, etc..

Na proposta aqui apresentada foram considerados todos os géneros de público referenciados e, embora se compreenda que a realidade por vezes não atinge as expectativas

[62] Por vezes informação ou sobre exposição é também uma "má" forma de exposição.

da teoria, existe uma tentativa de inclusão e de compreensão, satisfatória, à generalidade do público.

Não nos querendo deixar encostar à "norma" projetou-se uma proposta voltada para o público generalista, aquele que não frequenta museus regularmente e cuja atenção e capacidade de assimilação ou concentração é mais reduzida. É também tido em consideração o público estrangeiro, cuja cultura e limitações linguísticas podem afetar a sua capacidade de compreensão da coleção.

Embora o presente modelo tenha sido projetado para estes visitantes, também incluí uma série de dispositivos direcionados a um grupo mais culto ou especializado. A informação adicional poderá ser obtida por meio de dispositivos interativos eletrónicos e audiovisuais.

Num dos seus livros Gail e Barry Lord[63] dissertam acerca da existência de 4 tipologias (generalistas) de exposições: a contemplativa, reservada a exposições de Arte; a Compreensiva, reservada a museus de História, arqueologia, e etnografia; a Descoberta, aplicada a museus de ciência natural; e a Interativa, aplicada a museus dedicados à ciência.

Com esta exposição pretendem-se explorar todas estas "tipologias", criando uma exposição que é ao mesmo tempo, contemplativa, de compreensão, de descoberta e interativa.

Apesar de projetado para cerâmica funerária chinesa, este modelo expositivo pode ser adaptado a qualquer objeto inserido num ambiente de extrema descontextualização em relação à cultura onde é ou será, exposta. Inspirado no modelo de Lisbeth Gonçalves, foi criado para contextualizar realidades muito distantes e/ou diferentes da atual. Este modelo ao qual demos o nome de "cenográfico," apesar de não se enquadrar, na sua totalidade, nesta categoria[64], rodeia a peça de informação satélite, de carácter primariamente visual, de forma a poder auxiliar na realização de um discurso intuitivo, onde a informação é ao mesmo tempo apreendida através do objeto à nossa frente e da sua representação em ilustrações, filmes, desenhos, etc.:

> *A 'cenografia' cria a condição intertextual para proporcionar a comunicação da arte de forma a condicionar o efeito estético* […] *é entendido* […] *como o modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa das situações envolvidas numa apresentação 'narrativa', uma ambientação* […][65]

[63] LORD, Gail e LORD, Barry **- The Manual of Museums Exhibitions.**
[64] Neste projeto a peça mantém-se distanciada e destacada da informação satélite, através de um distanciamento físico e luminoso. Ao contrario da forma mais comummente aplicada deste modelo: o cenário.
[65] GONÇALVES, Lisbeth Rebollo **- Entre Cenografias,** 35 - 37.

Lisbeth Gonçalves aplica este modelo à exposição de arte, porém este não se cinge a este aspeto podendo ser aplicado com objetivos mais abrangentes à apreciação estética da obra.

Através da imagem, da criação de realidades "virtuais" (desenhos, ilustrações, etc.) e da realização de cronologias comparativas, conseguimos comparar, expor e mostrar as diferenças e parecenças entre a peça exposta e outras semelhantes existentes no Museu, introduzindo a peça em vários níveis: cultural, religioso, artístico e histórico. Tudo em simultâneo, sem a necessidade de grandes textos e explicações.

Este modelo também serve para apresentar, pela primeira vez, culturas ou objetos completamente diferentes aos existentes na região onde estão a ser expostas, assim como realidades distantes com datações recuadas.

Não se trata de uma "recriação temática" do ambiente ou região de origem das peças expostas, mas da sua colocação numa superfície de apoio, com as imagens e textos auxiliares a realizar as representações de vários possíveis cenários.

3.1.1 Conceito e mensagem

A mensagem a transmitir é o elemento essencial do programa museográfico, devendo este ser desenvolvido com o objetivo de transmitir claramente a mensagem expressa.

Quando se expõe qualquer tipo de acervo, o museólogo deve, em primeiro lugar, delinear qual a "história" principal a transmitir, depois a informação adicional ou satélite necessária para contextualizar o público e, por último, os meios a utilizar para concretizar essa ideia.

O objetivo final deve ser o de compreender as peças, qual o seu significado para a sua cultura, o valor atribuído pela sua própria cultura, as diferentes leituras possíveis, quais as noções ambíguas, a existência de algum grau de descontextualização, o valor atribuído pelo povo não nativo a estas peças, etc. Esta pesquisa auxilia no desenvolvimento na execução do programa para a exposição ajustada ao público-alvo.

Também é importante saber que tipo de exposições já foram realizadas com estas peças ou outras semelhantes, como e quando, as suas leituras, quais os materiais utilizados, adesão do público, às criticas, as falhas na interpretação ou transmissão da mensagem, etc. estes aspetos são relevantes para a realização de uma exposição com base nos conhecimentos adquiridos sobre a coleção, mas também sobre o "mercado", ou seja, devemos tentar incorporar a "opinião", o "gosto" e a "curiosidade" do visitante:

> […] *a successful museum exhibition program should be both research-based and market-driven. The exhibition policy should articulate this objective in terms relevant to the specific discipline(s) of the museum, and should indicate how the museum proposes to be responsive to its community and its audience* […][66]

A pesquisa constante é necessária porque no mundo da cerâmica e da arqueologia as datas, a informação e os dogmas estão em constante evolução, transformação ou até mesmo desatualização. Assim, compreende-se a possibilidade da mensagem e do programa museológico poderem ser alterados repentinamente. É fundamental avisar o visitante desse facto e transmitir essa ideia na própria mensagem.

Utilizando a imaginação o museólogo tem a capacidade de criar um programa que transmita todas as possíveis mensagens a serem apreendidas pelo público, realizando discursos de maior ou menor complexidade, interligados ou independentes, deixando à "escolha" do visitante qual a mensagem a ser apreendida naquela visita:

> [...] *Visiting an exhibition is an experience. It is a journey* [...] *the exhibition designers Job is to reveal* [...] *the content* [...] *to create a stage for its performance* [...] *to communicate the exhibition content effectively to the museum visitor* [...][67]

Uma boa exposição deve ser capaz de transmitir a sua mensagem claramente ao observador e criar um diálogo tanto com a mente como com o seu coração[68]. O segredo está em criar um ambiente propício ao desenvolvimento de laços e aprendizagem.

No caso do MCCCM, a criação de laços pode ser um dos instrumentos mais preciosos, visto ser um espaço pequeno, com uma leitura cronológica e pouca plasticidade. O facto de mudar a organização, leitura e expositores poderá afetar a "história" e perceção do museu em geral, sendo por isso necessário desenvolver uma nova mensagem complementar há existente e não conflituosa. Neste caso estaremos a mudar o início da história, alterando as conclusão passíveis de serem realizadas no "fim" da visita.

A mensagem será "aquilo que é transmitido" ao público pelo museólogo e, portanto, a forma primária de comunicação "daquilo que é autêntico" – da peça.

3.1.1.1 Conceito e mensagem no MCCCM

Neste caso específico é necessário idealizar uma metodologia de exposição em

[66] LORD, Barry e LORD, Gail Dexter - **The Manual of Museum Exhibitions**, 28.
[67] MAYRAND, Yves - **The Role of the Exhibition, In The Manual of Museum Exhibitions**, 405.
[68] *Idem* - 406.

sintonia com a missão e vocação do Museu[69], de forma clara, sem descurar o facto da mensagem a transmitir conter ideias e significados complexos. Com base nas obras dos irmãos Lord e Juan Carlos Rico[70], concluímos que, a própria imagem, apesar de universal, pode conter um significado e importância histórica divergente da europeia. É imperativa a reflexão cuidadosa do discurso e da sua forma de exposição, para não se tornar ambígua ou confusa.

Em primeiro lugar devemos definir objetivos, quais as peças a expor, o seu significado e a importância da cerâmica funerária chinesa para a China e para o mundo. Em seguida deverá ser definido o meio, ou seja, a mensagem a ser transmitida por cada um para a apreensão da ideia principal. Cada objeto terá de evidenciar a sua importância ou papel no desenvolvimento cultural e religioso da China, a função ou possíveis funções e significados ao longo do tempo e as suas mudanças, bem como aquilo que nos ensina acerca desta civilização.

Alcançado esse objetivo o visitante será capaz de atribuir-lhe valor, considerando-o autêntico. Ao ser executado este processo o museu cumpre a sua missão e assegura a valorização da sua coleção por parte do público e, consequentemente, a sua conservação.

Para ser realizado este discurso será necessário a utilização de "auxiliares" ou "informação satélite", através de ilustrações, registos áudio, desenhos e vídeos colocando em evidência a mensagem - qual a função desempenhada e importância para determinada cultura.

3.1.2 Rotação dos objetos e atividades

Uma das regras que leva à renovação de visitantes e à sua fidelização, baseia-se na rotação de objetos e na realização de atividades lúdicas e educativas. Um museu inteligente e visitado é um museu dinâmico e criativo, difusor do seu espaço e de iniciativas interativas para crianças, idosos e pessoas com necessidades especiais, para além do público geral.

Por isso, um museu deve possuir não somente um *site* ou "museu virtual", mas também participar em atividades, distribuir folhetos informativos ou até levar um pouco do museu a locais do país onde não haja um acesso facilitado à cultura. Quanto mais público se

[69] É um museu de âmbito territorial nacional, urbano e de carácter interdisciplinar, que procura, através do cruzamento de várias disciplinas dar a conhecer e a compreender, a história de Macau, da China e das relações entre Macau e a Europa (Portugal).

[70] LORD, Barry e LORD, Gail Dexter - **The Manual of Museum Exhibitions**; LORD, Barry e LORD, Gail Dexter - **The Manual of Museum Management;** LORD, Barry e LORD, Gail Dexter - **The Manual of Museum Learning;** RICO, Juan CARLOS – **Manual Práctico de Museologia, Museografia y Técnicas Expositivas;** RICO, Juan CARLOS – **Montaje de Exposiciones: Museos, Arquitectura e Arte.**

sentir atraído pelo seu espólio mais hipóteses se criam para este não perder o seu propósito principal, conservar "aquilo que é autêntico".

Atividades internacionais como congressos e cursos relacionados com a temática do museu também devem ser incentivados, assim como a sua correta divulgação. Comodidades para congressistas estrangeiros também podem ser arranjadas para facilitar a sua estadia no país e consequentemente a troca de conhecimento. Acordos com linhas aéreas e hotéis podem ser realizados de forma permitirem um melhor acesso de estudiosos ou turistas às atividades do museu. Por exemplo, promoções ou pacotes incluindo quarto, transporte (aéreo e rodoviário), mapa do(e) museu(s) e bilhete (para o congresso, para o museu ou para vários museus).

A realização destes pacotes completos poderá atrair interessados que, desencorajados pela distância e pela incerteza dos custos da viagem e da estadia, optaram não assistir à exposição ou atividade.

Para além desta "lógica" turística, a rotação dos objetos, permite a regular monitorização das peças a realização de intervenções e Conservação Curativa sem afetar a leitura de conjunto da exposição.

3.1.3 80% de Imagem[71], 10% de texto, 10% Oral

De modo a criar um ambiente intimista propício à absorção de conhecimento, não nos podemos limitar a baixar a intensidade da luz ou a escolher bem cores, é igualmente necessário encontrar a melhor forma de mostrar o espólio. Qual a melhor peça para o tipo de história a contar e que tipo de narração escolher, tendo em conta a missão do Museu.

Como referido acima, a imagem é a principal fonte de informação do ser humano. Através dela consegue-se transmitir informação mais rápida e eficazmente do que através de um texto. A linguagem pictórica, universalmente percetível, pode ser compreendida por qualquer indivíduo, com a exceção de invisuais, independentemente da sua língua materna. Uma linguagem simbólica, com elementos característicos de uma determinada cultura ou, cujo significado possa alterar-se consoante as crenças religiosas e/ou culturais de um observador, necessita, obrigatoriamente, de uma explicação prévia:

[71] Entende-se aqui por 80% de imagem – a peça, na sua maioria, e, qualquer tipo de informação satelite transmissora de uma imagem como: ilustrações, desenhos arqueologicos ou videos. Dado o nível de descontextualização destas peças entendeu-se, que neste caso, não será possivel aplicar um discurso com uma presença a 80% de peça. Criou-se para isso outros dispositivos visuais (não pertencentes nem à categoria "texto", nem à "oralidade"), com o objetivo de auxiliar à sua compreensão. Visto tratar-se de informação iconográfica compreendeu-se que deviam ser assimiladas à percentagem destinada à imagem.

> *Vivemos na era da comunicação, da imagem, do visual* […] *expor é comunicar com o(s) público(s). É realizar um espetáculo*[…][72]

Apesar de a imagem conseguir realizar grande parte do discurso expositivo, não consegue concretizar a sua totalidade. Será sempre necessária a existência de uma linguagem simbólica alfabética complementar. Esta informação conterá uma explicação acerca dos símbolos pictóricos ou dos dados difíceis de transpor através de uma imagem, como: fórmulas químicas, datas, curiosidades, acontecimentos, etc.

Como uma linguagem oral (auditiva), esta informação pode ser transmitida de duas formas, através de um guia do museu (áudio ou pessoal), ou como complemento à exposição de pequenos filmes ou documentários (informação satélite). Independentemente do género de exposição, estas duas últimas formas de comunicação implicam a execução de uma interação em várias línguas (Português, Inglês, Espanhol, Francês, Mandarim, linguagem gestual, Braille, etc.).

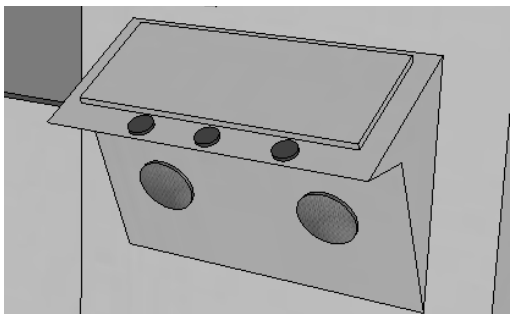


Imagem 13 – Exemplo de sistema áudio- visual para invisuais e visuais.

Neste caso, a narrativa a contar abrange uma diversidade temática muito grande e ao mesmo tempo muito circunscrita. Visto estarmos a apresentar uma temática, a cerâmica, que introduz e auxilia à compreensão de outras temáticas (culturais, artísticas, sociais e económicas).

Este facto obriga à realização de um projeto museográfico abrangente, onde é necessário efetuar um plano expositivo com uma linguagem desenvolvida para transmitir de forma clara e concisa toda a informação necessária à sua compreensão, numa área relativamente diminuta e pouco compartimentada.

Para contarmos corretamente a "história" destas cerâmicas e ao mesmo tempo, respeitarmos a missão do MCCCM num curto espaço, será necessário, introduzir uma cultura/povo/dinastia, os seus hábitos sociais e económicos, filosofia moral/artística/religiosa e rituais. O facto da exibição das peças por si só, mesmo quando introduzidas num contexto cronológico, não é suficiente ao cumprimento, da totalidade da missão e vocação do museu ou desmistificação das suas peças.

Consequentemente, foi idealizado um cenário, com suportes adaptados para comportarem no seu pano de fundo uma tela, em vinil ou outro, com uma representação

[72] NABAIS, António, CARVALHO, José Maria - **O Discurso Expositivo**, 87.

pictórica do tema ou época em questão, assim como outros dados importantes, como desenhos arqueológicos ou filmes. Este conceito parte da premissa de uma imagem valer mais de mil palavras, pretendendo retirar protagonismo ao texto para o atribuir à figuração.

A utilização de desenhos ou ilustrações, onde encontrem compiladas, de uma forma genérica, certas matérias difíceis de assimilar por palavras, devido ao seu carácter abstrato, facilita o entendimento da narração e clarifica certos preconceitos pré-existentes.

Genericamente, é mais fácil para uma criança entender um conceito se este for explícito através de uma imagem ou ação, permitindo-lhes associar o abstrato (a ideia) à realidade (o real). O mesmo acontece com os adultos, a imagem de um objeto clarifica a sua explicação escrita.

Associando-se a esta questão o facto destas peças se referirem a espaços temporais distanciados e significativamente divergentes da realidade atual ou do passado recente, dificultando ainda mais a tarefa do cérebro de assimilar, associar e projetar uma imagem dessa época.

A imagem ajuda, não somente a projetar uma ideia de passado mais realista, como a compreendê-lo de uma forma mais completa, sem ser necessário recorrer a grandes explicações, textos extensos ou descrições de carácter complexo, que podem não ser claras o suficiente para determinados indivíduos.

O ser humano comunica e reconhece padrões e linguagens maioritariamente através da imagem. Através dela são criadas as primeiras e mais permanentes "impressões" do objeto a percecionar. É uma linguagem universal utilizando símbolos compreendidos, na sua maioria, independentemente do país de origem do visitante.

Será mais fácil para crianças, adultos iletrados, visitantes estrangeiros pessoas com limitações cognitivas e/ou deficiências mentais reconhecer a função e o ambiente socioeconómico das peças quando foram produzidas, entre outros aspetos, por intermédio de ilustrações e imagens, em detrimento da mesma informação fornecida através de textos. Flora Kaplan afirma:

> *Museum exhibitions* […] *communicate through the senses, the primary sense being visual, by a process that is both cognitive and cultural* […][73]

Porém, existem sempre certos aspetos técnicos, detalhes ou dados históricos, culturais ou socioeconómicos, que terão forçosamente de ser transmitidos através da palavra escrita.

Tendo em conta o anteriormente explícito e após uma leitura exaustiva dos estudos

[73] KAPLAN, Flora - **In Museum, Media, Message**, 37.

publicados pelos irmãos Lord, Juan Carlos Rico e Hopper-Greenhill, propomos, um ratio de 80% de imagem (obras, mais informação satélite) para 10% de texto (legendas, textos de parede, cronologia, etc.) e 10% de oralidade (guias, áudio, etc.). Um conceito que implica a necessidade de material audiovisual acessório à perceção do objeto ou conjunto. Esta organização permite a qualquer observador, independentemente de possuir deficiência, barreiras linguísticas ou fraco nível de escolaridade, deduzir quase instintivamente a função, grau de avanço tecnológico e importância da peça para a época, assim como o seu valor simbólico.

No caso de indivíduos invisuais esta equação deve ser alterada modificando-se para: 80% de oralidade, 10% de texto (Braille) e 10% de imagem (relevo). Esta inversão pode ser facilmente obtida através da criação de guias equipados para os acompanhar através da exposição ou pela da colocação estratégica de dispositivos áudio ao longo da exposição.

Equipados com sinalizadores de pontos de informação, este aparelho permitirá ao invisual navegar através da exposição sem falhar pontos.

3.1.3.1 Legendas e textos

Ao falar de opções tipográficas Jorge dos Reis refere:

> *As opções tipográficas podem criar dificuldades de interpretação da mensagem escrita no contexto museológico* […][74]

A escolha do tipo de letra para toda a parte gráfica deve ser realizada após grande reflexão. Letras demasiado redondas provaram ser demasiado confusas de identificar a grandes distâncias, cansando os olhos ao leitor necessitando de maior concentração e esforço físico para conseguir ler o texto. Por outro lado, letras com serifa, apesar de possuírem o maior nível de legibilidade, muitas vezes parecem antiquadas e pouco espessas, engolidas pela cor do expositor:

> *Os tipos* old face *apresentam uma modulação e uniformidade de traçado mais confortável para o olho* […] *a base desta diferença está também na patilha/serifa* […] *a consideração mais importante ao escolher uma fonte tipográfica para um texto* […] *é a sua legibilidade* […][75]

[74] REIS, Jorge dos - **As vozes Tipográficas do Museu**, 273.
[75] *Idem* - 274 – 279.

Assim a escolha mais acertada passará pela "meia serifa," de estilo "Humanista"[76], agradável de ler a qualquer distância, com espessura suficiente para aguentar a maioria dos suportes, sem causar uma *mancha* indistinta "feia" quando percecionada de uma distancia superior a 1m:

> *Humanist letterforms are closely connected to calligraphy and the movement of the hand. Transitional and modern typefaces are more abstract and less organic* […][77]

De forma a garantir a legibilidade dos textos, a letra deve possuir em média 15mm a 25mm por metro de distância. Indivíduos com mobilidade reduzida ou fraca capacidade visual como idosos, precisam em média de 30 mm por metro quadrado para conseguirem ler as frases com menor esforço.

Outra caraterística que facilita a leitura trata-se do numero de palavras por linha e/ou frase, não devendo exceder, em média, as 8 a 12 por linha e as 20 a 25 por frase[78].

Relativamente à escolha da fonte a utilizar seguiram-se os seguintes critérios:

- Legibilidade;
- Estilo neutro;
- Espessura do caractere (não pode ser muito espesso ou perde legibilidade, nem muito fino ou perde legibilidade ao longe)
- Distância entre caracteres;
- Clareza;
- Com uma proporção de 6/3/1 (6 minutos para ver, 3 minutos para ler, 1 minuto a andar)[79].

O espaçamento entre linhas deverá possuir metade do tamanho da letra aplicada. Este ajuste permite ao observador não se confundir ao ler o texto e mudar de linha. Também não é necessário, nem aconselhado que o texto seja justificado, não deve ter hifenização e as maiúsculas só devem ser utilizadas no início dos textos ou para identificar nomes próprios.

Para além dos títulos nenhum outro elemento do texto deve ter espessura, sendo o itálico apenas utilizado para distinguir uma palavra escrita numa língua estrangeira. Qualquer língua secundária (estrangeira) utilizada deverá ter um tamanho menor ao tamanho do texto principal na língua materna.

---

[76] Também referida como estilo "Old Face".
[77] LUPTON, Ellen - **Thinking With Type: Letter**.
[78] MARTIN, David - **Interpretation**, 62 - 65.
[79]LORD, Barry e LORD, Gail Dexter - **The Manual of Museum Exhibitions**; MARTIN, David, **Interpretation**, 62 - 65; LUPTON, Ellen - **Thinking With Type: Letter.**

Tendo em conta todos este fatores, optou-se por sugerir a aplicação dos tipos de letra designados: Gill Sans, Optima, e/ ou Lúcida Sans.

Quanto ao vocabulário, este deve ser realizado de forma a incluir qualquer tipo de público, ser claro, conciso e breve. Numa linguagem simples e direta, sem palavras complexas, ambíguas ou termos técnicos (a não ser quando estritamente necessário). Não devem ser utilizados estrangeirismos, abreviaturas ou iniciais, visto que nem todos os observadores podem ter a capacidade de os compreender.

Tomemos como exemplo a experiência do Museu do Prado, Juan Carlos Rico afirma:

> […] *una proporción mayoritaria por grupos que permanecem muy poco tiempo, en las salas y que fundamentalmente desean ver una serie de determinadas obras lo más rapidamente posible* […] *otro grupo de visitante* […] *mucho menor en proporción es el de los grupos especializados* […] *las visitas de tipo individual, tanto de curiosos como de aficionados y de especialistas, es mucho menor*[…][80]

Em Portugal possuímos um público que age de forma similar, assim sendo, devemos ter este comportamento em conta e realizar uma leitura espacial ajustada às suas necessidades.

3.1.4 Expositores

Falámos da materialidade dos expositores, mas ainda não discutimos o seu grafismo. O aspeto de um expositor, a forma como apresenta a obra e a sua acessibilidade são fatores bastante importantes numa exposição. Contudo não deixa de ser um instrumento ambíguo, constituindo ao mesmo tempo a principal barreira entre o observador e a obra e a forma de comunicação entre os mesmos. Tendo em conta os livros acerca de montagem de exposições dos irmãos Lord e de Juan Carlos Rico, apresentamos uma proposta expositiva.

Ao concebermos este espaço são necessárias várias considerações em relação a esta dupla tarefa. Queremos expor o máximo da peça e dar a conhecer o máximo deste objeto ao público, para poder ser criada uma relação intima entre o visitante e a obra e, ao mesmo tempo, queremos protegê-la de qualquer tipo de agente potencialmente danoso.

Assim um expositor necessita de ser desenvolvido para conseguir ser facilmente acessível (em caso de rotação das peças, por questão de conservação ou em caso de perigo), comportar equipamentos elétricos (climatização ou multimédia) e lâmpadas. Todos estes elementos não podem ser evidentes para não perturbar a leitura da peça. Ou seja, devem ser esteticamente neutros exceto em casos especiais, os expositores devem estar em conformidade

[80] RICO, Juan Carlos - **Montaje de exposiciones: Museos, Arquitectura, Arte**, 347.

com o resto do espaço permitindo o máximo da apreciação das coleções e respeitando as necessidades visuais e de leitura do público em geral (as peças e textos não devem estar colocados nem muito acima ou abaixo da altura média do olhar humano - entre 120 e 180 cm[81]).

Baseando-nos também, nos modelos expositivos e conceitos explorados nas exposições para a Fundação Gulbenkian desenvolvidas por Mariano Piçarra nos últimos 5 anos e no modelo expositivo realizado para o MFO por Fernando António Baptista Pereira, Rui Francisco, João Graça e Nuno Gusmão procurámos realizar um modelo expositivo que pretende ser ao mesmo tempo discreto, acessível e cenário[82].

Este expositor foi desenvolvido com o objetivo de maximizar o espaço de comunicação da peça com o visitante, através da realização de cenários expostos numa "tela" atrás do objeto principal (que deverá estar assente num plinto em acrílico ou diretamente sobre o fundo do expositor).

Este placar amovível foi idealizado para poder conter mecanismos multimédia, ilustrações, desenhos ou outros elementos, com o objetivo de realizar a função de informação satélite. Este modelo pretende criar discursos não somente entre as funções da peça e o observador, mas também percursos e viagens cronológicas de aprendizagem entre a matéria hoje exposta e a inicial/original. Com esta informação será mais fácil para o público realizar a coneção entre o objeto à sua frente, identificando-o corretamente como objeto funerário.

Desta forma, são realizados múltiplos discursos ao mesmo tempo transmitindo uma mensagem multidimensional, realizada utilizando em simultâneo os tipos de exposição anteriormente referidos: contemplativa, compreensiva, interativa e descoberta.

A tipologia "Interativa" deverá ser realizada através de dois meios: dispositivos multimédia instalados no expositor e pela realização de atividades e/ou jogos interativos com o público. A tipologia "contemplativa" é atingida ao separarmos a peça do cenário, utilizando para esse fim um elemento de destaque como o plinto em acrílico (este evidência e separa o original da representação).

A tipologia "compreensiva" é atingida através do discurso realizado ao longo da exposição e incorpora a tipologia "descoberta."

---

[81] Estima-se que um indivíduo de descendência portuguesa tem em média 167 cm de altura, enquanto os indivíduos da União Europeia apresentam cerca de 10cm a mais desta média.

[82] Muitos desses cenários apresentados no decorrer do plano curricular leccionado pelos Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira e Mariano Piçarra, no contexto das disciplinas de respectivamente, Museus e Exposições e de Design de Apresentação e Programação, do Mestrado de Museologia e Museografia da Faculdade de Belas-Artes.

3.1.5 Pormenores - Suportes

De modo a tornar o MCCCM um museu mais dinâmico, com maiores hipóteses de mudança regular de leitura e rotação de objetos, tendo em conta as considerações realizadas anteriormente, sugere-se o investimento em suportes de fácil acesso (imagem 14 - A, B, C), através de mecanismos mecânicos e automáticos:

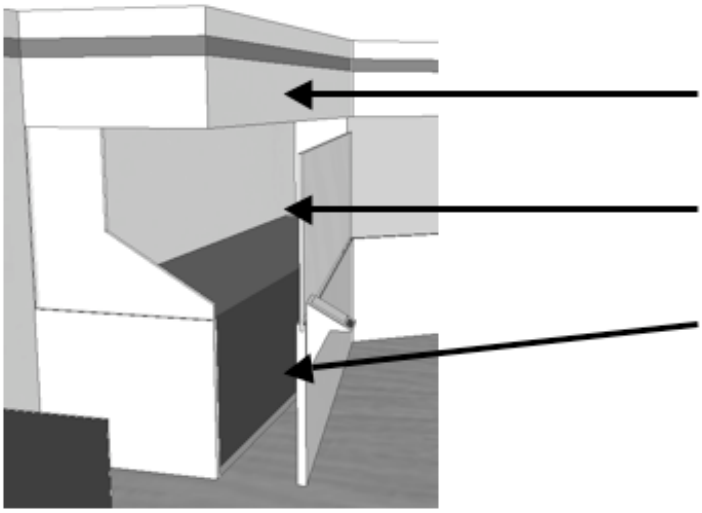


Imagem 14 – Expositor aberto
A – compartimento superior para cabos, climatizadores e lâmpadas. 2m a 2,8 m do chão. 30 cm de altura.
B – compartimento expositivo, fundo entre 0,5 m a 1,10 m do chão. Com 1 m a 1,8 m de altura.

C – compartimento de arrumação.

1. Sistema de alteração de placar de leitura no fundo do expositor.

Para maior comodidade realizou-se um exemplo de um mecanismo onde o placar de fundo pode ser alterado, mediante um sistema bastante fácil de fecho/ abertura por toque, como exemplificado nas imagens a baixo.

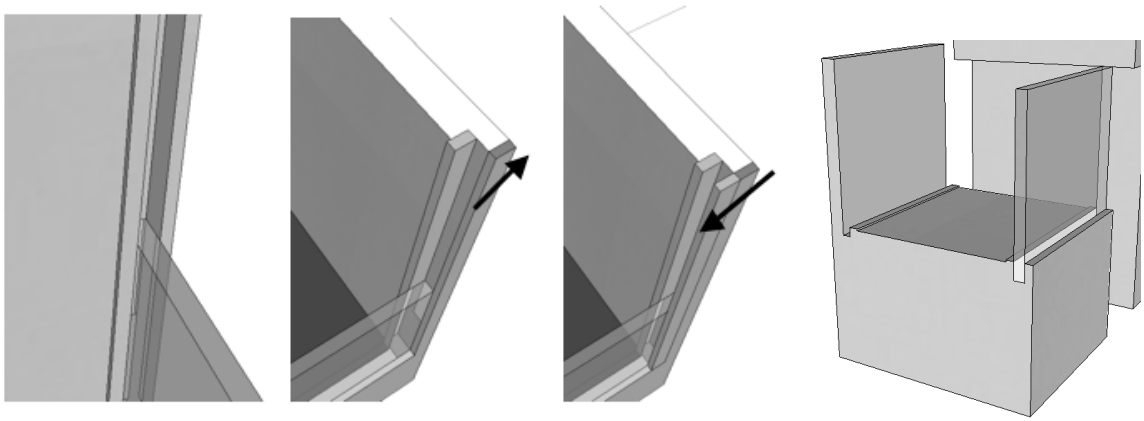
Imagens 15 a 17 - Vários exemplos da fechadura em posição de fecho e aberto.

2. Sistema de encaixe do vidro expositivo e remoção. O vidro é colocado no expositor com um sistema retráctil permitindo, ao pressionar o lado exterior do encaixe, a recolha da madeira para dentro do expositor, voltando ao lugar com o mesmo movimento.

O suporte inferior do vidro (imagem 20) abre e fecha como uma porta curricular, suportando o vidro encaixado com o auxilio de pequenas rodas no fundo tapadas pela madeira.

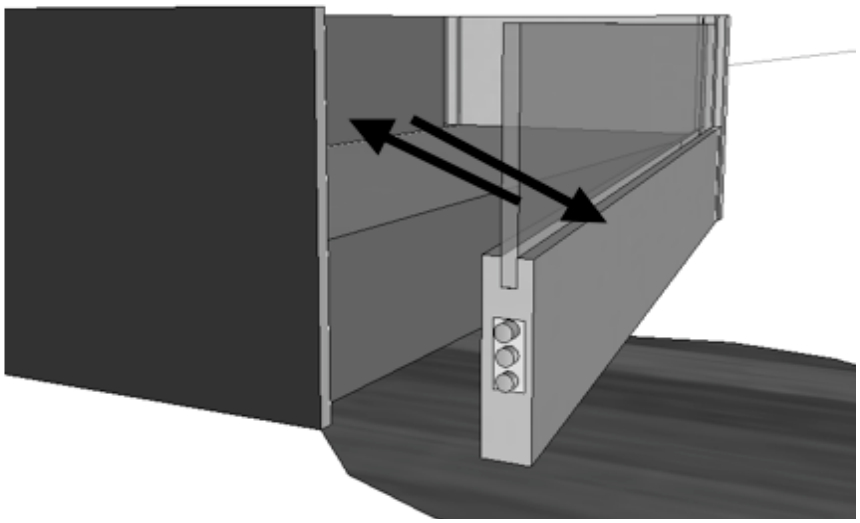
No caso de se tratar de um expositor muito grande que necessite de 2 vidros, o sistema de fecho terá de apoiar 3 das 4 arestas do vidro. De qualquer forma, o sistema de abertura e fecho da parte superior do expositor deve ser similar ao dos encaixes laterais.

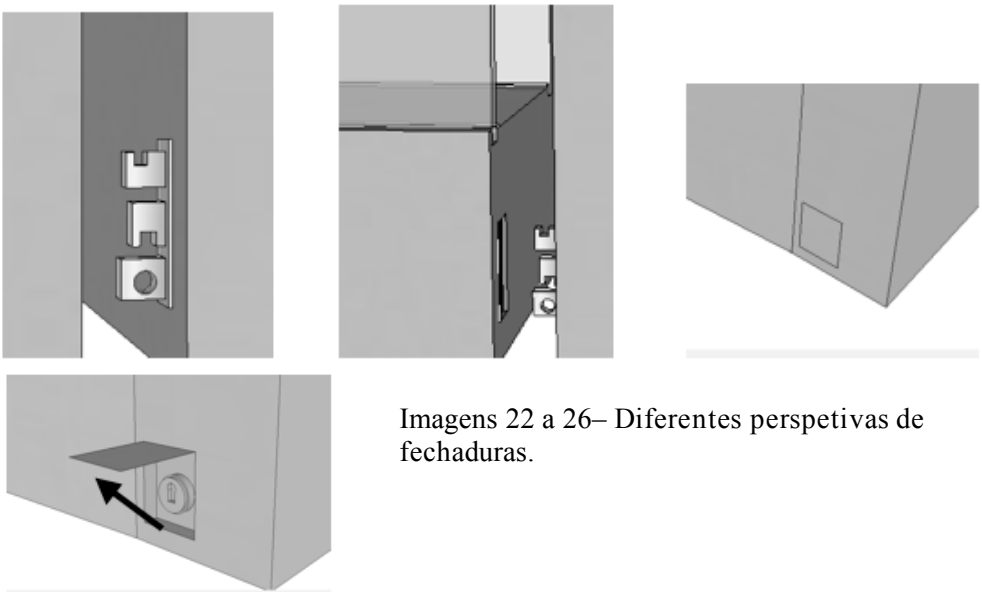
A ventilação será executada através "teto" do expositor, assim como toda a iluminação e cabos.



Imagens 18 a 21 - Várias perspetivas do sistema de abertura e posicionamento do vidro.

3. A fechadura serve para trancar o sistema de abertura das vitrinas.



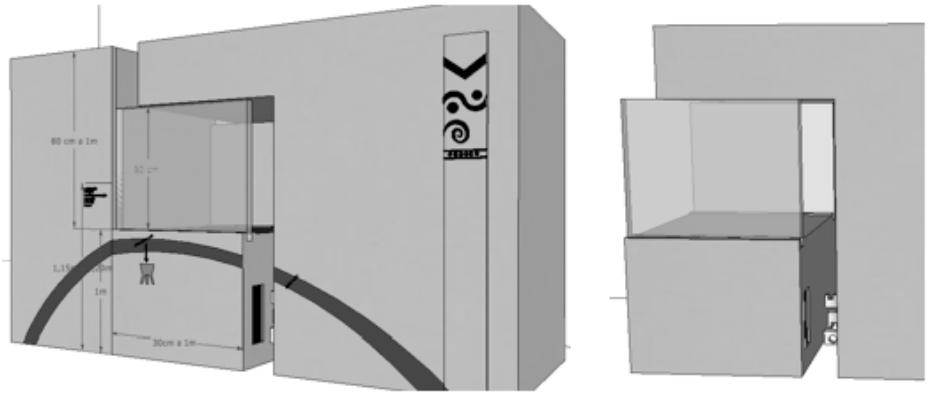


Imagens 22 a 26– Diferentes perspetivas de fechaduras.

4. Os apoios onde assentam os objetos devem ser fabricados em acrílico ou outro material inócuo, transparente ou de uma outra cor *mate* – vermelho/ dourado.

5. Os placares impressos e os textos devem ser realizados em acrílico ou plástico, devendo ser evitados papeis impressos e o contacto direto, especialmente no que diz respeito a peças com pigmentos não cozidos ou cozidos mas não vidrados.

6. Sistema de fecho para exposições temporárias. A fechadura será igual à da exposição permanente, no entanto o expositor terá duas trancas de cada lado que encaixam com os blocos expositivos de lado em baixo.



Imagens 27 e 28 – sistema de encaixe dos expositores.

7. Material do suporte. Recomenda-se a utilização de um suporte com tratamento de proteção inócuo, como o aço inoxidável ou madeira envernizada e tratada. O vidro a utilizar no suporte deverá ter uma espessura de 8 mm ser antirreflexo, com filtro UV. Materiais a acrescentar dentro do suporte devem ser em acrílico, limpo com agentes não abrasivos. Sendo

que para apoiar peças mais sensíveis recomenda-se alcovas de seda limpas com um agente não abrasivo antes de poderem suportar peças de cerâmica. Suportes auxiliares da exposição como mesas, cadeiras, candeeiros, cartazes ou placares, devem ser tratados e limpos com regularidade com químicos não abrasivos que não reajam com o material expositivo ou com o acervo.

3.1.6 Proposta Expositiva

Ao se pensar uma exposição é necessário ter em conta os fatores limitadores inerentes ao próprio museu, a sua situação económica e financeira, obras necessárias para a montagem da exposição, gastos financeiros e materiais, a conservação dos objetos a expor, questões de segurança, etc.. A partir daqui podemos problematizar se é pertinente a alteração da leitura existente.

Só depois de respondermos a estas questões devemos preocupar-nos com os fatores delimitadores da nossa "visão" - financeira ou espacial. Vejamos o caso do MCCCM, as suas dimensões reduzidas, missão e vocação, obrigam-nos a procurar uma leitura da nossa "visão" eficiente, sem perturbar a leitura pré-existente.

3.1.6.1 Proposta expositiva permanente – 1º Piso

Considerando a difícil situação económica e num esforço de criar uma hipótese plausível e facilmente executável, foi idealizada uma nova forma de exposição, sem a necessidade da realização de grandes intervenções dispendiosas no museu.

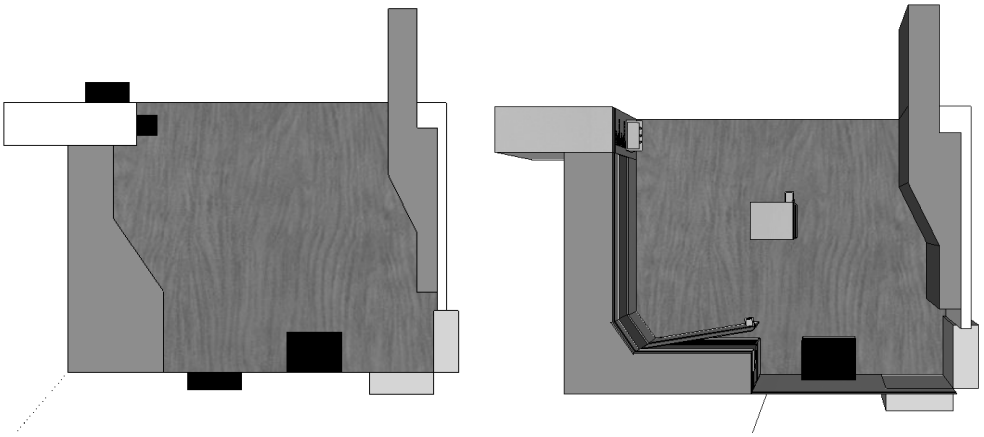
Devido às características inerentes aos expositores onde as peças se encontram, certas alterações consideraram-se inevitáveis. Pensa-se que a hipótese aqui formulada será, não a menos dispendiosa, mas a mais plausível[83]. Por ponderar a alteração de um dos expositores e a adaptação de outro, assim como a supressão e acrescento de elementos.

As peças, como estão atualmente apresentadas, possuem três problemas alarmantes: encontram-se "abafadas" umas pelas outras, sem possibilidade de distinção cronologia, função ou contexto, estão isoladas, sem hipótese de rotação e por último, o expositor desenvolvido para a sua apreciação, não possui um sistema de acesso fácil, pondo em causa a sua segurança em caso de emergência.

[83] Em contexto de exposição permanente.

Desta forma, compreende-se a urgência em diminuir o número de exemplares por dinastia ou conjunto (tendo em conta a aquisição de novas peças). Propomos também realizar-se uma rotação regular dos objetos expostos e a alteração do sistema de acesso às peças em vitrina (como exposto na imagem 14 e 22), de modo a facilitar este processo.

Relativamente à alteração de leitura, a sua afetação será mínima, visto que o Museu apresenta uma "história" cronológica da cerâmica. .



Imagens 29 e 30 - Expositores atuais e proposta, respetivamente.

As alterações passariam, como pode ser constatado nas imagens, pela supressão dos três expositores pretos existentes do lado esquerdo, pela alteração do expositor à esquerda, suprimindo a estrutura em degraus (imagem 9 a 12) atual por um suporte de fundo liso vermelho, com a parede de fundo pintada de dourado, acrescentando-se um expositor central, com o único propósito de pôr em evidência uma peça distinta de modo periódico.

Os textos e tabelas a acrescentar deverão estar posicionados como exemplificado nas imagens 33 a 36 devendo incluir os seguintes pontos: designação, datação, possíveis funções, descrição, número de inventário, estado de conservação e proveniência. Por baixo de cada texto deve existir, uma versão em Braille e/ou um sistema de relevos e áudio.

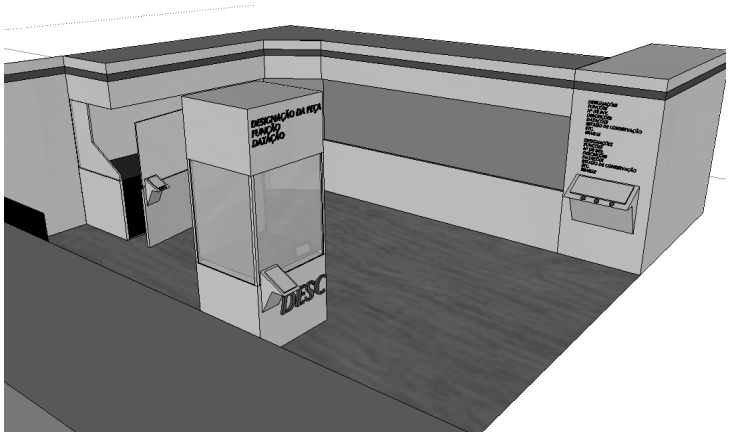


Imagem 31– Modificações no espaço.

Por cima dos expositores deve também ser colocada uma "linha do tempo"[84], este elemento comparativo auxilia à compreensão e situação espacial dos acontecimentos no tempo e no espaço, diminuindo a carga de texto necessária para explicações básicas.

Dentro dos expositores deve ainda ser colocada informação satélite, como por exemplo mapas, assinalando a região de fabrico da peça ou domínio da cultura a que pertence, etc., assim como pequenos dispositivos vídeo, acionados por "botões" de áudio para visuais e o "botão Braille" para uma versão áudio destinada a invisuais onde é fornecida uma descrição mais pormenorizada. Também poderá ser ponderada a adição de elementos auxiliares como ilustrações e desenhos.

Não é obrigatória a utilização de todos estes dispositivos para cada peça, mas apenas dos necessários para transmitir de forma clara, coerente e sucinta a mensagem.

3.1.6.1.1 Cor

As cores escolhidas para decorar os expositores foram idealizadas, após grande ponderação, tendo em conta a sua simbologia e significado para a civilização chinesa:

> […] *Color has its appropriate meaning and purpose in Chinese symbolism and may be emblematic of rank, authority, virtues and vices, joy and sorrows, etc.* […][85]

O amarelo, símbolo da imortalidade ou dos "Imortais" no "céu" – onde está o Sol -, símbolo de poder e do Imperador, realiza nesta exposição a missão de demonstrar esse mesmo "esplendor" e "poder". Esta cor permitirá subconscientemente e de forma quase instantânea, incutir aos objetos a ela associados as mesmas características:

> […] *The sun; divine power; the splendor of enlightenment; immortality* […][86]

O vermelho utilizado para os fundos e para a "linha do tempo", simboliza o povo, o sol e a Fénix (o renascer) e a felicidade, sendo a cor da sorte. Porém é também uma cor controversa, possuindo muitos significados negativos, como: o poder, a guerra, o sangue de Cristo (no caso do Cristianismo), etc.. Por outro lado significa também, amor, paixão e desejo.

---

[84] Ver ponto 3.1.6.3.2
[85] WILLIAMS, Charles Alfred Speed - **Chinese Symbolism and Art Motifs**,76.
[86] COOPER, J. C. – **An Illustrated Encyclopedia of Traditional Sumbols**, 40.

Desta forma é também uma cor que irá necessitar de uma introdução, a ser realizada antes do início do percurso expositivo[87]. Em conjunto com outros símbolos ambíguos:

[…] *Red is the emblem of joy and is employed for all festive occasions* […][88]

Consequentemente, devido à escolha de duas cores dissemelhantes, mas bastante fortes, brilhantes e dinâmicas visualmente, é necessário contrapor esta explosão de cor com um tom mais calmo, associado no meio chinês à cor da humilhação, da morte e da tristeza, o preto[89]. Este tom, destinado a textos, datações, esquemas, desenhos arqueológicos, teto e tabelas, tem como objetivo relembrar subtilmente o público da temática da exposição.

3.1.6.1.2 Desenhos e Ilustrações

Os desenhos e ilustrações aqui equacionados foram projetados para funcionarem como informação satélite, transmitindo elementos sobre vários aspetos das peças, através de uma rede simples de desenhos. Para cada cerâmica, dinastia ou conjunto expostos devem ser colocadas, em lugares estratégicos, informações, em forma de ilustrações ou desenhos, auxiliando no entendimento desde o fabrico, passando pela função enquanto objeto doméstico, até chegar a objeto funerário.

Caso as peças possuam marcas distintas, decorações ou padrões interessantes ou de significado para a China, também devem ser incluídos desenhos arqueológicos. Ao contrario de uma fotografia, este tipo de registo é, pelas características inerentes ao carvão (ou lápis de cor), mais fácil de percecionar pelo olho humano, sendo ali eliminadas todas as informações "adicionais" existentes na foto que dificultam a sua perceção. Por outro lado, serão colocados em evidência elementos mais esbatidos.

Devem ser evitadas as ilustrações com demasiados brancos, dada a natureza da cor de fundo, colocando em evidência o "formato da página." Os *Layouts* de vasos e acrílicos recortados, serão sempre a melhor opção, quando apenas nos estamos a focar no desenho arqueológico ou na identificação do objeto (ver imagem 39).

Nos casos de ilustrações trabalhadas que necessitem de cenários como forma de contextualização, será preferível tentar realizar uma iluminação que esbata os cantos onde termina a imagem, numa tentativa de criar uma transição homogénea entre cores, focando a atenção do observador na imagem e não nos seus limites.

---

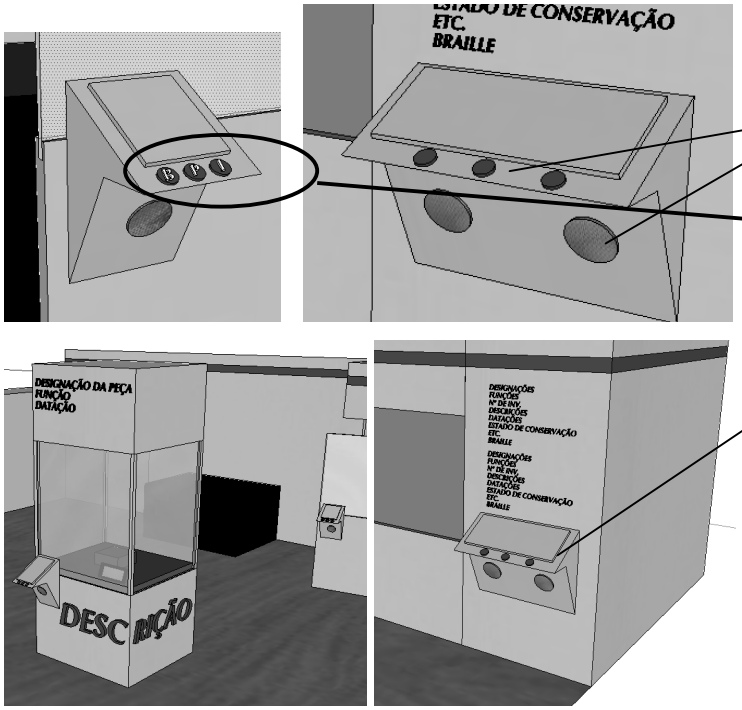
[87] *Idem*.
[88] WILLIAMS, Charles Alfred Speed - **Chinese Symbolism and Art Motifs**,76.
[89] COOPER, J. C. – **An Illustrated Encyclopedia of Traditional Sumbols**.

3.1.6.1.3 Relevos e áudio

Sem esquecer o grande objetivo da "verdadeira acessibilidade", foram criados auxiliares de compreensão à leitura. Compostos por dispositivos áudio visuais e escultóricos específicos para invisuais, deficientes motores e indivíduos privados do sentido de audição. Esta adaptação será, portanto, realizada através da junção de áudio e linguagem gestual a cada vídeo, acompanhado de texto/áudio.

Para melhor incluir invisuais, também será adicionado um texto em Braille e um áudio identificado com a letra em relevo "B" (ver imagem 41). Assim como alguns relevos em gesso ou acrílico de algumas das peças mais significativas do acervo.

Os deficientes motores e crianças também devem ser tidos em consideração, razão pela qual se estipulou que os dispositivos interativos não devem exceder o 1.15 m de altura.



Áudio (saída)
Botões – para ligar o sistema de vídeo e/ou áudio.
B – barille
P – Português
I – Língua Estrangeira
Plataforma do relvo

Imagens 32 a 35 - Suporte de relevos e áudio, morfologia e localização.

3.1.6.2 Proposta de Exposição Temporária - 3ºPiso

Com o objetivo de se explorar o máximo de hipóteses possíveis, decidiu-se elaborar um plano dirigido à realização de uma exposição temporária, para fornecer ao público a informação "em falta" sobre cerâmica funerária chinesa.

Esta hipótese permite colmatar temporariamente uma lacuna. Não alterando o facto de os museus possuírem discursos pouco claros acerca das suas peças.

Enquanto no caso das Casas-Museu, este discurso é secundário – visto o interesse primário destas instituições passar pela exposição do gosto pessoal do colecionador – para um museu vocacionado para a divulgação da cultura e "bens" asiáticos, este discurso é principal. Seria no entanto, interessante problematizar a possibilidade das instituições privadas incluirem este discurso nas suas peças, ajudando à sua compreensão, e explicando a razão pela qual foram escolhidas pelos seus colecionadores.

Este contraposto, entre o "porquê" da sua aquisição e a razão pela qual estes objetos são valorizados pelo povo do qual são provenientes, decerto daria uma excelente noção da mentalidade da época (da sua aquisição) e da atual.

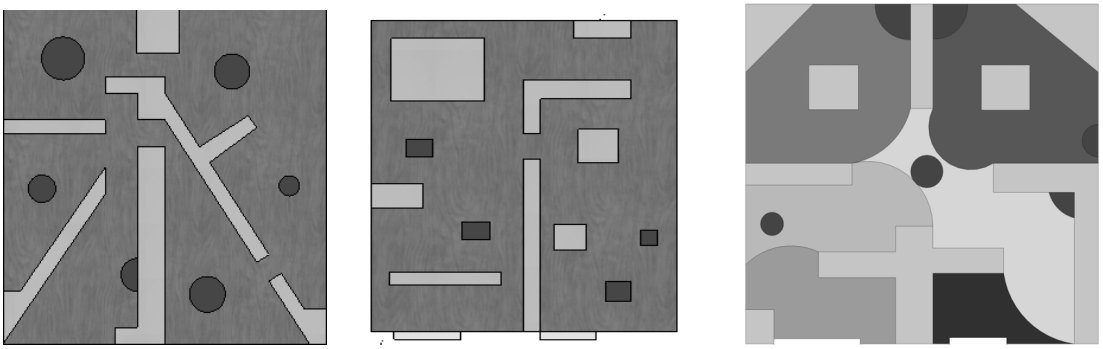
Descodificando se os significados e simbolismos a transmitir, percebendo se foram corretamente interpretados pelo colecionador ou não.

No caso de instituições museológicas como o MCCCM e MFO, este discurso deve ser explicito na sua mensagem principal. Nesse sentido, elaborou-se uma abordagem implicando a união de esforços entre o MCCCM e outras instituições nacionais públicos e privados.

De forma a colmatar certas lacunas detetadas nas instituições estudadas, aconselha-se uma colaboração internacional com museus americanos (Museu Pacific Asia, Metropolitan Museum, etc.), ingleses (exemplo, Museu Victoria & Albert) e chineses (Museu Liuwan de Cerâmica Antiga Pintada, Museu Mumingtang de Porcelana Antiga em Beijing, etc.).

Caso esta hipótese não seja plausível, o museu poderá colmatar essas lacunas com a exposição de réplicas, colocadas estrategicamente nos plintos TOCA-ME. Estas devem estar devidamente identificadas como réplicas e o material como o qual foram executadas[90].

O espaço selecionado para a exposição temporária será o 3º piso do MCCCM, normalmente reservado para acolher este género de atividades.



Imagens 36 a 38 – Exemplos de *layout's* expositivos

[90] Existem impressoras 3D, assim como Scanner's 3D, que podem ajudar a diminuir os custos de executar réplicas de peças à escala, quer para uso interno em exposições ou atividades, quer para comercio, como peças de loja.

Este modelo expositivo foi realizado utilizando as cores já referidas, amarelo, associado ao vermelho e ao preto. O vermelho é reservado às áreas de TOCA-ME, pequenas bancadas onde os visitantes podem interagir com réplicas das peças de túmulos, espaços temporais, períodos ou dinastias não representados, e à "linha do tempo". O dourado cobrirá o exterior e fundo do expositor. Os textos e relevos serão pretos.

Para a concretização do percurso expositivo, projetaram-se três plantas diferentes para esta exposição. Idealmente, seria utilizado o caractere chinês *yǒng* 永 (primeira hipótese imagem 36), que significa "eternamente" ou "para sempre," para formar a disposição dos suportes expositivos. Esta opção foi pensada com base em dois fatores: primeiro por ser o primeiro caractere a ser aprendido nas escolas chinesas, possuindo todas as pinceladas necessárias à realização de qualquer caractere chinês, e por representar a eternidade.

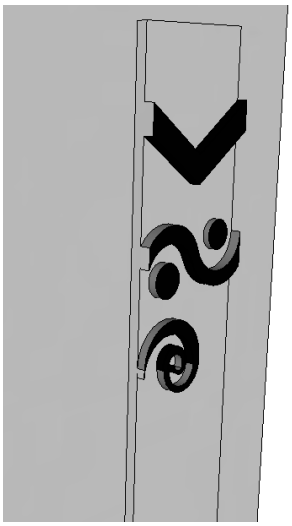


Imagem 39- Relevos de parede

O dinamismo do percurso expositivo seria atingido através da própria forma do caractere, afastando-se a ideia de túnel expositivo ao se criarem ambientes de livre circulação. Por estas razões, julgou-se este conceito apropriado ao tema da exposição e dos objetos estudados. No entanto também apresentamos outras duas alternativas (imagem 37 e 38)[91], 88mais fáceis de realizar com o acervo existente.

Independentemente da escolha final qualquer esquema obrigará a uma sala quadrada, seguindo as ideias de equilíbrio e perfeição chinesas.

Em algumas das paredes e paredes laterais dos suportes foi idealizado a colocação de relevos, com pequenas identificações em Braille e texto, de decorações, incisões, excisões (imagem 39), etc., realizadas nas peças. Assim como peculiaridades em bocais, bases ou asas.

Equacionou-se também a incorporação, nas paredes e chão da exposição, de corrimões e bandas 3D *texturadas*, como guia, sinal de "perigo" ou "parar" – neste caso da "linha do tempo".

[91] Qualquer que seja o layout da exposição, os espaços entre expositores e Blocos TOCA-ME, não deve ser inferior a cerca de 1.10 m, de modo a deixar passar indivíduos em cadeiras de rodas.

3.1.6.2.1 TOCA-ME

TOCA-ME ou *TOUCH*, é um pequeno suporte de metal e madeira, cilíndrico, com cerca de 1.15 m altura x 20/30 cm diâmetro, de livre acesso, onde estarão dispostas réplicas de peças cerâmicas, moldes, túmulos ou fornos, que podem ser tocados e apreciados mais proximamente pelo visitante.

3.1.6.2.2 Linha Do Tempo

A "linha do tempo" apresenta uma sequência cronológica ao longo de todo o percurso expositivo, fornecendo informação complementar em todas as suas fases. Pode apresentar-se sobre a forma de uma linha simples na exposição permanente ou serpentear pela exposição sugerindo um percurso no caso da exposição temporária.

De um lado desta linha encontram-se descriminadas algumas datas, acontecimentos e desenhos de cerâmicas chinesas. Do outro será apresentado um paralelo relativamente à cronologia Ocidental.

A linha do tempo foi pensada para se assemelhar vagamente À cabeça e cauda de um dragão, um dos símbolos mais poderosos da civilização chinesa do poder e de prosperidade[92]. Sendo a China bastante popular pelos seus dragões e crenças associadas, considerou-se ser esta uma forma criativa de chamar a atenção de crianças e outros visitantes, à cronologia exposta.

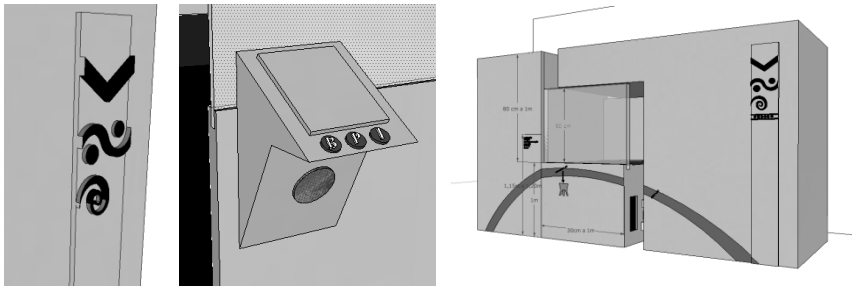
3.1.6.2.3 Relevos

Executados em moldes de gesso, cerâmica vidrada ou plástico, tornam percetíveis a invisuais, decorações relevos das peças expostas. Serão também acrescentados relevos de peças, túmulos ou sítios arqueológicos de elementos relevantes não representados na exposição. Pretendendo mostrar a diversidade de decoração realizada pelo povo chinês.

Estes relevos podem tanto ocupar uma faixa na diagonal da parede, como estar colocados ao lado de botões, Braille ou estarem localizados nos suportes TOCA-ME. Ocupando um espaço variável e contendo várias dimensões.

---

[92] WOLFRAM, Eberhard - **A Dictionary of Chinese Symbols,** 83; COOPER, J. C. – **An Illustrated Encyclopedia of Traditional Sumbols**.



Imagens 40 a 42 – Exemplos da posição dos relevos espaço.

Este tipo de dispositivo foi desenhado para poder ser usufruído por crianças e adultos, tendo como principal objetivo auxiliar o público na compreensão da cultura e do imaginário chinês, criando uma relação mais íntima entre o objeto e o observador.

3.1.6.3 Organização de Informação

A informação apresentada em tabelas, textos, linhas 3D, gráficos e outros dispositivos eletrónicos, deve ser colocada seguindo algumas regras:

- Tabelas - Estes elementos são colocados à esquerda do expositor a preto, num painel de cerca de 3mm de espessura de acrílico, ajustáveis, com a informação das peças em exposição. Esta organização permite evitar discrepâncias na altura de rotação das peças e facilita o trabalho do técnico.
- Textos - Devem ser colocados no lado direito do expositor ou atrás das peças no painel de fundo, em pequenos blocos de pouco mais de 5 linhas. Nestes textos será colocada a informação complementar acerca de simbologia, significado, função ou contextualização cultural das peças expostas.
- Linhas 3D - Estas linhas guia, pensadas tanto para invisuais como para visuais, devem ser colocadas à volta de qualquer obstáculo, a uma distancia de segurança de cerca de 10cm. Possuindo entre 5 a 7cm de espessura e sendo texturadas.
- Outros dispositivos eletrónicos - Dispositivos como projetores e *tablets* equipados com pequenos vídeos, devem ser colocados atrás ou à frente das peças (ligeiramente para a direita – cerca de 5 a 10cm), para não obstruírem a sua visualização.

No caso dos dispositivos projetados para a terceira hipótese, podem também existir projetores e *tablets*[93] embutidos em paredes falsas, a servir como meio interativo ou de auxilio à compreensão cultura chinesa/peças. Devem estar sempre à esquerda das peças, perto de tabelas e dispositivos áudio, o lado direito é reservado à colocação de informação.

A mente humana reconhece instintivamente primeiro objetos colocados à direita e só depois à esquerda do seu centro ocular, sendo por isso preferível reservar esse lado para explicações.

Deve também ser considerado o investimento por parte dos museus na realização de pequenos panfletos, guias turísticos ou brochuras, contendo informações relevantes à compreensão do espaço e da cultura chinesa. Informação adicional, como signos, símbolos ou significados do imaginário chinês, constituem um esclarecimento auxiliar à ponte entre a Europa e a China, auxiliando a diminuir a discrepância entre as duas culturas.

3.1.6.4 As peças

Como já foi explicado, este projeto não foi desenhado para colocar todas as peças do acervo de cerâmica em simultâneo dentro dos expositores. Considerou-se mais produtivo e elucidativo, dada a sua natureza, a realização de uma selecção das peças a expor, sujeitos a uma rotação periódica.

Com este objetivo propõe-se a colocação no expositor de uma a duas peças ou mesmo de um conjunto por dinastia. Cada peça ou conjunto, terá uma área própria e informação satélite para auxiliar a sua compreensão.

A cada rotação devem ser mudadas as tabelas/legendas e o placar informativo. Para se pouparem recursos, deve ser realizado um sistema de rotação fixo, bastando colocar o placar e tabelas/legendas respetivas à organização seguinte, realizada sempre cronologicamente do período mais remoto para o mais recente.

O espaço dispositivo em frente do placar foi desenhado para albergar as peças com segurança, permitindo o distanciamento necessário entre a informação e a peça, de modo a poder ser executado, caso o observador assim deseje, um estudo mais contemplativo do objeto.

[93] Os *tablets* não devem ser colocados a uma altura superior a 90 cm – 1m, contendo a opção de comando áudio.

A interação com o acervo foi idealizada para ser executada através de meios electrónicos (explicados no ponto anterior) relevos/ réplicas e, através de atividades lúdicas, onde se incluí a categoria de descoberta.

3.1.6.5 Descrição do percurso

A exposição no terceiro piso segue sempre a direção dos ponteiros do relógio. O modelo atribuído na planta foi desenhado de forma a conter uma exposição organizada em seis núcleos temáticos subdivididos nas seguintes tipologias de peças cerâmicas: Funerária, Ritual, Utilitário, Figuração de vulto inteiro ou alto relevo, por sua vez divido em figuração humana e zoomórfica, Figuração de baixo relevo e Linha do Tempo.

Decidiu-se executar a descrição desta planta em especifico por se tratar da mais simples e com o menor nível de dificuldade de execução, onde o visitante pode circular livremente sem se perder na exposição. A subdivisão das peças por critérios temáticos em vez de cronológicos deveu-se às lacunas dinásticas e de períodos históricos verificados no ponto 3. Compreendeu-se que este tipo de divisão seria uma forma de realizar uma exposição que onde não existe obrigatoriamente um percurso fixo, sem se perder o objetivo inicial deste projeto – contextualizar e compreender o significado da cerâmica funerária na China.

Com este modelo expositivo pretendem-se clarificar três pontos: o público deve ser capaz de compreender a função da cerâmica enquanto objeto funerário, compreender o fundamento cultural e religioso que levou à prática deste ritual fúnebre durante milénios e o significado e valor destes objetos para a China.

A história a ser contada passará, inevitavelmente, pela evolução das crenças religiosas na China, retratadas através de ilustrações[94], pela evolução da cerâmica e evoluir da sociedade. Com estes objetivos, pretende-se imergir o público numa "saga" em descoberta de um imaginário díspar do europeu, onde se colocam questões relacionadas com a própria definição de cerâmica funerária, a sua utilidade, a razão da sua existência em túmulos chineses, simbologia das formas, signos e motivos decorativos, e, por último, como interpretar a informação dada.

Devido à intenção de tornar esta exposição acessível a indivíduos com deficiência e a crianças, para além dos adultos no geral, foram distribuídos ao longo da exposição,

[94] Estas ilustrações irão aparecer no fim da exposição, ao longo da "Linha do Tempo", em conjunto e como auxiliar da cronologia ai exposta.

dispositivos interativos (como *tablets* e vídeos) e relevos (nos plintos TOCA-ME e nas paredes).

Ao contrário dos relevos nos plintos TOCA-ME, destinados a serem manuseados por crianças, adultos invisuais e pelo público em geral, os relevos nas paredes foram desenhados especialmente para invisuais, relevando decorações ou cenas, que, de outra forma seriam impossíveis de aprender.

A acompanhar cada núcleo foi também desenhada uma ilustração exemplificativa da funcionalidade ou pluralidade de funções que as peças poderiam desempenhar no imaginário chinês, focando na sua função enquanto objeto funerário, bem como um texto introdutório, com cerca de 7 a 10 linhas de texto.

Desta forma a exposição começa por um núcleo introdutório ao qual foi dada a designação de "Funerária", onde estarão expostos alguns exemplos de cerâmica criada somente para esse efeito, antecedida por um texto introdutório e um mapa interativo controlado por um *tablet* adaptado a invisuais e crianças.

Em seguida passamos para o núcleo "Ritual", onde estarão dispostos alguns exemplares de cerâmica produzida especialmente para desempenhar um ritual religioso, essencial à compreensão da reverência dos mortos e da sua "alma".

O núcleo seguinte "Utilitário", estarão dispostas peças criadas para uso diário encontradas em túmulos. Este núcleo é importante porque demonstra uma grande ligação, no imaginário chinês, entre a vida e a morte, assim como as suas crenças religiosas.

Após este núcleo o público entra no espaço reservado à "Figuração de vulto inteiro ou alto-relevo," subdivido em "figuração humana e zoomórfica". Aqui podem-se contemplar as figuras representativas de seres humanos, dignitários, camponeses, estrangeiros, etc., criados para acompanhar o morto e auxiliar, facilitar ou outro, durante a sua estadia na sua "outra vida". Podem também, visionar as cerâmicas com características animais, quer seja uma escultura de um porco, um curral ou um prato com o desenho de peixes.

O quinto núcleo denominado "Baixo relevo," foi desenhado para conter peças com baixos relevos ou decorações representando cenas históricas, do dia-a-dia ou mitológicas, com o objetivo de passar uma mensagem, um desejo etc.. Este núcleo é importante pois é o único onde se referem abertamente as crenças, a vida quotidiana, histórias e mitologias chinesas. Devido ao facto destas peças conterem cenas em toda a sua superfície, algumas bastante gastas pelo efeito da erosão, este núcleo e as suas peças são acompanhadas de desenhos arqueológicos, com o objetivo de colocar em evidência a cena retratada.

Como método auxiliar à compreensão dos signos e símbolos mitológicos e não mitológicos expostos nestes dois núcleos temáticos (Figuração de alto relevo e Baixo relevo), será colocada uma tabela figurativa relevada, acompanhada por botões áudio, explicando o significado de cada signo ou símbolo representados na exposição.

O último núcleo denominado "Linha do Tempo" apresenta uma cronologia comparativa, pensada como um elo de ligação, relacionando cronologicamente o desenvolvimento tecnológico e cultural entre a Europa e a China (por meio de datas, representações figurativas das peças e pequenas ilustrações), assim como o fluxo e os picos de utilização de cerâmica funerária pelos dois povos ao longo dos séculos desde a sua descoberta até 1500 E.C.

Como método auxiliar à compreensão da exposição estarão espalhados pelas paredes da exposição, três textos breves a explicar o Confucionismo, o Taoísmo e o Budismo.

4. Linhas de orientação na conceção de um plano de Conservação Preventiva

O programa museográfico proposto neste trabalho caracteriza-se pela utilização da memória e da imaginação humana como catalisador de uma reação psíquica que leve o visitante a experienciar um momento, época ou cenário. Deste modo, a sua compreensão será realizada de uma forma intimista e dedutiva, utilizando a imagem auxiliada por informação satélite para constituir uma ideia.

Visto o MCCCM ter dimensões reduzidas, com material expositivo adequado mas pouco funcional, propomos conceber uma leitura não só visual como sensorial recorrendo para esse fim a meios gráficos, tecnológicos e jogos de luz, assim como ao estudo de novos expositores e ambiente.

Na perspetiva de torna-lo mais acessível, tentamos conceber um programa a ser experienciado, quase na sua totalidade, por qualquer indivíduo independentemente das suas barreiras físicas ou intelectuais.

Esta visão significa profundas alterações ao meio e localização da coleção, revelando necessário o estudo de uma estratégia de Conservação Preventiva ajustada a este novo paradigma. Assim, após as alterações propostas no ponto anterior, compreendeu-se que seria oportuno aprofundar estas questões no âmbito deste trabalho sobre esta matéria.

4.1 Considerações

A coleção no piso onde se encontram as cerâmicas contém peças de pintura, aguarela, têxtil, numismática, pedra, bronze, madeira, fosseis (marfim) e mobiliário, dispostas em harmonia ao longo da exposição. Por essa razão as considerações tomadas terão de se ajustar às peças e também às relações entre si, dificultando a tarefa do conservador[95].

Antes de tomar qualquer decisão quanto ao ambiente será necessário encontrar e isolar ambientes passiveis de serem prejudiciais ao equilíbrio da cerâmica e estabilizar as peças em estado ativo de degradação.

Uma estratégia sustentável[96] e económica para este tipo de plano será o ideal, permitindo facilmente sustentar o plano de conservação a longo e médio prazo e, ao mesmo

[95] Impossibilita a realização de um plano 100% eficiente ou ideal, activo e realmente ajustado às necessidades das peças presentes.
[96] Planos sustentáveis a médio/longo prazo, têm maior probabilidade de aceitação por parte da entidade responsável.

tempo, economizar recursos financeiros, podendo ser depois aplicados na aquisição de material de conservação adicional ou peças.

É também de considerar o conforto e interação do público-alvo com a coleção. Um ambiente confortável e cuidado, assim como uma experiência museal agradável, são fatores positivos para a boa reputação do museu e possível retorno do visitante e auxiliam inclusivamente, à correta leitura do espaço[97].

Relativamente ao plano a criar, terá sempre de passar pela análise regular do meio ambiente exterior e interior do edifício. Para este fim o Museu deve começar por requisitar informações do IM[98]. Para ser dado o máximo de conhecimento possível visto o clima português influenciar bastante o comportamento do edifício, assim como a estratégia a adotar.

O plano terá de incluir várias diretrizes auxiliadoras na execução de um descritivo a servir de guia em qualquer situação de emergência, mudança de estação ou anomalias. Guia que deve ser partilhado com o pessoal técnico e efetivo do Museu. Várias pessoas, para além dos conservadores e museólogos, vão interagir diariamente com as peças e o público. A sua formação relativamente ao cuidados necessários a ter com as peças e o seu ambiente em redor também contribuí a sua segurança e preservação.

Neste caso em particular, dada a natureza das peças estudadas, é também importante compreender a origem de cada uma. Oriundas da China, um pais com uma área muito vasta e um clima, terrenos e bolsas minerais divergentes do norte para o sul, assim como do este para o oeste, alterando a sua composição nas diferentes regiões, não é surpreendente a existência de objetos, especialmente entre os mais antigos, com níveis maiores ou menores de óxidos de ferro, silicatos, feldspato, quartzo, etc.[99].

Esta percentagem, associada a outros materiais adicionados à pasta como areia, plantas secas, arroz, etc., são excelentes indicadores da Cultura e região onde foram produzidas as peças, fornecendo informações preciosas, importantes para a sua correta conservação.

A realização de testes preliminares como Fluorescência de RX facilita a obtenção de informação mais detalhada sobre a composição química e o estado de conservação, auxiliando na realização de um plano de conservação preventiva mais eficaz e adaptado.

---

[97]Ao executar um plano de conservação museográfico, não devem ser descuradas as necessidades do público quanto aos níveis de temperatura e iluminação, pois ambos contribuem para a apreciação, da exposição.
[98] Instituto de Metereologia, IP,Portugal.
[99] KWANG-CHIH – Chang - **The Archaeology of Ancient China,** 3.

Outros testes mais "destrutivos" como a espectrometria de massas ou a microscópio electrónico de varrimento, espectroscopias e cromatografias, fornecem informação auxiliar valiosa, no entanto, devem ser evitados (devido ao sacrifício que implicam), a menos que se provem essenciais para a compreensão e conservação do objeto.

Com tudo isto em mente desenvolveu-se um plano com o objetivo de delinear os conteúdos básicos para uma experiência museal agradável, sem descurar do bem-estar dos objetos e dos visitantes.

4.2 Técnicas de prevenção aplicadas

Da análise realizada no local em conjunto com a informação fornecida à autora deste trabalho pela instituição (MCCCM), pudemos chegar às seguintes conclusões:

- Os objetos são mantidos num ambiente controlado, limpo com regularidade (com exceção de algumas vitrinas fixas);
- O espaço expositivo é parcialmente iluminado por uma parede virada para este, assim como por iluminação artificial;
- Existe um estudo prévio das peças antes do seu acondicionamento em reserva, bem como um período de quarentena;
- As peças são manuseadas com o devido cuidado (luvas de látex, etc.);
- São mantidos registos regulares das suas condições (HR/Temperatura/Lux) ambientais;

4.3 Linhas essenciais de um plano de ação

Um plano de conservação preventiva trata-se de um documento no qual estão descritas, de forma detalhada, todas as necessidades, limitações, cuidados e o estado de conservação de cada peça e da coleção. Neste caso das cerâmicas do acervo do MCCCM.

Neste devem estar descriminadas todas as ações que podem e as que estão a ser tomadas para a preservação das peças. Incluindo, uma descrição do clima da região em que se encontra o Museu, variações do clima exterior e interior nos diversos meses do ano, medidas de estabilização do ambiente interior (espaço museográfico)[100], dados sobre o isolamento das paredes e expositores, dados sobre medidas de quarentena, dados sobre químicos ou ações

[100] Este ponto inclui medidas de emergência – em caso de falha de algum equipamento eletrónico.

proibidas no espaço museográfico e reserva, composição dos materiais expositores, lâmpadas[101] (entre outros), localização dos materiais e peças, como, quando e por quem deve ser executada a rotação das peças, etc..

Neste ponto pretende-se dar ênfase a alguns desses dados, de forma a reforçar a sua importância no quotidiano museal.

Começando pela quarentena. Qualquer peça adquirida pelo Museu deve passar por um período de quarentena, limpeza e exame cuidadoso do seu estado de conservação. É também importante que antes de ser incorporada, quer como peça de reserva ou de exposição, seja executado um estudo cuidado, das condições às quais foi exposta antes de ser adquirida.

A duração e o modo como se realiza a "ambientação" de uma peça ao seu novo local, deve ser analisada pelo conservador responsável pela coleção do Museu ou por um especialista na categoria em que se insere a peça.

Antes de se tomar qualquer iniciativa referente à deslocação de uma ou várias peças, devem ser sempre verificadas as condições ambiente patentes no meio onde se inserem, as do novo meio e as condições ambientais às quais estão sujeito durante a mudança.

Caso estas não coincidam, e a discrepância seja superior a um ou dois graus, no caso da temperatura, ou mais de 6 a 10% no caso da humidade relativa, as condições externas à obra devem ser mudadas e ambientadas de modo gradual. No caso de se verificarem alterações inferiores ao referido, podemos considerar a hipótese de ajustar a peça ao ambiente local. Porém nunca é aconselhável ultrapassar a temperatura ou humidade relativa suportada pela peça[102].

Antes de montar uma exposição devemos analisar o edifício, piso ou sala e proceder ao seu isolamento, quando necessário e sempre com o auxílio de um especialista, visto isolamentos mal executados poderem levar à aceleração do processo de deterioração tanto do próprio edifício como das peças.

O isolamento de um ambiente comporta, não só o reforço de paredes ou tetos, como também de portas e janelas, através de vidros duplos, duplas portadas, substituição de janelas, ou de qualquer outros possíveis locais em/com contato com o exterior, direta ou indiretamente, assim como a montagem de sistemas de ventilação ou filtros. As frestas,

[101] As lâmpadas são um material perecível com "data de expiração", por essa razão, no plano de conservação também deve estar descriminado a regularidade d a troca de lâmpadas e fusíveis, assim como onde e como executar o registo de entradas e saídas, datas aproximadas de declínio da lâmpadas, capacidade e função de cada lâmpada, tipologia e alteração.

[102] Este procedimento impede alterações físicas muito bruscas e previne eventuais fissurações ou outros mecenas, causados pela alteração das suas condições internas.

frinchas e possíveis entradas de insetos, devem ser cobertas, bem como qualquer orifício correspondente a tomadas:

> […] *a degradação dos objetos resulta da Acão de fatores que se distinguem uns dos outros justamente pelo risco que representam e que por seu turno é função de um conjunto de factos e circunstancias muito diversas* […] *há os que são sempre fatores de risco como a luz e a poluição e outros que nem sempre temos de considerar como tal, caso da humidade e da temperatura*[…][103]

No plano também devem figurar estratégias de controlo de pragas e sinalética (informativa de perigo ou proibições/ restrições).

Qualquer outro espaço que não pertença diretamente ao percurso museográfico deve ser limpo diariamente, como é o caso dos espaços comuns, escritórios, escadas, bilheteira ou loja, evitando a necessidade de desinfestações. Porém todo o edifício deve ser desinfestado antes de ser "habitado" e armadilhas colocadas em lugares estratégicos.

Nos espaços acima mencionados não devem estar expostas peças cujo material componente possa necessitar de cuidados especiais, os quais, ficando impedido o seu fácil acesso[104].

Qualquer material numa exposição seja como expositor, sinalético ou informativo, deve ser pensado tendo em conta a sua composição químico-física e possíveis reações que possam ocorrer com outros materiais (expositores, peças, tintas, etc.). Os expositores ou suportes, criados com o objetivo de proteger ou sustentar as peças da coleção, para além de possuirem estabilidade química[105], devem suportar o peso dos objetos sem quebrar ou distorcer, durante um longo período de tempo.

Nenhuma peça em grave estado de degradação deve ser colocada em exposição. No caso de haver necessidade de expor obras em estado ativo de degradação, estas devem ser separadas das restantes e colocadas num expositor à parte devidamente isolado e ventilado.

Objetos em degradação acentuada poderão interagir com os restantes, destabilizando-os e, possivelmente permitindo a sua degradação mais acelerada.

Como método de prevenção e vigia devem ser colocado em todas as salas, onde for considerado imprescindível, aparelhos de medição dos níveis de poluição no ar, assim como de humidade relativa e temperatura.

---

[103] CASANOVAS, Luis - **A Necessidade do Rigor Em Conservação Preventiva – I**, 39.
[104] Como é o caso de cerâmicas com pigmentos crus, ou terracota.
[105] Ter PH neutro e não libertar químicos nocivos quer para o ser humano, como para os objectos que sustentam.

A existência de materiais de diferentes tipologias dificulta a sua conservação. Na sua generalidade o papel, a fotografia e os têxteis necessitam de cuidados acrescidos e níveis de humidade relativa, temperatura e lux. Também os metais, cujo ideal de humidade passa pelos 40 a 45 %, podem revelar-se objetos problemáticos.

A junção de objetos mais frágeis, sensíveis e de cuidados acrescidos num só ambiente, ajuda a reduzir custos de manutenção, assim como aumenta a sua estabilidade, visto que não são obrigadas a integrar em condições que não as favorecem.

Todavia esta solução não será uma das mais indicadas para acervos pequenos, com espaço e recursos limitados, onde se pretenda uma leitura cronológica da coleção. Visto muitas vezes, esta organização "frágeis – resistentes", alterar essa lógica.

Todas as peças devem estar acondicionadas, quer em situação de reserva como de exposição, em materiais próprios para o efeito, numa posição de repouso "absoluto" ou "parcial[106]."

Também o chão deve ser pensado como parte do equipamento de conservação, cujo desgaste diário pode criar desconforto, ou a necessidade de uma manutenção mais frequente da coleção.

4.3.1Condições ambientais do acervo

O acervo do MCCCM está sob condições climatéricas, de temperatura e humidade relativa controladas. Já a exposição à luz é um caso diferente.

Até à data não foram fornecidas, à autora deste trabalho, informações suficientes para afirmar se a entrada de luz solar, efetuada através de duas janelas viradas a este no primeiro piso, tem algum tipo de filtro. Caso se verifique a existência de um filtro as peças encontrar-se-ão numa situação de iluminação controla, executada por dois meios, luz artificial e luz solar, caso não se verifique a existência de um filtro estamos perante uma situação de sobre exposição.

[106] "Repouso absoluto" muitas das vezes significa que a peça deve ficar pousada sobre um material não abrasivo, neutralizado e quimicamente estável, que suporte o seu peso e a acomode sem causar tensões ou pressões sobre a mesma que a possam fragilizar. "Parcial" significa que a peça fica apoiada, em um ou mais pontos, sofrendo algum tipo de pressão ou tenção.

*	Piso 1	Reserva 1*1 Piso2	Reserva 2*2 Piso 3
Humidade Relativa	53,50%	52%	54,10%
Temperatura	22ºC	23ºC	23ºC
Luz	1.8 a 18 lux	29,4 lux	27,3 lux

Tabela 2 – Condições de humidade relativa, temperatura e luz do MCCCM[107]

Como podemos verificar na Tabela 2, as condições climatéricas do MCCCM, encontram-se relativamente homogéneas, por todo o edifício (à exceção dos níveis de luz).

No piso 1 e 0, de exposição, cerca de 90% das peças estão fechadas em vitrinas ventiladas. Relativamente à cerâmica as únicas exceções encontram-se no piso 0 e são constituídas por potes gigantes da época dos descobrimentos portugueses. Já no primeiro piso podemos verificar alguns exemplares como quadros, estatuetas e uma grande urna de bronze expostas em plintos sem vidro de proteção.

Todo o acervo relevante a este estudo encontra-se no primeiro piso, no local assinalado na imagem 57, não existindo peças neste espaço, dispostas ao ar livre.

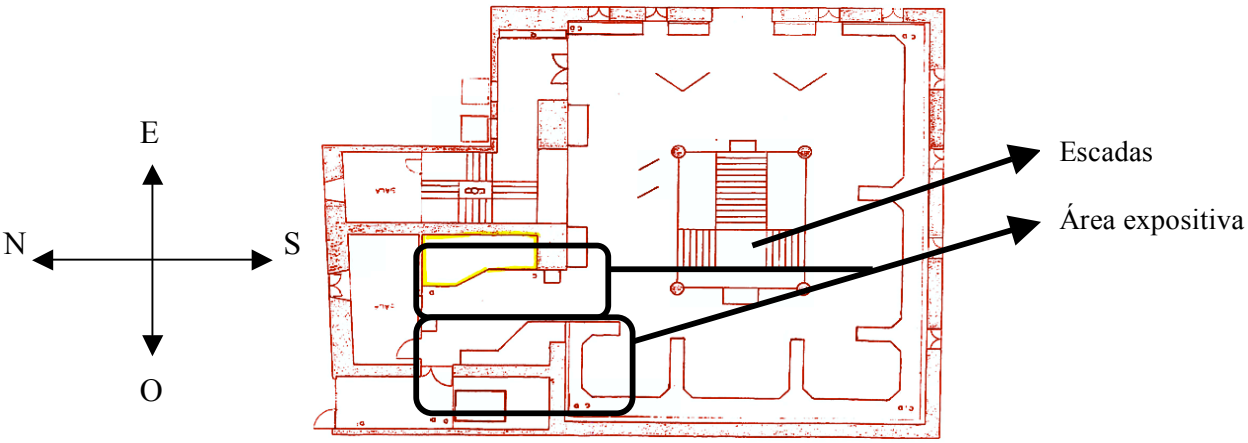


Imagem 43 – Planta do Piso 1[108].

4.3.2 Controlo da temperatura e a humidade relativa

Qualquer objeto ou conceito é passível de ser musealizado, conduzindo à possibilidade da existência de uma diversidade muito grande de materiais numa só coleção. Estas peças podem ser divididas em duas super-categorias principais: orgânicas e inorgânicas. Dentro das

[107] Dados fornecidos pela Dra. Alexandra Dias Coelho.
[108] Imagem fornecida pelo MCCCM e alterada por Andreia Braz.

orgânicas existem ainda as subcategorias: vegetal e animal. Dentro dos inorgânicos podemos encontrar para além das cerâmicas, metais e materiais pétreos, normalmente mais resistentes[109].

A composição e estabilidade química do material pelo qual é constituída a peça é diretamente responsável pela maior ou menor afetação da mesma pela humidade e temperatura ambiente. Por essa razão os objetos de carácter orgânico são muito mais sensíveis à humidade do que inorgânicos, devido ao facto de serem constituídos por um tecido fibroso ou proteico, pigmentado, fotossensíveis ou naturalmente hidratados[110].

Danos causados pelo aumento de temperatura também ocorrem mais facilmente em objetos orgânicos, sendo necessário, na maioria dos casos, um aumento de temperatura superior a 500/700ºC para que afete os inorgânicos[111].

Por outro lado, a temperatura e humidade relativa de um edifício são afetadas pelo clima exterior, assim como pela localização geográfica, altitude do objeto face ao nível médio do mar, pelos elementos que o rodeiam (vales, montanhas, planaltos, cidade, etc.), pela camada de Ozono e, por fim, pela própria constituição do edifício[112].

Dependendo da localização da peça do edifício, podem existir certas salas com maiores variações de temperatura e humidade relativa, durante um período de 6 a 12 meses, enquanto outras sofrerão flutuações pouco significativas[113].

Árvores, vegetação rasa e arbustos filtram e desviam a movimentação do ar, neutralizando possíveis flutuações e abrigando os edifícios à sua volta[114]. No entanto, esta solução, caso não for controlada e estudada, poderá atrair espécies hológrafas nocivas a conservação do Museu e do seu acervo.

Assim sendo, embora nem todas as salas devam ser reguladas, existirão sempre umas mais frias dependendo da sua localização. Em Portugal as paredes a norte são sempre mais húmidas no inverno, enquanto as paredes viradas a sul serão mais quentes, devido às flutuações de ar frio e quente vindas, respetivamente, da Gronelândia e do Sahara. Mantendo as áreas centrais do edifício mais equilibradas durante todo o ano.

---

[109] Com a exceção de alguns metais, como o cobre ou a prata e a cerâmica de baixa temperatura (terracota) ou pigmentos como o vermelho, ou os compostos, em parte, por chumbo.
[110] CASANOVAS, Luis - **A Necessidade do Rigor Em Conservação Preventiva – I**; GOMEZ, Maria Luísa – **La Restauración: Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte**.
[111] *Idem*.
[112] CASANOVAS, Luis - **A Necessidade do Rigor Em Conservação Preventiva – I**.
[113] *Idem*.
[114] *Idem*.

Divisões muito grandes podem conter alterações de leitura de humidade relativa e temperatura dependendo a orientação da parede. Deste modo, conforme a peça a expor, existirão orientações e divisões mais apropriadas às suas necessidades.

Idealmente, o ar não deve estar nem muito seco nem muito húmido, porém os objetos têm uma tendência natural a ajustar-se ao clima onde foram criados, enterrados ou onde permaneceram durante um alargado espaço temporal. Neste caso será mais correto mantê-los nesse equilíbrio, quanto menos mudanças sofrerem, mais estáveis mantêm-se.

A humidade infiltra-se sob a forma de água líquida ou vapor, através de frinchas de janelas e portas, liberta sobre a forma de suor ou vapor pelo ser humano, através da estrutura das paredes ou expelida pelos próprios objetos.

Deve ser de evitar a presença de grupos de pessoas muito grandes dentro das salas do museu, em especial durante o Inverno quando os níveis de humidade são naturalmente mais altos. Um número equilibrado de visitantes não ultrapassará as 10 pessoas por sala[115]. Neste caso manter um bom sistema de ventilação e filtragem do edifício, sem a entrada direta de ar do exterior, é um bem essencial, pois renova o oxigénio presente nas salas, desloca o ar e diluí a presença de potenciais partículas nocivas ao meio expositivo.

A extensão dos danos causados por estes fatores, caso não sejam regulados, dependerá tanto da localização da peça no espaço, como da sua composição. Porém, não devemos tentar criar um ambiente interior, pouco natural, demasiado contrastante com o exterior. No caso de paragem brusca dos equipamentos de manutenção, uma diferença superior a 6ºC pode não causar danos, mas se a discrepância for maior que 10ºC, estes podem revelar-se irreversíveis[116].

A cerâmica apesar da sua resistência natural a alterações referentes ao aumento de humidade relativa e temperatura continua a ser afetada pelas suas flutuações. Especialmente quando a sua pasta é constituída por pigmentos e compostos orgânicos (e alguns inorgânicos), ferro ou outros óxidos. É importante vigiar a cerâmica, visto poder desenvolver reações como oxidação ou proliferação de colónias biológicas.

Um equipamento de baixo custo, que não necessite de energia elétrica para exercer as suas funções é o ideal, como é o exemplo da Sílica Gel.

---

[115] Estes números não são absolutos, variando dependendo do isolamento de edifício, sistema de filtragem e ventilação do ar, sistema de refrigeração, composição das peças da coleção, dimensões das salas, quantidade de peças por sala e por fim do volume do próprio visitante.

[116] Estes números não são absolutos, podendo variar dependendo da constituição do objeto.

4.3.3 Controlo da poluição

A contaminação do ambiente através da exposição a agentes poluentes pode ser interna, tratando-se de algo utilizado na limpeza diária do espaço ou partículas libertas pela deterioração de um dado material constituinte de um expositor/suporte, ou externa, composta por partículas existentes no ar, arrastadas com o visitante, soltas ao abrir e fechar portas, ligadas diretamente para o exterior, ou transportadas, como perfumes, cremes ou outros.

Apesar de certos materiais como cremes ou de sujidade arrastada pelos visitantes, poder não interagir diretamente com as peças, irá fazê-lo com os expositores/ materiais à sua volta, podendo desenvolver uma reação em cadeia.

Consequentemente, é importante a manutenção de um sistema de ventilação eficiente, transportando estas partículas trazidas pelo visitante para o exterior, o mais rapidamente possível. Aos fatores internos, devemos agir com precaução e quando surjam dúvidas relativamente à sua inocuidade deve evitar-se a sua utilização.

Outra forma de manter o espaço livre de potenciais agentes danosos consiste na utilização de filtros/aplicações (ou outros) de Carbono (carvão ativado). Sendo este material bastante poroso tem a capacidade de recolher seletivamente gases, ajudando a criar um ambiente mais confortável, tanto para o ser humano como para a coleção[117].

4.3.4 Controlo da Iluminação

O MCCCM possui uma coleção de tipologias diversificadas com vários "graus" de tolerância ao espectro do visível, U.V. e I.V. Sendo um Museu interdisciplinar é de esperar uma leitura em concordância onde as peças das várias tipologias estão contextualizadas e expostas no mesmo ambiente.

Ao pensarmos num plano de iluminação eficiente, temos de ter em consideração, facto de estarmos a criar um ambiente que irá conter peças de diferentes sensibilidades ao espectro, tendo de ser planeado de forma a não sobre expor as peças de maior sensibilidade, mas ao mesmo tempo não sob expor as de menor sensibilidade, dificultando a sua leitura. Sem colocar em causa a estabilidade físico-química e da irreversibilidade dos danos causados pela exposição permanente à luz[118].

---

[117] Permitindo que não seja necessário isolar por completo os expositores.

[118] Essa é uma das razões principais pela qual se deve instruir todo o pessoal auxiliar das consequências do uso inapropriado dos recursos do Museu.

A forma como estão iluminados e focados distingue os objetos do fundo da sala, conferindo-lhe identidade e destaque. À luz também se pode dar o mérito de criar sensações no visitante, influenciando a sua apreciação.

O piso 1 do MCCCM é quadrangular, com um teto de altura regular (cerca de 3m), duas entradas laterais de luz solar e expositores de diferentes tipologias espalhados pela divisão. Possuindo varias peças sem expositores fechados. Esta disposição "tipo túnel" dificulta o trabalho do Museólogo ao idealizar a iluminação, pois limita os jogos de luz e focos passíveis de executar, obrigando a cuidados acrescidos relativamente à sobre exposição da luz.

Numa exposição temporária as limitações podem ser tão grandes quanto a relação número de peças por m². Sendo possível criar ambientes tanto benéficos para a integridade das peças como para a correta leitura do seu espaço envolvente.

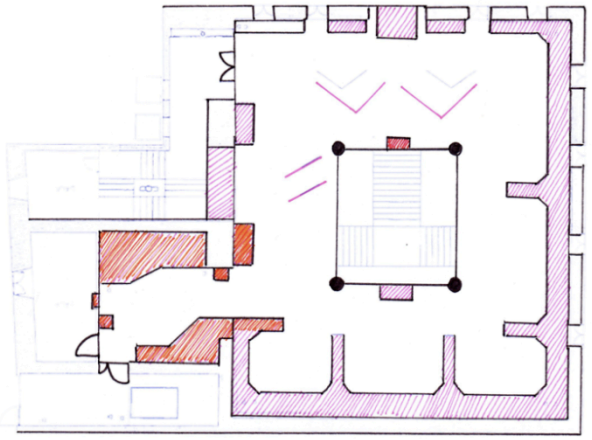


Imagem 44 – Planta Piso 1 - Explicada: A roxo- vitrines; a Vermelho – vitrines onde se encontra a coleção estudada; Quadrado preto – escadaria.

4.3.4.1 A Iluminação

A luz é o meio com o qual a maioria da população perceciona os objetos à sua volta e um dos elementos mais importantes a ter em consideração quando de monta uma exposição.

Ao planearmos a iluminação temos de considerar todas as variantes, começando pelo facto de peças orgânicas serem significativamente mais sensíveis do que as inorgânicas, embora existam várias exceções, como é o caso do metal ou de certos pigmentos inorgânicos.

Como já foi mencionado, danos causados pela exposição ao espectro (visível, I.V., U.V.), são irreversíveis e cumulativos, sendo que um dos sinais mais frequentes da sua Acão sobre o objeto a mudança subtil (ou não) da sua cor:

> *Tendo presente que a degradação causada pela luz é cumulativa e irreversível, cada museu deve definir os níveis de exposição à luz para cada tipo de bem cultural* […] *no caso de uma aguarela, o limite máximo recomendado é de 50 lux. Se esta estiver num estado de degradação avançado, aconselha-se reduzir este valor ou, em alternativa, diminuir o período de exposição*.[119]

A sobre exposição à luz (solar/artificial) pode, em certos casos, resultar na alteração da composição química dos próprios materiais. Dependendo da constituição e estabilidade do objeto estes danos ocorrerão a uma maior ou menor velocidade afetando a nossa deteção imediata do problema.

É possível jogar com esta relação luz irradiada/tempo de exposição. Por exemplo, menor intensidade de luz do que aquela suportada pelo objeto (neste caso objetos sensíveis à luz) permite um maior tempo de exposição e vice-versa.

Devido à sua composição e ao facto de várias peças serem tanto sensíveis a I.V. como a U.V., como, em menor escala, à luz do visível, não é de todo possível iluminar uma peça sem a danificar de alguma forma:

> *As radiações U.V. são as mais energéticas* […] *e por conseguinte são as mais destrutivas. As radiações de I.V. são responsáveis pela transmissão de calor e contribuem para acelerar processos de degradação* […] *As reações químicas, uma vez iniciadas, podem continuar mesmo na ausência de luz* […] [120]

e:

> *Toda a Luz é nociva. Por esta razão, é necessário reduzir o período de exposição dos bens culturais ou mesmo mantê-los na obscuridade total sempre que possível* […] [121]

Portanto, não é de todo exequível uma proteção total dos objetos sensíveis à luz e a sua exposição simultânea. Ao baixarmos a intensidade da luz e reduzirmos a radiação U.V. estamos a irradiar uma luz mais quente e consequentemente mais perto dos I.V., enquanto se tentarmos bloquear os I.V., estamos ao mesmo tempo a produzir uma luz mais fria mais perto dos U.V[122].

Eliminar estas duas fontes é tanto impossível como limitador, visto ambas nos privarem ou da parcial fruição da gama dos azuis/violetas ou da parcial fruição da gama dos vermelhos/laranjas, distorcendo a nossa perceção da imagem. Stefan Michalski afirma:

---

[119]SOUSA, Conceição Borges de, CARVALHO, Gabriela, AMARAL, Joana, TISSOT, Matthias - **Temas de Museologia: Plano de Conservação Preventiva - Bases Orientadoras, normas e procedimentos**.
[120]*Idem*.
[121]*Idem*.
[122]*Idem*; MICHALSKI, Stefan - **Para uma Especificação de Normas de Iluminação**, 29.

> […] *Entre 0,1 e 3 lux, o nosso olho converte-se de viso noturna sem cor a visão a cores* […] *podemos discriminar cores tão bem quanto possível à volta de 10 – 20 lux, o detalhe fino é progressivamente mais visível com mais luz* […] *portanto não podemos dizer que os 50 lux fornecem visibilidade "completa"* […] [123]

Existem alguns filtros e medidas a serem tomadas para bloquear a sua reação, sem ter de eliminar as fontes de U.V. e I.V. na sua totalidade, no entanto, nenhuma dessas medidas substituí a diminuição da intensidade da luz, pois, como já foi dito, também a luz do espectro visivel afeta estes objetos.

Num ambiente museal, devem ser estudadas soluções satisfatórias para o observador e para a coleção de modo a prolongar-se, pelo máximo de tempo possível, a sua "esperança média de vida" especulada.

O presente caso pelas características apresentadas, limita a instalação e os jogos possíveis de executar com a focagem e difusão da luz irradiada sem perturbar o observador, obrigando a soluções menos discretas e jogos de luz, por vezes, complexos.

Estes "jogos" quando mal executados podem levar à criação de "nichos" mais obscurecidos ao longo da exposição, situação esta a evitar.

Muitas pessoas, especialmente idosos, sentem-se relutantes em andar em espaços demasiado obscurecidos, outros sentem-se confusos pela perca da noção de espacialidade associada a esta alteração de luz, todavia não é de todo exequível a conceção de um ambiente que danifique propositadamente a peça, para além do aceitável.

Deste modo cabe ao museólogo em conjunto com o conservador da instituição chegarem a um acordo que seja benéfico para ambas as partes. Este trabalho implica um esforço de todos em criar ambientes onde a sensibilidade da obra à luz seja respeitada.

Uma proposta de iluminação para o material a expôr deverá ser acompanhada por um estudo da coleção e do seu estado de conservação, assim como do posicionamento dos objetos no local, para não existir situações de exposição inadequada.

Este processo pode obrigar à existência de lâmpadas de voltagens diferentes e jogos de luz inteligentes de modo a nenhuma peça ficar inadequadamente iluminada, ou seja, é necessário um tipo de lâmpada para cada peça, com intensidade e cuidados associados à capacidade de exposição U.V/I.V. desiguais.

Para a pintura foi estipulado por volta até 150 lx e uma gama do espectro mais perto dos I.V.. Num desenho a carvão ou para uma aguarela não será capaz de ir para além de 50

[123] MICHALSKI, Stefan - **Para uma Especificação de Normas de Iluminação**, 29.

lx[124], necessitando de uma luz mais "neutra", sem radiações U.V. ou I.V.. O mesmo procedimento se deve aplicar à cerâmica. Enquanto certas peças conseguem suportar elevados níveis de Lux, outras começarão a reagir (os pigmentos começam a desvanecer) aos 25 – 50 lux.

Preferencialmente todas as luzes devem ser colocadas numa gama ou "neutra" ou mais perto dos raios I.V. por produzir uma luz mais quente e acolhedora, proporcionando um ambiente mais intimista e confortável:

> *The "coolness" of daylight when it has been reduced to 50lux often gives the impression of gloom, especially when it is highly diffused.* […] *As a result the warm 50lux from tungsten lamps appears to be brighter, and certainly more cheerful, than 50lux of diffused daylight. For the same reason warm rather than cool fluorescent lamps should be chosen for 50lux situations.*[…][125]

Luzes mais frias vão sempre produzir um ambiente mais apreensivo e menos acolhedor, causando desconforto ao visitante.

Existe também o problema da reflexão da luz e da perceção do observador do espaço envolvente, compreendendo-se existir uma maior capacidade de captação da imagem num ambiente com bastante luz. O olho Humano é sensível à luz e por isso demora bastante tempo a adaptar-se a ambientes mais obscuros[126].

O piso 1 é composto por um *hall* (onde podemos encontrar os elevadores) dando acesso uma sala ampla com uma escadaria central. A coleção ali patente, está disposta à volta desta sala e possuí vários objetos sensíveis à luz, coloridos e com diferentes formatos e dimensões. A utilização de cores neutras seria, efetivamente, uma boa aposta.

Porém, a civilização que estes representam não se identifica com "sobriedade" desprovida de cor e movimento, sendo essa a razão pela qual optamos por cores alternativas, o vermelho e o dourado.

As cores vermelha e dourada surge neste contexto como as mais lógicas, proporcionavam ao local um sentimento mais erudito, visto serem umas das cores mais com mais significado na China e, enquanto a dourada reflete naturalmente a luz, a vermelha absorve-a parcialmente, num jogo que auxilia a iluminação das peças.

---

[124] Unidade de medida da Lux (lx). Também pode ser identificada por Lúmen (lm/m^2), 10 lx corresponde a 0,929 lm/m^2.
[125] THOMSON, Garry - **The Museum Environment.**
[126] *Idem*.

4.3.4.2 Deterioração e Visibilidade

Uma das principais preocupações do conservador é a monitorização da velocidade de deterioração dos objetos expostos e a procura de soluções para prolongar o seu tempo de "vida" enquanto são expostos.

O IPM/IMC[127] e o ICOM[128] propõem as seguintes tabelas:

A seguinte tabela apresenta, para alguns materiais, valores máximos recomendados de exposição à luz e radiação U.V. considerando uma exposição diária de 7 horas:

Sensibilidade - Materiais	Lux (lm/m2)	U.V. (µW/lm)
muito sensíveis: têxteis, aguarelas, guaches, obras em papel, pergaminho, fotografia a cores, couro pintado, maioria dos objectos de colecções etnográficas e de história natural	< 50	< 30
sensíveis: pintura a óleo e têmpera, couro não pintado, laca, mobiliário, osso, marfim, corno, fotografia a preto e branco	< 200	< 75
pouco sensíveis: metais, pedra, cerâmica, vidro	< 300	< 75

O *International Council of Museums* (I.C.O.M.) apresenta, em alternativa, uma outra tabela onde se estabelecem valores e períodos de exposição anual, para materiais com diferentes sensibilidades à luz:

Sensibilidade	Intensidade da luz	Tempo recomendado	Intensidade máxima de exposição à luz/ano
muito sensível	50 lux	250 h /ano	12500 lux / ano
sensível	200 lux	3000 h/ ano	600000 lux / ano
pouco sensível	300 lux	–	–

Imagem 45 – Sensibilidade dos materiais à luz e radiação U.V.[129].

Quando falamos em valores, 50/150/300 lx, estamos a falar de valores totais e não de valores para cada foco, devendo estes ser medidos na superfície do objeto. As consequências de um erro de medição deste género podem levar à destruição total ou parcial da obra[130].

Estes valores são meramente valores de referência, não se tratando de regras inflexíveis e absolutas a serem seguidas à risca, mas antes de linhas delimitadoras a serem consideradas após a avaliação cuidada dos factos (a peça e a sua composição, estado de conservação, etc.).

[127] Antigo IMC agora DGPC – Direcção Geral Do Património Cultural
[128] International Council of Museums
[129] TISSOT, Matthias - **Temas de Museologia: Plano de Conservação Preventiva - Bases Orientadoras, normas e procedimentos,** 98.
[130] É por isso que todo o conservador/museu deve adquirir e saber manusear um (ou mais) Luxímetro.

Entre os métodos mais eficazes de conservação existe: a utilização de sensores de movimento/presença - aumentando a intensidade da luz por alguns segundos ou minutos à passagem do observador - é um método, de baixo custo, eficiente e que salvaguarda o objeto, reduzindo a sua exposição; e a utilização de filtros U.V. ou U.V. e I.V. em janelas e vidro[131]s.

A iluminação a 50 lx de uma obra não significa a proteção de todos os pigmentos/ elementos constituintes. Alguns dos pigmentos existentes serão mais sensíveis à luz enquanto outros terão uma maior resistência às diferentes radiações do espectro. A maioria dos conservadores concordam existir um limite de irradiação sustentável por peça, normalmente entre os 75 µW/Im[132], tal como os 15º a 21º graus (raios I.V.)[133].

Este ideal pode ser alcançado com a aplicação de filtros U.V. e através da utilização de lâmpadas e sistemas de circulação e refrigeração do ar eficientes. Stefan Michalski afirma que:

> […] *A perda de brilho e chalking*[134] *são essencialmente devidas à radiação U.V.* […] *com filtragem U.V. do vidro normal,* […] o pigmento na […] *maioria é intermédio, e com filtros U.V., literalmente todos se tornam duráveis* […] [135]

Não podemos esquecer a necessidade de adaptação do olhar do visitante entre a entrada no edifico e o visionamento das peças, estipula-se a possibilidade de realizar o ajustamento luz do sol – luz artificial, entre a receção e o espaço expositivo, de modo a permitir ao observador ajustar a sua visão antes de ali entrar.

4.3.4.3 Lâmpadas

A Lâmpada é um elemento fundamental, sendo por isso alvo de grande reflexão. Antes de se adquirir ou sugerir uma marca ou tipo devem ser estudadas as coleções e os objetos da mesma. Cada caso é diferente e com limitações específicas.

Por exemplo, enquanto podemos iluminar uma peça de pedra com lâmpadas de tungsténio ou tungsténio-halogéneo (emitem calor), o mesmo não seria possível se a escultura fosse de cera, pois é um material sensível a fontes de calor.

---

[131] MICHALSKI, Stefan - **Para uma Especificação de Normas de Iluminação;** SOUSA, Conceição Borges de, CARVALHO, Gabriela, AMARAL, Joana, TISSOT, Matthias - **Temas de Museologia: Plano de Conservação Preventiva - Bases Orientadoras, normas e procedimentos**.
[132] Microwatt por Lúmen
[133] MICHALSKI, Stefan - **Para uma Especificação de Normas de Iluminação;** SOUSA, Conceição Borges de, CARVALHO, Gabriela, AMARAL, Joana, TISSOT, Matthias - **Temas de Museologia: Plano de Conservação Preventiva - Bases Orientadoras, normas e procedimentos**.
[134] Decomposição da tinta, transformação em pó branco (branco de Zinco).
[135] MICHALSKI, Stefan - **Para uma Especificação de Normas de Iluminação.**

Estas duas em conjunto com as fluorescentes (emitem menos calor) são atualmente o tipo mais utilizado em museus, obrigando à instalação de sistemas de refrigeração para contrapor a atmosfera criada pela libertação de calor.

Preferencialmente, a iluminação dentro de expositores deve ser executada pelo meio de fibra ótica, pois a fonte de calor estará longe ou fora da vitrina. Idealmente este sistema de iluminação de vitrinas deve ser colocado num compartimento com acesso a partir do exterior para não ser preciso abrir o expositor para substituir luzes.

Como num museu não é somente fundamental iluminar as obras mas também a área à sua volta, existindo quem se recuse a percorrer espaços demasiado obscurecidos, há outras condicionantes a ter em conta, como é a de toda a extensão de passagem e mesmo os expositores deverem estar minimamente iluminados com uma intensidade não inferior a 25 lx e não superior a 50 lx, ou entre os 70 a 120 lx (em áreas da exposição onde a luz não entre em contacto direto com as peças em exposição). Outras entradas, serviços e corredores devem adotar uma intensidade entre os 100 e os 300 lx[136].

No presente caso, devido à multiplicidade de objetos e suas debilidades, seria necessário trabalhar numa gama entre os 50 e os 70 Lux para peças com pigmentos não cozidos; os 70 e os 100 lx para peças não pintadas/ vidradas e os 200 a 250 lx para peças vidradas e não pintadas (por cima). Peças vidradas com pinturas por cima do vidrado devem ser estudadas e iluminadas dependendo das debilidades das cores aplicadas. Uma variação que pode ir dos 50 aos 150 lx.

Como vimos a luz é cumulativa e portanto ao calcularmos uma segunda luz, focalizada somente para a peça, textos ou legendas, teremos de lhe subtrair este valor, aplicado ao espaço em geral. Assim este segundo foco não terá 300, 150 ou 50 lux, mas antes 25 a 50/100 lx a menos, visto que este hiato é complementado pela luz geral. À segunda luz terá também de se retirar a intensidade da terceira.

A utilização de dois focos causa, muitas vezes, sombras indesejadas e obscurecidas, perturbando a leitura dos objetos. Deste modo a utilização de um terceiro foco, mais difuso, com o qual se executará a passagem entre a obra e a parede, esbatendo a sombra é imprescindível.

No caso da existência dos referidos sensores, devem acender-se ao mesmo tempo:

[136] Mais uma vez estes números não são absolutos. É necessária a devida adaptação dependendo das peças envolventes. Porém também não devemos ter focos muito iluminados enquanto outros permanecem na obscuridade dos 50lx. Este ajuste deve ser feito de forma moderada e gradual. Permitimndo ao olho humano o tempo necessário de ajuste à intensidade da luz.

> *Objects lit by a point source of light throw sharp and dark shadows. Objects lit by completely diffuse light – light that comes from all directions equally – throw no shadows at all* […].
>
> […] *In the museum our eyes receive visual information most comfortably and clearly when the lighting follows this pattern: from above and partly direct, partly diffuse* […].[137]

É sempre preferível calcular a luz incidida sobre o objeto com cerca de 5 lux a menos do valor padrão, de modo a salvaguarda-lo.

Alguns objetos cerâmicos contém metal e por isso devem-se ter em atenção lâmpadas com mercúrio, como é o caso das fluorescentes. Dando-se primazia a lâmpadas LED:

> *As lâmpadas com tecnologia LED de luz branca* […] *apresentam algumas vantagens* […] *possuem, em média, uma duração entre 10 anos (ligadas 24 horas por dia) e 30 anos (ligadas 10 horas por dia); as emissões de radiação U.V. e I.V. são extremamente baixas; reduzem consideravelmente o consumo energético* […][138]

Finalmente temos de ter em atenção a "esperança média de vida" especulada para as lâmpadas. Ao envelhecerem as lâmpadas começam a produzir mais calor, decaindo cada vez mais para o espectro referente aos I.V., como é o caso das fluorescentes, sendo por isso necessário substituí-las (lâmpadas ou filtros) antes do tempo previsto.

4.3.4.4 Plano de Iluminação

Tendo em conta os aspetos referidos, julgamos pertinente estabelecer os seguintes objetivos a figurar no plano de iluminação:

- Iluminação geral, distribuída de forma a cobrir toda área expositiva (em ângulos de 180º): 30 lx.
- Iluminação de peças de cerâmica com pigmentos não cozidos: 50 a 200 lx (dependendo da capacidade e sensibilidade do pigmento).
- Iluminação de peças de madeira, metal, cerâmica e pedra não intervencionados: + 260 lux (2º + 3º foco de difusão).
- Textos e legendas: 100 lx (2º + 3º foco de difusão)
- Iluminação auxiliar geral, direcionada de cima para baixo, fora do alcance das obras: + 25 a 40 lx.
- Iluminação da área de receção: 100 a 250 lx.

[137] THOMSON, Garry - **The Museum Environment**, Tradução.
[138] SOUSA, Conceição Borges de, CARVALHO, Gabriela, AMARAL, Joana, TISSOT, Matthias - **Temas de Museologia: Plano de Conservação Preventiva - Bases Orientadoras, normas e procedimentos**.

4.3.5 Materiais expositores

Antes de serem adquiridos todos os materiais para figurarem numa exposição, ou acervo, devem ser considerados e estudados com muito cuidado. A utilização de materiais cuja composição nos é desconhecida pode potenciar situações de perigo.

Muitos materiais, como o PVC ou o contraplacado não são ajustados para exposições permanentes ou até mesmo algumas temporárias, devido, respetivamente, à emissão de gases e ao seu fraco desempenho físico. A madeira, devido à sua composição orgânica, pode ser mais ou menos suscetível de formar colonias biológicas[139]. É por isso aconselhado testar primeiro os materiais, devendo estes ser estáveis, inócuos, isolados e resistentes[140].

Deve ser considerado a interação das peças com o expositor, pois podem reagir negativamente com a sua estrutura química, remetendo-nos para a importância de manter um museu "neutro" ou inerte, desprovido de materiais em decomposição ativa.

Idealmente a utilização de mogno seria a melhor escolha, pela sua resistência física (pragas e pressão), aspeto e peso. O pinho, embora não seja tão resistente (quer seja a pragas, pressão ou humidade), é uma solução mais económica e eficiente.

Os vidros para Museus tem de ser especiais e encomendados à medida, laminados, com filtro embutido entre as duas folhas de vidro Cristal, num total de 8mm.

Os expositores de metal, quando utilizados, devem ser muito bem isolados (com verniz ou outro metal antioxidante) e a sua "esperança média de vida" e reação com outras peças estudada.

---

[139] *Idem*.

[140] SOUSA, Conceição Borges de, CARVALHO, Gabriela, AMARAL, Joana, TISSOT, Matthias - **Temas de Museologia: Plano de Conservação Preventiva - Bases Orientadoras, normas e procedimentos**.

4.3.6 Intervenções[141]

Ao analisarmos as peças de cerâmica, constatamos existirem certas fissuras e evidências de intervenções realizadas em várias das peças expostas. Porém não conseguimos ter acesso a informação clarificadora dessa ação. Por isso não podemos discorrer sobre quando, como, quais os motivos e onde ocorreram essas intervenções.

As fichas que nos foram fornecidas e a informação facultada não possuem qualquer referência a uma intervenção depois da aquisição realizada pelo Museu, nem contém informações sobre intervenções executadas previamente.

As informações referentes a intervenções de conservação e/ou restauro numa peça são importantes, principalmente por três fatores: por permitirem, a um futuro conservador restaurador, conhecer e reconhecer mais facilmente as debilidades das peças, podendo desenvolver melhores condições de conservação; Por permitir distinguir os elementos adicionados no restauro – podendo ponderar a sua remoção caso este venha a colocar em risco o conjunto ao longo do tempo; Por último para conseguirmos distinguir as marcas realizadas pelo tempo daquelas realizadas por escavações ou em intervenções anteriores.

Esta informação ajuda a construir um registo histórico auxiliando na realização de futuras exposições, quer no museu como fora dele. Facilita também a triagem de objetos passíveis de serem emprestados a outras instituições e as condições de conservação em que se encontravam na altura desta ação.

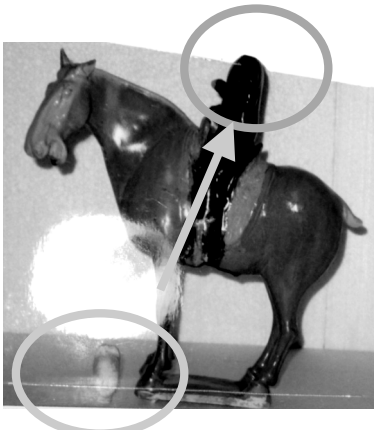


Imagem 46 – Cavaleiro (*san cai má*) com a cabeça separada do corpo, dinastia Tang, nºInv.310.

[141] Este ponto foi desenvolvido após uma leitura exaustiva de vários documentos relativos à conservação e restauro, entre eles: SOUSA, Conceição Borges de, CARVALHO, Gabriela, AMARAL, Joana, TISSOT, Matthias - **Temas de Museologia: Plano de Conservação Preventiva - Bases Orientadoras, normas e procedimentos;** THOMSON, Garry - **The Museum Environment;** MICHALSKI, Stefan, **Para uma Especificação de Normas de Iluminação;** LADKIN, Nicola, ROBERTS, Andrew, MICHALSKI, Stefan – **Como Gerir Um Museu: Manual Prático;** CASANOVAS, Luis, **A Necessidade do Rigor Em Conservação Preventiva – I**.

Nos últimos anos os museus começaram a registar, de uma forma mais pormenorizada e completa, todas as características das peças a adquirir e adquiridas, por auxiliar a compra ou aquisição de objetos com interesse para a instituição, num estado de conservação benéfico ou sustentável por parte do museu. Como afirma Nicola Ladkin:

> *O primeiro relatório sobre o estado de conservação deve ser feito quando o objeto é incorporado* […] *e depois atualizado sempre que o objeto é envolvido em qualquer atividade* […] [142]

O registo do estado físico-químico do objeto a adquirir dá informações relevantes sobre as debilidades e limitações de transporte e exposição. Um exemplo deste aspeto serão técnicas de conservação e restauro que utilizam colas e aglutinantes executados à base de extratos animais ou plantas perecíveis, cuja decomposição pode causar problemas na conservação das peças, dependo do clima e dos componentes constituintes. Não se pode negligenciar o facto de certos compostos orgânicos decomporem-se naturalmente ao entrarem em contacto com o ar e/ou certos microrganismos presentes nas mãos humanas e superfícies, transmitidos pelo contacto direto com a peça ou transportados pelo ar. A "degradação" natural destes compostos orgânicos pode entrar em conflito direto com a peça, direta ou indiretamente, através da interação com outros materiais em contacto com o objeto.

Deste modo é importante para a segurança da peça e dos objetos à sua volta, conhecer o seu historial e procurar saber quais os componentes constituintes, originais ou colocados posteriormente.

A falta de atenção relativamente ao estado de conservação de uma peça pode causar vários perigos, como o de adquirir um objeto em degradação ativa, condição impeditiva da sua exposição ao público ou próximo de outras peças.

A aquisição de uma peça cujos custos de conservação não possam ser suportados pelo museu, constituí um ato de negligência. Ao não se verificar o seu estado de conservação, esta-se a contribuir ativamente para a sua perda. A falta de cuidado relativamente à aplicação de medidas de precaução e cautela, realizando o período de quarentena, limpeza e avaliação regular das mesmas, pode ter consequências muito nocivas, afetando outras peças estáveis.

Por essa razão sugere-se um tipo de conservação preventiva onde devem ser executados os seguintes procedimentos básicos:

- Verificar do estado de conservação das cerâmicas, quando for montar uma vitrina, aquisição de um novo objeto, ou colocação na sala de reserva;

[142] LADKIN, Nicola - **Gestão do Acervo**, 24.

- Limpar regular do pó e outras sujidades acumuladas;
- Inspecionar as superfícies das peças (em procura de sinais de degradação ativa);
- Remover de todos os materiais estranhos ao objeto;
- Todas as intervenções encontradas, quer tenham sido efetuadas pelo museu ou pela entidade à qual foi adquirido o acervo, devem ser corretamente investigadas e catalogadas para futura referência;
- Verificada a necessidade deve-se proceder à intervenção das mesmas para a sua esterilização.

4.4 Um Regulamento?

É sempre necessária a existência de um plano para normalizar procedimentos, cuidados inerentes ao manusear, deslocar, conservar, expor e manter a integridade físico-química da coleção.

A existência de um documento desta natureza ajuda a tornar estas tarefas diárias de conservação, manutenção do espaço e manuseamento das peças mais fáceis e eficientes, impedindo a exposição da coleção a situações potencialmente danosas.

Neste documento devem estar descriminados níveis ou médias de temperatura, qualidade do ar, humidade relativa e iluminância a atingir e manter no espaço expositivo ao longo do ano.

4.5 Formação do Pessoal do Museu

A formação de todo o pessoal[143] do Museu relativamente aos cuidados necessários a quando do manuseamento das peças, transporte e reserva deve ser executada como parte integral da formação inicial de qualquer funcionário no museu.

Esta formação torna-se importante por vários fatores, entre eles o facto de que todos eles, de uma forma mais direta ou indireta, irão interagir com as peças a uma determinada altura.

[143] Nesta categoria também se inserem: qualquer tipo de empresa de Catering, ou outro a trabalhar com o Museu (esporadicamente ou a nível regular), empregados de limpeza, manutenção (eletricistas, canalizadores, etc.) e transporte.

A sua formação nas necessidades básicas, estado de conservação, cuidados a desenvolver, valor e importância histórica, ajudam a criar um grupo de técnicos informados com uma probabilidade menor de acidentalmente, prejudicar a conservação do acervo.

4.6 Sinalética e Acessibilidade

É fundamental a existência de uma sinalética que oriente e regule o caminho do visitante durante toda a sua estadia, de modo a sentir-se seguro, confiante e ciente das suas limitações e permissões, por onde pode ou não ir e como.

Cabe ao designer e ao arquitecto no acto de adaptar o edifício de as incluir e desenhar, mas é o museólogo quem os deve instruir em onde, porquê e qual a sinalética necessária.

Embora o presente caso não apresente problemas de sinalização interior ou acessibilidade (no espaço museográfico) considerou-se pertinente, dada a natureza deste trabalho, assinalar-se alguns pontos essenciais, por vezes negligenciados, em museus.

Entre elas está a comunicação com o visitante, a qual deve ser idealmente cumprida através de um misto de símbolos e representações facilmente identificáveis dos objectos reais ou das proibições, numa tentativa de ser acessível por qualquer pessoa independentemente da sua nacionalidade ou cultura.

O objectivo pretendido é que não seja necessário comunicar através de palavras (pois obrigaria a uma comunicação bilingue), mas somente através de equivalentes simbólicos de acções, lugares ou espaços físicos.

Assim, a sinalética deve abordar as seguintes áreas:

- Identificação de áreas de serviço;
- Identificação de áreas proibidas à entrado do público;
- Sinalética condutora do visitante dentro da exposição;
- Sinalética condutora do visitante até áreas de serviço disponíveis aos mesmo como WC's, restaurantes, áreas de conferencia, elevadores e outros acessos ou exposições temporárias;
- Identificação de permissões e proibições relativas a: comida, fotografias, acessos, casacos, mochilas, aproximação da peça[144], animais, crianças, etc.

[144] Este tipo de sinalética é normalmente executado no chão com fitas com alguma espessura e contrastantes com o chão, ou então com textura.

- Identificação do Museu ao longo da rua em que este se encontra ou acessos (ruas perpendiculares ou transversais com bastante trafico) e na sua fachada (bem visível).

Quanto às acessibilidades:

- Desbloquear portas e acessos;
- Não utilizar acessos de largura inferior à necessária à passagem de uma cadeira de rodas;
- Colocar legendas e tabelas até 1.10 cm de altura do chão.
- Colocar rampas nos acessos com escadas ou permitir o acesso a elevadores.
- Ter à disposição guias para cegos, linguagem gestual para Surdos e cadeiras portáteis para idosos.
- Entre outros.

4.7. Fichas de Inventario

O inventário é um dos elementos fundamentais na complementação de um plano de Conservação Preventiva eficaz a longo prazo, auxiliando no seu correto manuseamento e registo histórico.

Após uma breve análise das fichas de inventário utilizadas pelas quatro instituições aqui consideradas [145], foi possível concluir que são dispares e de alguma forma desequilibradas. Enquanto alguns museus possuem informação a mais, com pontos repetidos, explicações extensas e confusas, informação desnecessária, etc., outros possuem falta de explicação ou descrição e imagens desatualizadas, carecendo de informação satélite (relatórios de conservação e restauro, bibliografia e contexto histórico), localização atual ou passadas, condições ambientais atuais, etc..

A ficha da Casa-Museu Anastácio Gonçalves, seguindo o modelo do IMC, MATRIZ, possui itens confusos e ambíguos, carecendo de certas informações complementares. Este facto dificulta a sua leitura e o estudo da peça, aumentando o tempo necessário à recolha de dados e consequentemente, o trabalho dos técnicos.

[145] Ver introdução.

No caso de MCCCM verifica-se que as fichas manuais possuem pouca informação sobre as peças[146]. Os relatórios de conservação e restauro estão em ficheiros separados destas e as fotografias não foram atualizadas desde a sua entrada no museu.

O MFO possuí um registo de *backup*, constituído por fichas de inventário manuais, escritas a lápis, com informação sumária insuficiente. No entanto, a ficha digital possui toda a informação necessária à sua leitura, incluindo relatórios de conservação curativa e restauro. Também as casas museu Anastácio Gonçalves e o Medeiros e Almeida possuem registos digitais e em papel.

A ficha digital e em papel da Casa-Museu Medeiros e Almeida tem um registo limitado de informação acerca das peças, possuindo algumas descrições confusas.

São imperativas informações referentes à está disponibilidade das peças para empréstimo, quais as condicionantes (de conservação, humidade relativa, iluminação, temperatura -, viagem e disponibilidade temporal), quais as limitações de transporte (países ou museus acerca dos quais o Museu não considera pertinente a sua deslocação) e o tipo de material a acompanhar a peça (dimensões e condições). Todas estas informações devem estar organizadas e anexadas à ficha principal. Devem também ser adicionados outros elementos como estudos realizados ou ilustrações, por também auxiliarem à sua compreensão.

4.7.1 Sugestões de Questionário Padrão

Considerou-se pertinente, no seguimento do ponto anterior, apresentar algumas sugestões, quanto a questões pertinentes a serem colocadas aquando da compra/ aquisição de peças. Quanto mais informação o museu possuir sobre a peça, mais segura será a decisão de adquirir ou não o objeto, assim como os possíveis benefícios – em termos de mensagem e contexto histórico – que esta terá para oferecer.

Andrew Roberts refere:

> *Quando um museu faz uma aquisição ou empréstimo, deve iniciar a elaboração de um arquivo com a informação sobre o proprietário e os objetos. Este arquivo deve incluir uma folha sumaria, com dados sobre a fonte, esboços dos objetos, a sua importância para o museu,* […] *e uma avaliação do seu estado de conservação* […] *alguns destes campos são particularmente importantes para a gestão e segurança das coleções, como o numero do objeto, localização atual e características próprias,* […] *o*

[146] Até à data não nos foi facultada a ficha de inventário electrónica.

> *"inventário" básico do acervo é composto por registos que incluem o campos principais e os campos essenciais a áreas de estudo* […][147]

As fichas de inventário devem ser ajustadas ao acervo do museu, à tipologia da peça e à sua proveniência. Deste modo somos capazes de produzir uma ficha completa, sem itens repetidos ou similares, com duplo sentido ou obsoletos.

Com este objetivo sugere-se uma lista generalizada, de forma a conseguir obter o máximo de informação possível.

Entre as alíneas desse "questionário padrão" sugerem-se os seguintes pontos:

- Aquisição da peça:
    a. Entidade ou instituição a que foi adquirida a peça pelo atual proprietário.
    b. Registos antigos de aquisições anteriores.
    c. Cronologia histórica das peças, com descriminação de localização, proprietário, etc..
    d. Data de aquisição da peça pelo atual proprietário[148].
    e. Método de pagamento/ obtenção.
    f. Documento comprovativo de compra – quando aplicável.
    g. Condições ambientais conhecidas, região, local, armazém, etc.).
- Restauros:
    a. Registo de intervenções.
    b. Identificação dos técnicos responsáveis.
    c. Relatórios de intervenção.
    d. Datação das intervenções.
- Exposição:
    a. Local.
    b. Condições ambientais.
    c. Registo de saídas e entradas com descriminação de locais, transportes, datas, etc..
- Heranças:
    a. Documento comprovativo.
    b. Documento ou registo de aquisição da peça pelo parente.

[147] ROBERTS, Andrew - **Inventário e Documentação**, 33-36.
[148] Esta informação é importante e pertinente pois facilita a avaliação do estado de conservação da peça.

Esta informação deve ser posteriormente filtrada e adicionada à ficha de inventário e de identificação da peça.

4.7.2 Considerações

Antes de seguirmos para o ponto 7.2.1, no qual é apresentada uma proposta de ficha de inventário, é importante esclarecer certos pontos acerca da nomenclatura e normas catuais, desenvolvidas pela DGPC. Segundo esta instituição, a cerâmica está dividida em duas categorias a cerâmica utilitária, pertencente à super-categoria "Arqueologia" e cerâmica, pertencente à super-categoria "Artes Decorativas".

Quando consultamos o site *MatrizNet* e acedemos ao termo de "pesquisa avançada," encontramos quatro tipologias: cerâmica utilitária, cerâmica (etnologia), cerâmica (arqueologia) e cerâmica (arte).

Assim compreendeu-se, no decorrer da elaboração da tese, a necessidade de propor uma adição de novos elementos às *Normas de Inventário* atuais e do esclarecimento de determinadas terminologias, exemplificadas no ponto 4.7.2.1.

4.7.2.1 Proposta nomenclaturas

Uma das formas de melhor rentabilizar o tempo dos museólogos e dos técnicos dos museus passa pela execução de uma ficha detalhada e diferenciada das suas peças.

Para uma melhor adaptação ao caso em estudo a autora decidiu, após uma leitura extensa das *normas de inventário* da DGPC, entre outros, propor uma organização e nomenclatura diferenciadas das utilizadas pela DGPC[149]. Neste esquema a cerâmica torna-se independente das demais super-categorias subdividindo-se em três a arqueológica, a etnográfica e a utilitária.

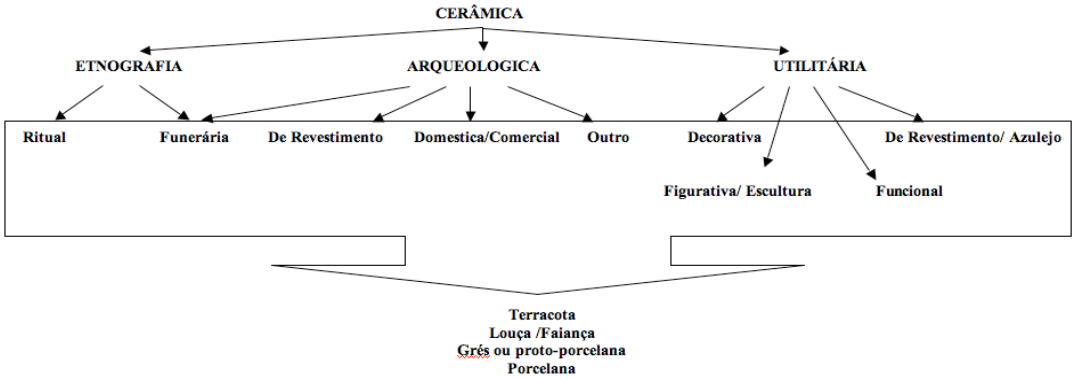
Subdividindo-se em subcategorias denominadas:

- Cerâmica arqueológica - Funerária, cerâmica de revestimento, doméstico/comercial e outro.
- Cerâmica etnográfica - funerária e ritual.
- Cerâmica utilitária - decorativa, figurativa/escultura, cerâmica de revestimento/azulejo e funcional.

[149] Visto que o presente trabalho só esta a analisar instituições portuguesas, nomenclatura, modelos de normas ou fichas de inventario "estrangeiras" não foram consideradas.

Abaixo destas subcategorias ainda propomos a subdivisão de cada uma delas em: Terracota, faiança ou louça, proto porcelana ou grés e porcelana.

Esta divisão é baseada na ideia de que a cerâmica engloba toda e qualquer peça de argila cozida, como explicitado no início desta tese[150].



Esquema 1 – Organigrama das categorias de cerâmica

Esta subdivisão da Cerâmica facilita a pesquisa, assim como a correta classificação do acervo pelo museu, tal como por qualquer outro estudioso.

É importante que a ficha de inventário esteja dividida em duas, a forma *pocket* ou sumária e a extensa, na qual estão descriminados todos os dados apurados sobre uma determinada peça[151].

O primeiro formato serve para podermos aceder à informação mais importante de uma forma rápida e eficiente, assim como fornecer informação rapidamente a museólogos, curadores, etc.. O segundo serve para uso interno dos museus e do investigador.

4.7.3 Ficha de Inventário VS ficha de inventário sumaria ou ficha de identificação

A existência de duas fichas distintas auxilia a parcelar e a partilhar informação dentro do museu e fora.

A ficha de inventário do museu tem um histórico detalhado do objeto, caracterizando-se por pretender ser um registo extenso e completo de todas as informações existentes ou relacionadas com a peça. Realizada para ser consultada por estudiosos, museólogos e pessoal do museu[152].

---

[150] Certas tipologias como o azulejo poderão não necessitar da sub subcategoria porcelana ou grés.
[151] Ver Anexo C e D.
[152] Ver Anexo C.

A ficha de identificação do objeto caracteriza-se por possuir somente a informação essencial à sua identificação e manuseamento. Contendo pontos como: Designação, descrição, número de inventário, datação, informação relacionada com o estado de conservação e transporte, localização, dimensões, modo de aquisição e restrições[153].

Sendo um instrumento realizado com o objetivo de possuir a informação ideal para publicação, educação ou para acompanhar o técnico em questões mais superficiais.

[153] Ver Anexo D.

Conclusão

A cerâmica é um bem material cuja evolução se verifica lado a lado com o progresso da Humanidade. Este tipo de bens, pertencentes tanto à arte como à história, consegue guiar-nos através de um diálogo contínuo praticamente desde as épocas mais remotas, fornecendo-nos uma lembrança contínua das nossas capacidades, erros e devoções. No entanto, num ambiente museográfico, o seu valor patrimonial só pode ser construído e mantido através da sua conservação e correta exposição ao público.

O povo chinês, sendo o pioneiro no desenvolvimento da cerâmica, atribui às suas peças um significado profundo para a história da sua cultura e do mundo. Os museus portugueses, apesar das suas esforçadas tentativas, não conseguem realizar um diálogo rico em contexto capaz de transmitir, em toda a sua extensão, a mensagem a ser apreendida. A noção portuguesa da China em conjunto com os preconceitos existentes sobre o seu povo, criaram um fosso enorme, aumentando a cada exposição "ao modo europeu" como as peças são apresentadas.

Uma forma de colmatar este fosso será através da utilização do modelo "cenográfico" aqui apresentado, introduzindo a peça de uma forma mais simples e intuitiva, dando ao visitante a liberdade de assimilação. Pretende-se não deixar o público induzir conclusões erradas ou incompletas dos objetos e da mensagem a transmitir.

Sumariamente, esta distanciação é colmatada através da linguagem visual direcionada, ou seja, introduzindo hipóteses, sob a forma de ilustrações, desenhos, vídeos e "cenários" clarificadores, cuja função principal será induzir a pessoa à conclusão pretendida.

A existência de um panfleto ou guia turístico, com informações cruciais, mas sucintas sobre os signos e significados de cores, caracteres ou símbolos (dragão, fénix, etc.), distribuído ou adquirido em conjunto com o bilhete da exposição, também é um complemento valioso à realização de um diálogo coerente, facilitando a compreensão e a passagem entre o imaginário europeu e o chinês.

Esta proposta difere da norma por propor uma abordagem à peça com múltiplas linguagens e níveis de aprendizagem, facilmente adaptável e percetível por vários tipo de indivíduos, independentemente da sua faixa etária. Com esse objetivo conta com diferentes níveis de conhecimento dependendo da curiosidade, capacidade, conhecimento e interesse do visitante.

A maioria dos museus europeus escolhe desenvolver uma mensagem capaz de ser compreendida em apenas dois ou três níveis: básico, direcionado para o ensino de crianças,

intermédio, para o público em geral, e avançado, para um público especializado e específico. Esta proposta pretende ser um modelo no qual, qualquer individuo, independentemente de se incluir num destes três grupos, possa criar uma relação de apreensão, apreciação e valorização com o objeto.

Neste projeto essa relação pretende ser executada através do auxílio da imagem, som e de dispositivos interativos. Embora vários museus já utilizem este tipo de estratégias nas suas exposições, a sua divulgação, explicação e relevância, continua com um nível de desenvolvimento pouco satisfatório. Devido ao seu "insucesso" os museus acabam por negligenciar estas alternativas.

A falta de orçamento também pode ser um problema, porém mesmo nestas situações, continuam a existir várias outras alternativas, atualmente não contempladas ou pouco desenvolvidas, tais como ilustrações, animações, cronologias comparativas, distribuição de pequenos panfletos e livros, etc..

Outra grande diferença entre este projeto e as propostas comuns está na divulgação e na forma como é aproveitado o espaço. Devemos ter atenção à apresentação das nossas peças, para as poder tornar alvo de curiosidade. O fácil acesso e reconhecimento do Museu também são cruciais, tornando-se sensato o seu envolvimento em ações lúdicas.

Esta proposta diferencia-se também das várias soluções encontradas pelos museus portugueses pelo facto de utilizar a informação satélite de uma forma inovadora, permitindo a realização de um discurso simultaneamente interativo, contemplativo, de descoberta e de compreensão. Afastando a peça de um cenário ou função, relatando e educando, através da imagem, todas as suas possíveis leituras. Não se limita a escolher uma possível leitura ou uma visão. As peças têm assim potencialidade para serem interpretadas de várias formas diferentes, todas elas corretas, todas elas interessantes e explícitas. Uma organização intimista com a capacidade de "ensinar" um aspeto diferente de uma peça a cada novo olhar, atribuindo valor à peça através da conexão desenvolvida entre o observador e o objeto.

Para conseguirmos compreender e corretamente expor peças profundamente descontextualizadas, temos de visioná-las através dos olhos do público desinformado a olhar para um *Outro*, firmando um primeiro contacto no qual, à primeira impressão, só consegue discernir a beleza artística e tecnológica da peça em exposição. Enquanto museólogos o nosso trabalho é o mesmo de um mediador, somos nós quem tem a obrigação de mostrar a cultura para lá da sua compreensão instantânea, dando a entender o seu significado e a razão pela qual a consideramos tão importantes.

Estamos numa cultura cada vez mais globalizada, individualizada, personalizada, capitalista e exigente, onde o conhecimento é livre e ambicionado por todos. Cabe aos museus corresponder à procura da população e criar engenhos personalizados, satisfatórios para o individuo e não apenas para a *massa*.

É necessário educarmos a população a pensar mais na peça e no seu significado, na mensagem a ser transmitida, na mensagem potencial, nos vários discursos passíveis de serem realizados, e tentar, num ou vários discursos, esmiuçar, contextualizar e descrever todos eles.

A tecnologia e o engenho devem ser empregues para, de forma económica, conseguirmos atingir o fim comum a qualquer museu, transmitindo a importância da sua mensagem.

A conservação começa quando a valorização toma parte do consciente do observador. Todas as peças são fisicamente perecíveis, acabando por perder o seu valor material para a Humanidade. Ao contrário daquilo que se pensa, a Conservação Preventiva das peças começa com o público e acaba com o Museu. Tonando-se um elemento essencial à preservação do bem cultural, através da sua preservação prolongada e evitando a constante intervenção ou degradação acelerada dos objetos existentes no museu.

Devemos ter a consciência da necessidade de personalizar a metodologia de preservação das peças, segundo o seu tempo de "vida" em exposição e em reserva, durabilidade e resistência ao clima e à luz dos seus materiais constituintes, assim como, compreender que para cada exposição temporária devem ser pensados planos de conservação personalizados às peças expostas e aos materiais a utilizar.

Deve também ser referida a necessidade das instituições insistirem na divulgação e no correto cuidado com seu acervo, tendo em conta que o excesso de cuidados também pode ser uma forma de má conservação.

A peça deve gritar a sua mensagem tão ferozmente que consiga ser percetível para um cego e escutada por um surdo.

Bibliografia

ANTOMARCHI, C e BERDUCOU, M, et al – **Commentary on the ICOM-CC Resolution on Terminology for Conservation**. Rome: 2008.

ARAÚJO, António - Documento de Nara sobre Autenticidade, Tradução, Fevereiro 2007, Original, **The Nara Documento On Authenticity**, Nara, Japão, ICOMOS, ICCROM, UNESCO, Novembro 1994, consultado a 10 de Abril de 2013, http://5cidade.files.wordpress.com/2008/03/documento-de-nara-sobre-a-autenticidade.pdf .

BARRETO, Luís e MARTINS, Maria Manuela d'Oliveira – **Guia do Museu: Centro Científico e Cultural de Macau.** Portugal: Gráfica Maiadouro. ISBN 972-8586-01-9.

BERG, Sheila – **Principles for the Conservation of Heritage Sites in China**. Los Angeles: Conservation Institue, 2002.

BIANCHI, Ester – **Taoísmo II**. Milão: Mediapromo, Lda, 2009. ISBN 978-989-8479-11-2.

BOYLAN, Patrick J. – **Como Gerir um Museu: Manual Prático**. França: ICOM – Conselho Internacional de Museus, 2004. ISBN 92-9012-157-2.

BRAZ, Andeia (2013) **As dificuldades da Exposição da Cerâmica Funerária Chinesa em Portugal**. Revista Vox Musei arte e património. ISSN 2182-9489. Vol1 (1): pp. 114-122.

CAHILL, Susan - Confucianism, Daoism and The State Cult: Han – Six Dynasties, 13 – 04 – 2010, In **Cultures And Arts of China: From The Neolithic Age Through The Tang Dynasty**, São Francisco, Asian Arte Museum, 06 de Outubro de 2012. Http://deimos3.apple.com/WebObjects/core.woa/Feed/asianart.org-dz.23178645490.023178645492 .

CASANOVAS, Luís Elias - **Conservação Preventiva e Prevenção das Obras de Artes, Condições Ambiente e Espaços Museológicos em Portugal**, Lisboa, ed. Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, exemplar policopiado, 2006.

CASTRO, Nuno - **A Cerâmica e a Porcelana Chinesas: do Neolítico à Dinastia Yuan**. Porto: edições Civilização, 1992.

CAVARI, Fernanda – **Introduzione allo studio della cerâmica in archeologia**. Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti, Siena, 2007.

CELLI, Nicoletta – **Budismo II. Milão: Mediapromo**, Lda, 2007.

CHEONG, Fok Kai - A China: Das Origens à Dinastia Ming: A Afirmação do Poder e a Busca de Contactos Com o Exterior, In, **Os Fundamentos da Amizade: Cinco Séculos de Relações Culturais e Artisticas**, Catálogo da exposição, Portugal, edições Centro Cientifico e Cultural de Macau, impressões Gráfica Maiadouro, 1999, pp. 27 - 30.

CICCONE, Chris – **The Chronicle of World History**. German: Grange Books, 2007.

CLARKE, John James - **Oriental Enlightenment: The Encounter Between Asian and Western Thought**, Londres, edições Routledge, 1997.

COELHO, Maria da Conceição, MARTINHO, Maria Antónia, PIRES, Pedro e YINH, Wang Suo – **Do Neolítico ao Último Imperador**. Palácio de Queluz: Governo de Macau, 1994.

COLLA, Elisabetta - A China Antiga, do Neolítico à Dinastia Han, In **Bronzes e Jades da China Antiga na Colecção José de Guimarães**, 2011, 21 – 35, Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau.

COLWELL, Peter e Mendes, Elisabete – **Temas de Museolofia: Museus e Acessibilidade**. Palácio Nacional da Ajuda: Facsimile, Lda, 2004.

Conserving the authentic: Essays in Honour of Jukka Jokulehto. Itália: edição ICCROM, editores Nicolas Stanley-Price e Joseph King, 2009.

COOPER, J.C. - **An Ilustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols**, publicações Thames and Hudson. Londres: primeira edição 1979, reimpresso a 1995, pg, 38-39 e 55-56.

COSTA, João Paulo Oliveira e – **China, a Mais Antiga Civilização do Mundo Comtemporâneo**. In Oriente, nº 22. Lisboa: Tipografia ADFA e Fundação Oriente. 2013, pp. 98 a 103.

CRICK, Monique - **Chinese Trade Ceramics for South-East Ásia: Collection of Ambassador and Mrs Charles Muller**. Italy: Edições Fondation Baur, 2010.

CRUZ, Maria e CORREIA, Virgílio Hipólito – **Normas de inventário: Cerâmica Utilitária. Portugal: Instituto dos Museus e da Conservação**, 2007. ISBN 978-972-776-332-0.

DEAN, David - **Museum Exhibition: Teory and Practice**. Nova Iorque: edições Routledge, 1994.

Dicionário, **China: A Cultural and Historical Dictionary**. Editado por Michael Dillon, edições Curzon, 1998.

DURBIN, Lesley – **Architectural Titles: Conservation and Restoration**. Oxford, UK: Elsevier, 2005.

FALK, John, e DIERKING, Lynn - **The Museum Experience**. Washington D.C.: edições Whalesback Books, 1992, pp.136.

GETTY CONSERVATION INSTITUTE - **The Future of Asia's Past: Preservation of the Architectural Heritage of Ásia**. Edição The Getty Conservation Institute, editor, Miguel Angel Corzo, janeiro 1995.

GOMEZ, M. Luisa – **La Restauracion**. Spain: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 1998. ISBN 978-84-376-1637-7.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo - **Entre Cenografias: o Museu e a Exposição de Arte no século XX.** São Paulo: Edições da Universidade de São Paulo e FAPESP, 2004, p. 35 – 40.

HEARN, Maxwell K. – **Ancient Chinese Art**. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1987.

HERRMANN, Frank - **The English as Collectors: A Doctumentary Chrestomathy**. Londres: edições Chatto e Windus Ltd., 1972, pg. 17 – 18.

HOPPER-GREENHILL, Eilean - **Museum, Media, Message**. Nova Iorque: edições Routlege, 2003, pp. 18 - 21, 29, 33, 37.

ICOMOS, THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE - **Principles for the Conservation of Heritage Sites in China**, China, ICOMOS, approved by the State Administration of Cultural Heritage, trans. Neville Agnew and Martha Demas (First printed in 2002,second printing with revision: Los Angeles: Ventura Printing, 2004), consultado a 17 de abril de 2013,
http://www.getty.edu/conservation/publications/pdf_publications/china_prin_1chinese.pdf.

ICOMOS, UNESCO, ICCROM - **The Nara Document on Authenticity**, Novembro de 1994, pg. 3, consultado a 18 de abril de 2013,
http://whc.unesco.org/uploads/events/documents/event-833-3.pdf.

JOKILEHTO, Jukka - **Considerations on authenticity and integrity in world heritage context**. City & Time, 2006. pg. 8, consulatdo a 20 de abril de 2013,
http://ftparch.emu.edu.tr/Courses/arch/Arch556/arch556_material/CECI/CONSIDERATION%20OF%20AUTHENTICITY.pdf

KAPLAN, Flora - Exhibitions as Communicative Media, In **Museum, Media, Message**. Nova Iorque: edições Routlege, 2003.

KENNETH, Ch'en - **Budhism in China: A Historical Survey**. Nova Jersey: edições Princeton University Press, Princeton, 1964.

KOESTLER, Robert J., KOESTLER, Victoria H., CHAROLA, A. Elena e NIETO-FERNANDEZ, Fernado E – **Art, Biology, and Conservation: Biodeterioration of Works of Art**. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2003.

KWANG-CHIH, Chang - **The Archaeology of Ancient China**. Londres: ed. Yale University Press, 4ª edição, 1986, pp.3

LAGERWEY, John - **Taoíst Ritual in Chinese Society and History** Londres: edições Macmillan Publishing Company, 1987.

LI, Zhiyan - Prehistoric Earthenware, In ZHIYAN, Li, BOER, Virginia L., LI, He - **Chinese Ceramics: From the Paleolithic Period Through the Qing Dynasty**. Londres: Publicações Universidade de Yale, 2010, pp.60.

LOPES, Rui O. - Imaginário espiritual e símbolos da autoridade política nos jades e bronzes rituais da China Antiga. In **Bronzes e Jades da China Antiga na Colecção José de Guimarães,** 2011, 51 – 85. Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau.

LOPEZ JR, Donald - **Religions of China in Pratice**. Nova Jersey: edições Princeton University Press, 1996.

LORD, Barry e LORD, Gail Dexter - **The Manual of Museum Exhibitions**. Inglaterra: edições Altamira Press, 2002, pp. 19, 22.

LYALL, Leonard - **The Saings Of Confucius**. Londres: Editora Public Domain, 2007.

MAGALHÃES, João - **António Anastácio Gonçalves: Ao Gosto Da Época**, In L+arte, nº21 de fevereiro de 2006, pg. 58-60.

MÂNTUA, Ana Anjos, MELO, Carla, PIRES, Isabel, e tal. – **Normas de inventário: Cerâmica**. Portugal: Instituto dos Museus e da Conservação, 2007.

MATIAS, Maria Margarida Marques - O Comércio da Cerâmica e o Fabrico da Porcelana, In, **Os Fundamentos da Amizade: Cinco Séculos de Relações Culturais e Artísticas**. Portugal: Catálogo da exposição, edições Centro Cientifico e Cultural de Macau, impressões Gráfica Maiadouro, 1999, pp. 85 - 92.

MATOS, Maria Antónia Pinto de - **Chinese Exposrt Porcelain: From the Museum of Anastácio Gonçalves.** Lisboa: edições Philip Wilson Publishers Limited, 1996.

MEI, Hua – **Chinese Clothing**. China: China Intercontinental Press, 2004.

MUNITZ, Barry – **Conservation**. Los Angeles: USA: The Getty Conversation Institute, 2004.

NABAIS, António José e CARVALHO, José Maria - O Discurso Expansivo, In **Iniciação à Museologia**. Lisboa: coordenado por Maria Beatriz Rocha Trindade, edições Universidade Aberta, 1993.

PALUDAN, Ann - **Chinese Tomb Figures**. Nova Iorque: edições Oxford University Press, 1994, pp. 55 – 59.

PASCUAL, Eva – **Conservar e Restaurar Cerâmica e Porcelana.** Espanha: Parramón Ediciones S. A., 2005.

PERSIVAL DAVID FOUNDATION - **Imperial Taste – Chinese Ceramics From The Persival David Foundation**. Los Angels: Edições Chronical Books, Los Angels County Museum of Art, Persival David Foundation, 1989.

PORTUGAL, Decreto-Lei nº163/2006 de 8 de Agosto – **Regime da Acessibilidade aos Edifícios e Estabelecimentos que Recebam Público, Via Pública e Edifícios Habitacionais**.

PUY, Inma González **– Do Ritual ao Coleccionismo: Inspiração e Influências mutuas entre a Cerâmica e a Metalurgia do Bronze na China**. In Oriente, Vol. 11, nº123953, Abril 2005.

RAWSON, Jessica - **The British Museum Book of Chinese Art**. Londres: edições The British Museum Press, 1992.

REIS, Jorge dos (2013) **As vozes tipográficas do museu. Legibilidade e leiturabilidade do texto no design expográfico**. Revista Vox Musei arte e património. ISSN 2182-9489. Vol1 (1): pp. 272-284.

RICO, Juan Carlos - **Montaje de Exposiciones: Museos Arquitectura Arte**. Madrid: edições Silex, 2001, pp. 122, 142.

RIEGL, Alois – **El Culto Moderno A Los Monumentos**. Viena: Visor Distribuciones, S. A., 1987.

RIEGL, Aloïs - **O Culto moderno dos Monumentos**. Espanha: Edições Visor, primeira edição em 1987, segunda edição 1999, p.29.

SHENK, David – **Data Smog**. New York: HarperCollins e-books, 1997.

SOUSA, Conceição Borges de, CARVALHO, Gabriela, AMARAL, Joana, TISSOT, Matthias – **Plano de Conservação Preventiva: Bases orientadoras normas e procedimentos**. Palácio Nacional da Ajuda, Portugal: Instituto dos Museus e da Conservação.

SULLIVAN, Sharon **-** Conservation Policy Delivery, In **Cultural Heritage in Asia and the Pacific: Conservation and Policy**. E.U.A.: The Getty Conservation Institute, 1991, pg. 15

TAYLOR, Robert – **Confucianism**. E.U.A.: edições Chelsea House Publishers, 2004, pg.86

THORP, Robert L. e BOWER, Virginia – **Spirit and Ritual: The Morse Colletion of Ancient Chinese Art**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1982.

TIEN, Anthony Lin Hua - **Art and Imitation in China In Arts Of Asia**, vol. 36, nº6, Novembro – Dezembro de 2006, pg. 150 - 157

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION - **Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention, UNESCO World Heritage Centre**, 1980, consultado a 19 de abril de 2013. http://whc.unesco.org/archive/opguide80.pdf

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION - **Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention**, UNESCO World Heritage Centre, julho de 2012, consultado online a 19 de abril de 2013. http://whc.unesco.org/archive/opguide12-en.pdf

UNIVERSITY MUSEUM AND ART GALERIE - **Ancient Taoíst Art from Shanxi Province**. Hong Kong: The University of Hong Kong, editado por Susan Y. Y. Lam, 2003, pg. 11- 70

VALENSTEIN, Suzanne G – **A Handbook of Chinese Ceramics**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1975.

VELHO, José lopes – **Mineralogia Industrial**. Lisboa: Lidel, 2005.

VICTORIA e MUSEUM, Albert – **Burial customs in China**. Consultado a 12 de Agosto de 2013, http://www.vam.ac.uk/content/articles/b/burial-customs-china/.

VINAZ, Salvador Munoz – **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, S.A., 2003.

WANG, Qingzheng - **A Dictionary of Chinese Ceramics**. Singapura: edições SunTree Publishing Limited e Oriental Art Publications, 2002.

WELCH, Patrícia Bjaaland – **Chinese Art: A Guide To Motifs and Visual Imagery**. Singapure: Tuttle Publishing, 2008.

WOLFRAM, Eberhard - **A Dictionary of Chinese Simbols**. Londres: edições Routledge & Kegan Paul, 1986.

WRIGHT, Arthur - **Buddhism in Chinese History**. E.U.A.: edições Stanford University Press, 1959.

WU, Xiaohong, ZHANG, Chi, GOLDBERH, Paul, COHEN, David, PAN, Yan, ARPIN, Trina, BAR-YOSEF, Ofer – **Early Pottery at 20,000 Years Ago in Xianrendong Cave**, China, Science, vol.336, nº 6089, 2012, pp. 1696 – 1700, consultado em 18-10-2013, http://www.sciencemag.org/content/336/6089/1696.full

ZHIYAN, Li, BOER, Virginia L., LI, He - **Chinese Ceramics: From the Paleolithic Period Through the Qing Dynasty**. Londres: Publicações Universidade de Yale, 2010, ISBN 978-0-300-11278-8.

ZHU, Yujie - **Authenticity and Heritage Conservation in China: Translation, Interpretation and Practices** In Weiler, K. (ed.) Aspects of Authenticity in Architectural Heritage Conservation. Heidelberg: Springer, 2013, consultado online a 18 de abril de 2013, http://www.academia.edu/2058714/Authenticity_and_Heritage_Conservation_in_China_Translation_Interpretation_and_Practices.

Anexo A – Cronologia

Anexo B – Tabela de cerâmicas

Anexo C – Fichas de inventário

Anexo D – Fichas de inventário sumárias

Anexo E – Imagens MCCCM