

OS MURAIIS DE RIACHOS: PROPOSTA DE PROJETO PARA DOCUMENTAÇÃO

Beatriz Linberger dos Anjos Oliveira

Trabalho de Projeto de Mestrado em Museologia

Junho de 2022

OS MURAIIS DE RIACHOS: PROPOSTA DE PROJETO PARA DOCUMENTAÇÃO

Beatriz Linberger dos Anjos Oliveira

Trabalho de Projeto de Mestrado em Museologia

Junho de 2022

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia realizado sob a orientação científica de Ângela Ferraz.

Dedicado aos meus avós.
Elayne Maria Linberger dos Anjos
(*In memoriam*) e Milton Cândido
dos Anjos (*In memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, Silvia, pelo suporte diário e por não me deixar desistir.

Agradeço ao meu pai, Mario, que semanalmente perguntou-me quando terminaria o mestrado.

Agradeço a todas entidades patronais as quais foram compreensivas ao longo da duração deste e possibilitaram o tempo às idas a Riachos.

Agradeço, principalmente, à professora Ângela Ferraz pela paciência, compreensão, disponibilidade e inclusão neste projeto tão sensível. Agradeço, também, a todos os integrantes do projeto MurArte que enriqueceram as reflexões por meio das reuniões, dos trabalhos apresentados e das discussões. Estendo também, ao Museu Agrícola de Riachos e ao Núcleo de Arte de Riachos que foram sempre muito prestáveis e disponíveis para visitas, entrevistas e conversas.

Agradeço, por fim, aos meus amigos, de perto e de longe, por todas as risadas, os jantares, os cafés, as conversas, os desabaços que garantiram que este caminho fosse mais fácil de ser trilhado. Em especial a José Pedro pelas longas madrugadas a encurtar as fronteiras linguísticas de uma mesma língua.

Agradeço a todos os colaboradores das bibliotecas e museus consultados que garantiram a conclusão deste trabalho em meio a situações tão adversas.

OS MURAIIS DE RIACHOS: PROPOSTA DE PROJETO PARA DOCUMENTAÇÃO

THE RIACHOS' MURALS: A DOCUMENTATION PROPOSAL

BEATRIZ LINBERGER DOS ANJOS OLIVEIRA

RESUMO: Quadrienalmente, Riachos é palco da celebração da Festa da Bênção do Gado a qual, em maior ou menor grau, tem ocorrido regularmente desde o início do século XX. Por determinação e iniciativa dos habitantes da vila, desde 2012 foi iniciada a tradição de representar temas relacionados à vida e à cultura locais nos muros dos edificadros. Ao serem abraçados amplamente pela comunidade e transformarem-se em símbolo da identidade riachense, fez-se necessário o estabelecimento de políticas que visam a preservação desta memória imaterial. Para poder preservá-los, respeitando a ação do tempo e as vontades dos habitantes, desenhou-se uma proposta a englobar as organizações locais, como o Museu Agrícola de Riachos (MAR) e o Núcleo de Artes de Riachos (NAR). Assim, por meio da metodologia de documentação e inventariação, procura-se preservar a memória coletiva, as gentes de Riachos e a cultura típica da localidade.

PALAVRAS-CHAVE: Riachos, murais comunitários, inventariação e documentação, memória coletiva, museus comunitários

ABSTRACT: Every four years, Riachos celebrates the Festa da Bênção do Gado which one has been happening since the early 20th. Beginning in 2012, Riachos' community has decided to cover their walls with theirs past and memories which ones were well accept among the habitants. Firstly, thought to be a one-time exhibition, the community has embraced this new tradition adding more paintings to different buildings. From this widely acceptance and its survivance, it was needed to reflect on politics to preserve them once they become crucial for the village's identity. Hence, it is important to use their own institutions organized around associations such as Museu Agrícola de Riachos (MAR) and Núcleo de Arte de Riachos (NAR). Using museum documentation and inventory methodologies, a guideline was thought to preserve the collective memory, people, and culture that were represented.

KEYWORDS: Riachos, community murals, documentation and inventory, collective memory, community museum

LISTA DE ABREVIATURAS

AFBG - Associação da Festa da Bênção do Gado

APDR - Associação para a Defesa do Património Histórico e Natural de Riachos

CIDOC-ICOM - Comitê Internacional de Documentação do Comité Internacional de Museus

DGPC - Direção Geral do Património Cultural

FCT - Fundação para Ciência e Tecnologia

ICOM - Comité Internacional de Museus

IEPHA-MG - Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

IPHAN - Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPT - Instituto Politécnico de Tomar

MAR - Museu Agrícola de Riachos

NAR - Núcleo de Arte de Riachos

SIPA - Sistema de Informação do Património Arquitetónico

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 Exemplo de pixo localizado em São Paulo.....	p. 21
Figura 2 Vende-se as Amazônia de Cranio, localizada no centro de São Paulo. Fonte: Divulgação/Facebook.....	p.22
Figura 3 Funcionário da câmara apaga pixo e grafite em São Paulo. Fonte: Fernando Cavalcanti	p.22
Figura 4 Exemplo de grafite e pixo na vila de Riachos.....	p.24
Figura 5 Inscrição feita no Padrão dos Descobrimentos em Lisboa com os dizeres em inglês: “Ao navegar cegamente por dinheiro, a humanidade afunda-se em mar escarlate”. (Tradução nossa) Fonte: António Cotrim/LUSA.....	p.25
Figura 7 Mural a representar a vida cotidiana.....	p.44
Figura 8 Representação do rancho folclórico.....	p.45
Figura 9 Deterioração causada por agentes naturais. Presença de humidade e bolor.....	p.45
Figura 10 Ficha de inventário-autores (MurARTE).....	p.62

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Abreviaturas mais comuns segundo NP 3680: 1989 para normatização do campo “suporte” in: DIREÇÃO GERAL DE ARQUIVOS (2007), Orientações para a descrição arquivística, 2.a ed. Lisboa: Ministério da Cultura, p. 63.....	p.38
Tabela 2 Modelo de ficha de catalogação de dossier.....	p.39
Tabela 3 Modelo de ficha de catalogação de documentos iconográficos, audiovisuais e sonoros.....	p.42
Tabela 4 Tabela elaborada a partir de Analysing Significance (HÄYHÄ et al, 2019, 13-15).....	p.46
Tabela 5 Tabela simplificada a partir de Reviewing Significance 3.0: a framework for assessing museum, archive and library collections' significance, management, and use (REED 2018, 16).....	p. 46
Tabela 6 Tabela adaptada do vocabulário de termos a utilizar sobre edifícios elaborado pelo Instituto da habitação e reabilitação urbana (IHRU) e Instituto de gestão de património arquitetónico e arqueológico (IGESPAR). Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/site/data_sys/studyanddocuments/normal/kit01.pdf (Acesso em 01/02/2022).....	p. 57
Tabela 7 Tabela para auxiliar classificação de público e privado.....	p. 57
Tabela 8 Tabela construída a partir das categorias presentes no inventário em linha do SIPA. Fonte: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPASearch.aspx?id=0c69a68c-2a18-4788-9300-11ff2619a4d2 . Acesso em 21-10-2021).....	p. 58
Tabela 9 Tabela para auxiliar classificação do estado de conservação do edifício.....	p. 58
Tabela 10 Tabela construída a partir das categorias presentes no inventário em linha do SIPA. Fonte: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPASearch.aspx?id=0c69a68c-2a18-4788-9300-11ff2619a4d2 . Acesso em 21-10-2021).....	p. 59

Tabela 11 Tabela construída a partir das categorias presentes no Normas de Inventário – Normas Gerais, p. 53. Disponível em: http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/Download/Normas/AP_AD_NormasGerais.pdf (Acesso em 21-10-2021)..... p. 60

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	p.15
ESTADO DA ARTE.....	p.19
PARTE I.....	p.37
1. DIAGNÓSTICO.....	p.37
1.1 RIACHOS: A MATERIALIDADE DE UM PATRIMÓNIO IMATERIAL.....	p.37
1.2 ORIGENS.....	p.38
1.3 TRABALHO, ECONOMIA E AGRICULTURA.....	p.39
1.4 FOLCLORE, CULTURA E TRADIÇÃO.....	p.40
1.5 O MUSEU AGRÍCOLA DE RIACHOS.....	p.41
1.6 O ESTADO DOS MURAI: O DIAGNÓSTICO.....	p.44
PARTE II.....	p.46
2. A PROPOSTA DE DOCUMENTAÇÃO E INVENTARIAÇÃO.....	p.46
2.1 DOCUMENTAÇÃO.....	p.46
2.2 A POLÍTICA DE DOCUMENTAÇÃO.....	p.46
2.2.1 OBJETIVOS.....	p.47
2.2.2 LEVANTAMENTO E COLETA.....	p.47

2.2.3 CATALOGAÇÃO E INFORMATIZAÇÃO.....	p.48
2.2.4 CATALOGAÇÃO E REGISTO ICONOGRÁFICO, AUDIOVISUAL E SONORO	p.50
2.2.5 ARMAZENAMENTO, ACONDICIONAMENTO E SEGURANÇA.....	p.53
2.3 INVENTARIAÇÃO: INVENTARIAR O EFÊMERO.....	p.54
2.4 A experiência do MurARTE.....	p.54
2.5 A PROPOSTA DA FICHA DE INVENTÁRIO DOS AUTORES.....	p.62
2.6 O INVENTÁRIO TÉCNICO.....	p.64
2.7 INVENTÁRIO DE VALORAÇÃO ESTÉTICA E SIMBÓLICA.....	p.73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.74
BIBLIOGRAFIA.....	p.75

INTRODUÇÃO

Riachos é uma vila localizada no município de Torres Novas, região do Ribatejo. Esta, por sua vez, é conhecida pela forte cultura rural que determina e governa a vida daqueles que lá habitam. Na localidade, acontece a Festa da Bênção do Gado, festividade intermitente e regional datada do início do século XX, mas retomada com a periodicidade quadrienal desde 2002. Como parte dos preparativos, em 2012 um grupo de artistas do Núcleo de Arte de Riachos (NAR) foi convidado para realizar pinturas nos muros de propriedades privadas da envolvente dando uma nova roupagem à tradição de decorar as ruas para o festival. Se, a princípio, as pinturas seriam somente para duração da festa, a sua permanência nos muros para além daquele momento inspirou a realização de novos na edição subsequente, a de 2016. Assim, é partir deste panorama: da emergência de uma nova tradição e de sua preservação que se insere este projeto. O tema do trabalho constrói-se dentro da preservação da memória destes murais por meio de sua musealização, ou seja, das práticas museológicas.

Pertencentes a uma comunidade unida e com traços identitários muito delimitados, compreender o contexto da produção destes murais bem como a sua importância para a identidade e autoestima coletiva foi crucial para construção deste projeto. Este visa o respeito pelos limites e pelas vontades comunitárias a fim de contribuir uma mais-valia a um projeto que já se encontra em desenvolvimento de forma orgânica e intuitiva e que independe de visões mais académicas de delimitação de objetos e metodológicas. Desta forma, tem-se a determinação de um desafio a partir do qual os museus apresentam-se como um interessante objeto de estudo seja pela sua definição ontológica seja pelas próprias questões inerentes ao campo da preservação de património e da museologia.

Antes de propriamente iniciar a discussão, destaca-se que preservar tem apresentado, desde a sua conceptualização, uma série de modificações na sua definição¹, sobretudo, a partir de 1946, aquando da criação do Conselho Internacional de Museus (ICOM, sigla em inglês), observa-se uma movimentação em direção a protocolos e políticas para preservação da memória por parte dos países-membros da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO, sigla em inglês). Acresce-se a isso a Convenção de Haia de 1958 com a determinação de protocolos para preservação e salvaguarda de bens culturais em contexto de conflito armado, bem como o transporte deles quando pertinente². Após estes marcos conceituais e normatizações, a Declaração da Mesa-redonda de Santiago do Chile em 1972 estipula que muito além da preservação, a instituição museal exerce um papel indispensável dentro do seio comunitário, incentivando o estreitamento dos laços entre

¹ Sobre a construção da categoria de análise património e a sua cristalização, ver, por exemplo POULOT, Dominique. Uma história do património no Ocidente, séculos XVIII-XIX. Do monumento aos valores. São Paulo: Estação da Liberdade, 2009.

² O documento na íntegra pode ser encontrado em:

https://en.unesco.org/sites/default/files/brazil_decreto_44851_11_11_1958_por_orof.pdf (Acesso em 26-11-2021).

museu e sociedade. De tal reflexão teórica, a sociomuseologia e os museus comunitários são herdeiros diretos, constituindo-se a partir da participação comunitária, da representatividade e da identidade, para além do desenvolvimento sustentável social (MOUTINHO 2007, 1).

O uso sustentável de um património cultural apresenta uma série de dificuldades listadas por Jelincic e Dragana, definindo-o a partir de pontos dos campos económico, social, cultural e ambiental (JELINCIC E DRAGANA 2021, 35). Endossando a definição do Relatório de Brundtland³, o “desenvolvimento sustentável significa preservar o património cultural para gerações futuras, enquanto ao mesmo tempo se encontra um equilíbrio e harmonia entre património cultural e as pessoas que gostam de o experimentar” (Op, Cit., 17). O equilíbrio entre uso e preservação é estabelecido por políticas de mitigação de danos que preveem não somente garantir a conservação física, mas também, informacional. Física, porque os objetos são propulsores de memórias, histórias, recordações; informacional, porque os objetos são documentos cujas informações são recuperadas a partir de aspetos intrínsecos e extrínsecos a eles. É a partir deste cenário que se compreende a pertinência deste trabalho. Do ponto de vista intrínseco, a sua musealização, pouco habitual, proporciona o duplo desafio tanto da teoria quanto de sua prática. Já do ponto de vista extrínseco, a sua articulação dentro da comunidade é necessária, seja no aspeto identitário ou cultural. Parte-se, portanto, desta dupla premissa para propor um projeto de musealização dos objetos o qual respeite os limites físicos, teóricos e, sobretudo, sociais.

Compreende-se que reclamar a tutela intelectual dos murais para o Museu Agrícola de Riachos (MAR) é o melhor caminho para executar o objetivo último deste trabalho: preservar os murais. O principal objetivo deste projeto, portanto, é garantir a existência física e intelectual dos murais, a partir da normalização da sua documentação.

A metodologia adotada baseia-se maioritariamente nas teorias da museologia e museografia no que dizem respeito às conceções teóricas de objeto, coleção e museu bem como as referentes à documentação, inventariação e conservação. Todos estes aspetos encontrarão a sua aplicabilidade nas discussões traçadas referentes à natureza do objeto e qual é o papel dele dentro da instituição, tanto do ponto de vista físico quanto do ponto de vista informativo. Acresce a isto, os contributos advindos das teorias da informação as quais procuram sistematizar e normalizar vocabulários desde as informações técnicas até a comunicação destas ao público especialista e leigo. Das outras ciências humanas, importantes contributos teóricos e conceituais foram fundamentais à constituição dos campos da ficha de inventário a serem preenchidos para garantir a extração de informações de forma

³ Relatório de Brundtland ou Nosso futuro comum foi publicado em 1987 aquando da Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento conceitualizou, pela primeira vez, o termo desenvolvimento sustentável. Para maiores informações consultar o documento na íntegra em: <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf> (Acesso em 24-11-2021).

clara, objetiva e coesa. Tem-se, por conseguinte, o esmiuçamento de termos como objeto, coleção, arte pública, grafite, preservação e memória como forma de embasar e justificar metodologicamente este trabalho. Sabendo-se que elas se referem a uma manifestação cultural e identitária, foi necessário delimitar conceitos e categorizações de análise a fim de responder as demandas do objeto bem como da comunidade. Para isto, o ponto de início, foi a determinação de um conjunto assente em características comuns a fim de determinar quais as pinturas urbanas de Riachos que fariam parte deste projeto. A seguir, procurou-se construir um plano que servisse de suporte para preservação e divulgação tanto da existência quanto das memórias contidas nas imagens.

Este trabalho encontra-se dividido em três partes: estado da arte, parte um e parte dois. Na primeira procurou-se fazer um breve levantamento das principais discussões realizadas em torno dos conceitos-chave para o entendimento do tema. A segunda diz respeito ao diagnóstico dos murais destacando o historial deles bem como o estado de conservação deles. Para tal, foi necessário contextualizá-los dentro da história e cultura riachenses, tendo particular atenção à sua relação com a Festa da Bênção do Gado. A terceira é a proposta de intervenção assente na elaboração de um guião de documentação e inventariação com indicações práticas sobre quais documentos devem ser guardados ou gerados (para os murais futuros) e quais as informações relevantes para diferentes níveis de tratamento dos dados levantados para objetivos e públicos diferentes.

Por fim, enquadra-se este trabalho no projeto MurArte⁴: “Documentação dos murais de Riachos com vista a sua preservação sustentável” o qual decorre aquando da escrita deste trabalho. Com financiamento desde janeiro de 2021 pela Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT), trata-se de um projeto interno do centro de investigação Techn&Art do Instituto Politécnico de Tomar (IPT), tendo como instituições parceiras o Museu Agrícola de Riachos (MAR), o Núcleo de Estudos do MAR (NESTMAR), a Associação para a Defesa do Património Histórico e Natural de Riachos (ADPHNR) e a Bênção do Gado Associação Cultural e o Núcleo de Artes de Riachos (NAR). Neste projeto, para além do que é coberto por esta proposta, soma-se a veiculação e divulgação da existência dos murais, bem como a sua contextualização histórica e antropológica, a realização de um documentário autoral e a criação de uma diretriz para que surjam novos murais nas edições subsequentes da Festa da Bênção do Gado. Lamenta-se, ainda, a suspensão da edição de 2020 porventura da pandemia do novo coronavírus (SARS-CoV-2) a qual teria sido enriquecedora para observação e análise do processo de confecção das pinturas. Apesar disto, compreende-se que projetos como este, bem como propostas como esta,

⁴ Para maiores informações sobre o projeto, consultá-lo em:

http://www.techneart.ipt.pt/pt/documentacao_dos_murais_de_riachos_com_vista_a_sua_preservacao_sustentavel/ (Acesso em 15-07-2021).

vêm para contribuir com a preservação de existências, histórias e memórias de grupos historicamente esquecidos.

ESTADO DA ARTE

1. Os murais de Riachos: uma discussão sobre tipologia

Os murais analisados neste projeto estão situados na vila de Riachos e foram pintados em duas edições da regional Festa da Bênção do Gado, sendo a primeira em 2012 e a segunda em 2016. Este grupo difere-se e destaca-se de outras manifestações artísticas plásticas pelo contexto de sua elaboração bem como os temas neles retratados. Carlos Nuno, em artigo em preparação, recupera os motivos e inspirações dos artistas e dos envolvidos nesta tarefa, destacando que a primeira leva de murais em 2012 teve caráter espontâneo protagonizada por um grupo de moradores do Bairro de Santo António cujo objetivo era trazer uma componente nova à tradicional ornamentação das ruas durante a festividade (NUNO 2022). Com a participação de cerca de 20 pintores integrantes do Núcleo de Arte de Riachos, iniciou-se o processo de elaboração de cerca de 40 murais concentrados apenas no local supracitado, próximo a arena da Festa. Luís Mota Figueira, diretor do Museu de Agrícola de Riachos (MAR), pontua ainda que ao princípio houve certa resistência por parte dos moradores, mas que logo foi vencida conforme os riachenses observavam o trabalho a decorrer (FIGUEIRA 2021). Acresce ainda o depoimento de Pereira Jorge, então presidente do Núcleo de Arte de Riachos (NAR), que revela com entusiasmo a participação coletiva dos habitantes que davam sugestões e auxiliavam os pintores (JORGE 2021). Esta primeira leva de pinturas teve como principal mote a representação da vida rural e de tradições agrícolas inoculadas no imaginário popular, além da lenda do Senhor Jesus dos Lavradores (NUNO 2022) que desempenha um papel central tanto na celebração quanto na identidade riachense.

A segunda campanha ocorreu na edição seguinte da Festa em 2016 e contou com uma preocupação maior sobre as imagens que seriam pintadas. Nota-se que de tal preocupação, os murais desta fase concretizam a memória oral da vila, ou seja, representam tradições, hábitos e recordações que habitam o imaginário daquele local (JORGE, 2021). Desta mesma autopercepção do significado das pinturas para autoestima coletiva da vila, por iniciativa do NAR, os pintores foram convocados a refletir sobre a sobrevivência das próprias pinturas ao incentivarem medidas cujo intuito era prolongar a existência delas. Alguns murais, da edição de 2012, foram retocados e repintados e as pinturas foram protegidas com uma camada de verniz. Para além destas medidas de conservação, foram elaborados cerca de 10 murais (FIGUEIRA 2021) com a participação de 12 pintores (NUNO 2022, p.3), em outras localidades como o Bairro de São João, no MAR e no Largo da Junta de Freguesia. Atualmente, a vila contabiliza por volta dos 60 murais os quais encontram-se em diferentes estágios de preservação, mas que já estão inseridos na paisagem urbana. Como consequência da pandemia causada pelo novo coronavírus, a edição da Festa da Bênção do Gado de 2020 foi cancelada, adiando, momentaneamente, a criação de novos murais.

Uma das principais questões dentro da reflexão sobre intervenções plásticas urbanas é a oposição entre arte e depredação do espaço urbano. Ao serem alocados em esferas distintas, a opinião pública determinada aquilo que é aceito (arte) daquilo que não o é (vandalismo). Disto, compreende-se que, a priori, intervenções desta natureza possam gerar desconfiças coletivas, como mencionado por Luís Mota Figueira (2021). Arte e vandalismo no espaço público, muitas vezes, podem ser determinados a partir da aceitação ou do rechaço expresso pela comunidade na qual a intervenção insere-se. Isto, portanto, justifica o facto de que algumas pinturas são passíveis de preservação e outras são automaticamente apagadas. A partir do momento em que são consideradas enquanto arte, os murais podem ser analisados dentro das categorias pré-definidas da arte urbana, do grafite e da arte pública.

A intervenção em espaços públicos não é fenómeno contemporâneo e ela se manifesta de formas plurais como as inscrições datadas do século XIX nas pirâmides egípcias até as pinturas reveladas nas escavações em Pompeia e Herculano⁵. Os motivos que levam os seres humanos a deixarem a própria marca no espaço público são diversos e plurais e não necessariamente, caracterizam um movimento cultural ou artístico. Enquanto tal, é com artistas mexicanos como David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e Aurora Reyes Flores na década de 1920 e as suas pinturas murais no espaço público que um movimento artístico é iniciado. Devido a esta especificidade, para a história da arte, muralismo é um movimento artístico mexicano da primeira metade do século XX vinculado à denuncia de situações sociopolíticas (GOMBRICH 1995, p. 102). A influência deles é notória e inspira diferentes artistas em diferentes países cristalizando-se enquanto uma estética revolucionária seja por romper as dimensões das telas de pintura seja por serem absorvidos pela paisagem urbana⁶. Desde então, as técnicas e os suportes se multiplicaram sendo encontrados em paredes, ladrilho de cerâmica, pedra, painéis de madeira e portões de ferro e alumínio. Desta pluralidade, técnicos do património e da conservação foram desafiados a traçar planos de preservação e mitigação de danos para salvaguarda delas. Se em um momento inicial tencionava-se a remoção delas do local inicial para museus, atualmente a tendência é de conservação *in loco* e documentação exaustiva desde a execução com especial atenção à deterioração⁷ destas pinturas.

Arte pública, arte urbana e grafite tendem a ser utilizados como termos análogos pelo senso comum, no entanto, possuem especificidades distintas ainda que sejam generalistas. Ao refletir sobre as

⁵ Pompéia e Herculano são sítios arqueológicos com importante coleção de pinturas em fachadas e intervenções urbanas cuja coleção encontra-se, maioritariamente, no Museu Arqueológico de Nápoles.

⁶ Em Portugal o movimento ressoou sobretudo no pós-25 de abril cuja estética foi utilizada como principal veículo de comunicação revolucionário adotado pela nova república e ainda hoje é utilizado comemorativamente ao evento histórico. Ver: MARGARIDA RENDEIRO. 2019. A revolução está na rua. In: Claudia Pazos Alonso. 2019. De Oriente a Ocidente: estudos da Associação Internacional de Lusitanistas. 2 vol. *Sobre Portugal*. Coimbra: Angelus Novus, pp.309-338.

⁷ Os projetos de documentação e preservação dos murais comunitários têm se multiplicado pelo território estadunidense, destaca-se o guião feito pela localidade de Minneapolis, mas também, pela da Filadélfia e Los Angeles encabeçado pela UCLA.

categorias, tanto arte urbana quanto arte pública são termos guarda-chuvas os quais podem mutualmente englobar-se. Grafite, por sua vez, é um termo mais específico, uma vez que, a sua determinação está intrinsecamente vinculada à aceitação por parte da comunidade. Desta forma, para início da discussão, tem-se que se define pelos grafismos realizados em superfícies como paredes, portões e até pedras e árvores, uma vez aceite pela comunidade envolvente. Esse detalhe ainda que possa parecer irrelevante, é fundamental para distinguir a arte da depredação.

Antes de avançar com as especificidades desta última, é preciso determinar o próprio conceito de espaço público. Público e privado são conceitos sensíveis às alterações das mentalidades sociais correntes. De forma geral, pode-se destacar um predomínio da esfera pública em relação à esfera privada até o renascimento, quando se inicia uma viragem de percepção com o aumento da burocratização social (ARIES E DUBY 1989, 12). Isto significa que a partir do século XVI decorrente de uma série de transformações das ideias circulantes, público e privado começaram a caminhar paralelamente com a delimitação do espaço da casa e dos espaços de convívio em sociedade. Se antes, a urbe medieval se configura em torno da propriedade coletiva (LE GOFF 1992, 83), com a alteração do entendimento sobre indivíduo e liberdade, houve a separação paulatina das duas esferas (DELEMEAU 1994, 253). Acresce a isto, a consagração e associação entre espaço público e opinião pública com as práticas cortesãs modernas (ELIAS 1994, 33). Da perspectiva filosófica, o que se observou foi a transformação do espaço público enquanto campo da ação (ARENDT, 2003, 56ss) para campo de modelação da opinião pública (HABERMAS, 2014, 126ss). Esta perspectiva causou um afastamento entre espaço público e campo político, facilitando a construção de narrativas hegemónicas. Disto, sucedeu-se críticas relacionadas à tal concepção simbólica, a qual seria responsável pela segregação, exclusão e silenciamento de minorias sociais⁸. Ao trazer esta discussão para o campo das artes, pode-se compreender que o uso do espaço público pode ser dividido entre o aspeto topológico (CORREIA 2013, 13-15) e o aspeto político⁹.

Do ponto de vista topográfico (Idem 2013, 15), para que a arte possa ser considerada pública, deve estar alocada em espaço público ou, pelo menos, facultar o acesso livre mesmo que com restrição horária e de aproximação. Segundo Malcom Miles, a arte pública é responsável por criar, gerir e mediar a arte fora dos espaços tradicionais como o museu ou a galeria (MILES 1997, 3), uma vez que se inseriu na paisagem cotidiana. Estas obras públicas, em sua grande maioria, acabam por ser comissionadas pelo Estado, uma vez que, compreende-se que a sua jurisprudência compete à sociedade. Se ao longo do século XIX e boa parte do XX, as artes eram determinadas pelo poder

⁸ Ver Seyla Benhabib. 1993. Feminist theory and Hannah Arendt's concept of public space. *History of Human Sciences*, v. 6, nº 2; Karen V. Hansen. 1987. Feminist Conceptions of Public and Private: a Critical Analysis. *Berkeley Journal of Sociology*, v. 32.

⁹ Para maiores informações ver Hanna Arendt. 2003. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária

público a fim de enaltecer e reforçar aspetos da história oficial, com o avanço das pautas sociopolíticas, essas decisões têm sido definidas em conjunto com a sociedade. Isto porque, o espaço público ainda que corresponda a um lugar físico, constitui-se enquanto arena política cujas manutenções e transformações são, também, percebidas a partir das suas simbologias¹⁰. De modo que, estátuas e edifícios com seus significados e usos podem tornar-se irrelevantes com as transformações sociais ao longo do tempo (ROSSI 2004, 57)

Opondo-se ao caráter institucional da arte pública, a arte urbana aparece como um contraponto a esta, no sentido, em que ela não só é efêmera como comunica diretamente com a envolvente. Assim como a arte pública, também se trata de um termo genérico destinado às distintas linguagens comportadas pela cidade. Os debates sobre o limite da percepção de arte em manifestações artísticas é longo¹¹, no entanto, parte-se da premissa de que a depender do observador, a arte urbana pode ter contornos mais artísticos ou mais urbanos (BLANCHÉ 2015, 34). Isto significa que as influências estéticas advindas do design gráfico e da ilustração, distanciando-se das belas-artes, aproximam-nas ou afastam-nas do universo das artes (HOPPE apud BLANCHÉ 2015, 33-34). Peter Bergston pontua ainda, que o conceito está a ser definido, uma vez que a arte urbana é composta por

self-authorized pictures, characters and forms created in or applied to surfaces in the urban space that intentionally seek communication with a larger circle of people. Street art is done in a performative and other site-specific ephemeral and participatory way (BERGSTON apud BLANCHÉ 2015, 33).

Sendo a performatividade uma característica fundamental, a durabilidade também lhe é intrínseca. Tempo de confecção e de fruição bem como aspetos físicos do local de execução são escolhidos de acordo com a intenção do proponente e a finalidade da intervenção. Uma vez no espaço público, elas



são sempre participativas, sendo a sua aceitação ou repulsão dependentes da comunidade, ou seja, “anyone can paint over it, destroy it, add something to it, or complete it” (Op. Cit., 27). A aprovação social, por fim, garante a permanência da arte urbana ainda que não tenha sido planeada para tal. Ressalta ainda que tal como as outras artes, intervenções que procuram relacionar-se com a envolvente ou que construam um diálogo direto

Figura 1 Exemplo de pixo localizado em São Paulo

¹⁰ Um exemplo recente foi a determinação, em 2013, do governo húngaro para construção de um monumento em homenagem ao ex-presidente nazi do país. Sobre isto ver: <https://revistaforum.com.br/noticias/extrema-direita-hungara-ergue-monumento-a-ex-presidente-nazi-em-budapeste/> (acesso em 19-12-2021)

¹¹ Para uma introdução ao tema, sugere-se o artigo de Ulrich Blanché. 2015. Street Art and related terms: discussion and working definition. SAUC Journal, v. 1, n. 1, pp. 32-29.

com a comunidade tendem a ser aceites em detrimentos àquelas que causam algum desconforto seja estético ou temático. Daqui, ressaltar-se-ia, também, que em oposição à arte pública, comissionada e aprovada por uma instituição; a arte urbana sobrevive pela aprovação simbólica, quase taciturna, concedida pela comunidade que a alberga.

Das artes urbanas, o grafite, tal como percebe-se hoje, teria surgido ao fim da década de 1970 em Filadélfia e em Nova Iorque a partir da demarcação da cidade por nomes e desenhos (GANZ E MANCO 2004, 10). Ao renegar ambas as autorizações legal e social, este aparece maioritariamente de forma orgânica, como resposta às dinâmicas urbanas. O termo em si, pode ser dividido em dois grandes movimentos: palavras (*lettering*, *tag*, ou *pixo*, no Brasil) e desenhos.



Figura 2 *Vende-se as Amazônia de Cranio*, localizada no centro de São Paulo. Fonte: Divulgação/Facebook



Figura 3 *Funcionário da câmara apaga pixo e grafite* em São Paulo. Fonte: Fernando Cavalcanti

A melhor definição para o *pixo* pode ser encontrada no próprio depoimento de pichadores, os quais percebem que ao escreverem os nomes e as alcunhas nos edifícios da cidade, reclamam para eles o direito ao espaço público¹². Ainda que estas pessoas possam sentir que o acesso à esfera pública lhes é negado, a ocupação desta é feita ao marcarem os nomes e alcunhas pela cidade (Figura 1). Apreende-se desta definição o uso político do espaço, bem como a forte vertente urbana da manifestação, posto que ela é de baixa compreensão para aqueles que não partilham dos mesmos signos. Consequentemente, nem poder público nem sociedade atribuem-lhe valor sendo muitas vezes compreendidos enquanto depredação patrimonial e excluídos de políticas de preservação e conservação. Para evitar o desaparecimento do *pixo*, os pichadores procuram deixar suas marcas (*tag*) em lugares de difícil acesso.

¹² Estes depoimentos podem ser encontrados no documentário: PIXO. Direção: Roberto T. Oliveira. Produção de Roberto T. Oliveira. Brasil, 2009, digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew> (Acesso em 05-03-2022).

Em contrapartida, o grafite, ultimamente, tem procurado aproximar-se das discussões sociais ao desvelar as contradições urbanas (Figura 2). Assim, este é percebido dentro do campo da arte, conquistando o respaldo social, mas não necessariamente, do poder local. Esta diferença é expressa por políticas públicas de higienizar a cidade e embelezá-la, ao apagar estas intervenções (Figura 3) já assimiladas pela comunidade¹³. O contraditório posicionamento do grafite dentro do universo artístico resulta do próprio choque causado entre instituição e contraversão ainda que haja uma valorização económica proporcionada pela concentração em bairros gentrificados das grandes cidades (ROSS, BENGTSEN 2017, 217). Ainda que a arte urbana e o grafite possam ser considerados novos campos da investigação académica (Idem, 218) e que adentrem o universo das belas-artes, tal movimento ainda resvala na aprovação social cuja qual não é, necessariamente, exigida nas outras artes plásticas¹⁴. No entanto, trabalhos como este procuram corroborar a tentativa de analisá-los a partir da perspetiva de

¹³ Um dos casos mais emblemáticos em relação a isso foi a mudança das políticas públicas ocorridas entre os mandatos de prefeitos (presidente da câmara) da cidade de São Paulo entre 2014 e 2015 que gerou forte posicionamento da opinião pública após a prefeitura apagar graffiti de artistas conhecidos. Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/11/1934319-gestao-doria-pinta-as-colunas-do-minhocao-e-apaga-parte-dos-grafites.shtml> (Acesso em 12 -08-2021).

¹⁴ Sobre isto, destaca-se dois exemplos emblemáticos e contemporâneos. Em 2008, a Tate Modern Gallery (Londres, Inglaterra) organizou uma exposição sobre grafite e arte urbana na qual encomendou a diferentes artistas a cobertura das paredes do museu. Em 2010, o Museum of Contemporary Art -MoCA (Los Angeles, EUA), em exposição análoga, comissionou a fachada ao artista urbano BLU, conhecido pelo caráter político das suas intervenções. Ainda que este também tenha composto o grupo da primeira exposição, a pintura feita nos EUA foi apagada antes mesmo do início da mostra. A despeito de decisões curatoriais e percepções do papel do museu na sociedade, o painel compôs o catálogo incorporando todas as contradições e disputas políticas intrínsecas à arte urbana e ao grafite. Sobre isto ver: Peter Bengtson (2015) Carelessness or curatorial chutzpah? On controversies surrounding street art in the museum, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 84:4, 220-233 e Tate Modern (2008) Press Release: Street Art at Tate Moderns, online. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/street-art-tate-modern> (Acesso em 03-05-2022).

outras áreas do conhecimento que tangenciem a discussão sobre o que é arte. Isto porque, compreende-se o valor social e urbano para além dos seus aspetos estéticos. Sendo assim, no que diz respeito especificamente ao caso de Riachos, para além dos murais em questão, há a presença tanto do pixo (Figura 4) quanto do grafite, os quais são compreendidos de formas distintas pelos moradores, como será argumentado adiante.

De uma forma ou de outra, é importante ressaltar que qualquer obra que esteja em praça pública está sujeita ao debate e à opinião públicos, de modo que a sua continuidade naquele espaço e naquele tempo dependem da relação existente com a sociedade. Atualmente, esta tensão entre passado e



Figura 4 Exemplo de grafite e pixo na vila de Riachos

presente tem sido sustentada pelos movimentos decolonialistas e antirracistas ao questionarem a pertinência e manutenção de estátuas e monumentos que homenageiam personalidades históricas responsáveis por perseguições, torturas, massacres e genocídios (Figura 5). Para Françoise Choay, a destruição deliberada pode ser positiva ou negativa, sendo a primeira feita pela comunidade a partir da dissolução do elo entre eles e a memória e a segunda dividida em dois pontos: os externos (vinculados a domínios culturais por outros grupos os quais

destroem os símbolos dos dominados) ou



Figura 5 Inscrição feita no Padrão dos Descobrimentos em Lisboa com os dizeres em inglês: “Ao navegar cegamente por dinheiro, a humanidade afunda-se em mar escarlate”. (Tradução nossa) Fonte: António Cotrim/LUSA

os internos (resultado de conflitos sociais dentro da própria sociedade) (CHAOY 2011, 105).

Disto, apreende-se que ainda que se intente congelar algumas memórias, elas estarão sempre vivas e dependentes de um grupo para dotá-las de significado. A memória, por conseguinte, tem como uma das principais características a pertinência, porque uma vez que não mais o é, os seus símbolos tendem a ser substituídos e destruídos. Deste processo natural do dinamismo social, compreende o registo da produção humana como uma forma artificial de manutenção desta dicotomia entre esquecer e rememorar sem intervir no desenvolvimento orgânico da urbe. Em uma sociedade altamente burocratizada na qual o registo, seja escrito quanto imagético, permeia todas as relações sociais, perdurar e permanecer são conceitos que não mais estão vinculados à materialidade. Com a entrada na era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN 2012, 1:165–96), são dados valores semelhantes às reproduções, sobretudo, quando há a perda ou destruição do original, sendo estas também importantes ferramentas de investigação e documentação.

Em linhas gerais, para efeitos metodológicos, os murais de Riachos serão compreendidos enquanto arte pública, uma vez que se tenciona que outros sejam comissionados nas edições futuras da Festa da Bênção do Gado. Mesmo assim não se exclui a necessidade de que trabalhos vindouros aprofundem esta discussão inserindo-a dentro de debates tanto da antropologia urbana quanto da historiografia da arte. Ao classificá-los enquanto tal, justifica-se a necessidade de uma política de preservação da memória enquanto manifestação cultural daquela sociedade em um dado recorte temporal, mesmo que os atuais murais venham a ser os únicos existentes.

Sendo assim, como percebê-los enquanto objetos museológicos? Ainda que objeto seja um termo utilizado para designar itens (coisa), dentro do campo da museologia ele possui um significado bem definido. Segundo Susan Pearce, no linguajar coloquial, artefacto designa-se como termo genérico para toda e qualquer cultura material, já objeto seria um sinónimo aplicado pelo jargão académico; sendo este imbuído de um valor simbólico (PEARCE 1994, 10). Em uma outra perspetiva, mais ontológica, André Desvallées e François Mairesse definem que a diferença entre coisa e objeto reside no fato do segundo ser um produto, um resultado, algo correlato (DESVALLÉES e MAIRESSE 2013, 68) às relações estabelecidas com a cultura, de modo que, ele só pode vir a ser dotado de sentido a partir da visão de um indivíduo que lhe atribui um determinado sentido (Op. Cit., 2013, 72). Assim, um objeto de museu é uma coisa musealizada, uma vez que, o processo de musealização é o que garante a criação do elo relacional entre coisa e comunidade. Independente da palavra utilizada, o que se pode apreender destes dois exemplos é que a atribuição de sentido e, mais ainda, de valor simbólico é fator fundamental para que haja a transformação semântica da coisa-objeto. Nesta mesma linha teórica, Ulpiano Bezerra de Menezes, traz para a discussão um novo conceito: o de documento. Este por sua

vez, seria visto como um traço sobrevivente da cultura humana, portanto, ele seria revelador de informações sobre a organização e práticas de uma dada sociedade (MENEZES 1980, 2).

Podendo o documento ser voluntário (guardião de uma determinada memória coletiva) ou involuntário (sem função inicial de registo ou conservação dessa memória) (Op. Cit. 1980, 2), os murais de Riachos constituem-se enquanto documentos voluntários, uma vez que o seu propulsor foi a divulgação daquilo que se caracteriza verdadeiramente riachense. Estabelecidas as diferenças conceituais, utilizar-se-ão tanto documento quanto objeto, o primeiro de acordo com seu sentido teleológico e o segundo enquanto coisa musealizada que, em última instância, é o que se propõe neste projeto.

2. PARA QUÊ E O QUÊ DOCUMENTAR?

A discussão em relação a documento e a documentação é mais tradicional em outras instituições de memória como a arquivística e a biblioteconomia quando comparado à museologia. Da discussão entre documentação de museu ou documentação no museu (CARVALHO e SCHEINER 2014, 4580), a diferença, para além daquela semântica, reside precisamente no ponto em que o primeiro diria respeito à constituição de um arquivo específico com funções correlatas, enquanto o segundo corresponderia a um corpo documental alocado na instituição. Ao compreender este questionamento dentro das discussões sobre os limites conceptuais das instituições, percebe-se que tal purismo, muitas vezes, é estéril, uma vez que, funções análogas são exercidas dentro de espaços distintos. Em outras palavras, museus, arquivos e bibliotecas, muito pelo próprio espólio ou pela documentação gerada, acabam por ter as suas fronteiras diluídas aquando do exercício de suas tarefas. Se da premissa teórica isto pode ser um campo fértil, da prática tem-se museus a gerarem documentos constituintes de fundos arquivísticos os quais devem ser tratados como tal¹. Mesmo assim, é necessário fazer algumas ponderações sobre objeto, documento e documentação.

Sendo a salvaguarda, preservação e comunicação as principais funções destas instituições, as ciências da informação aparecem como principal aporte metodológico para tal. No que diz respeito, especificamente, ao universo museológico, observa-se a pugência do documento textual e visual para a compreensão dos objetos (GUTIÉRREZ USILLOS 2010, 189). Assim, segundo Andrés Gutiérrez Usillos, a documentação em museu é responsável por transformá-lo em um espaço de comunicação e de centro de documentação, ao promover a revalorização do respetivo património documental, devido às demandas de acesso à informação por parte dos diferentes utilizadores (Op. Cit., 16).

A documentação testemunhou a normalização e organização dos dados até sofrer melhorias advindas da automatização dos sistemas de informação. Isto é oriundo da própria alteração do conceito de documento, o qual baseava-se sobretudo em produção textuais e, maioritariamente, em papel (SMIT

2008, 20). Ao pressupor novos formatos, o conceito de documentação também é impactado, procurando determinar o que é feito para e com o documento, qual seria o máximo desta expansão da definição e qual seriam os seus próprios limites enquanto ciência (BUCKLAND 1997).

Anterior a esta reflexão, ainda que Jesse Shera e Louis Shroes tenham ampliado a definição ao incorporar objetos audiovisuais à concepção de documento, terá sido Paul Otlet o responsável pelo grande ponto de virada, ao compreendê-lo para além da sua materialidade, ou seja, partindo da sua função de representação de alguma ação humana ou natural (SMIT 2008, 19). Documento, portanto, deixa de estar necessariamente vinculado a um suporte e torna-se um conceito ainda mais abstrato referindo-se a manifestações culturais e naturais. A partir desta visão, a comunidade especializada debruça-se sobre o conceito a partir de uma nova ótica, na qual, o manifesto de Suzanne Briet publicado em 1951 sobre o título de “Qu'est-ce que la documentation”, define como “tout indice concret ou symbolique, conservé ou enregistré aux fins de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène ou physique ou intellectuel”² (BUCKLAND 1997, 805). Assim, nas palavras de Johanna Smit, o que se observou nessa transformação foi

inicialmente assimilado ao registro textual o audiovisual (Shera), em seguida abarcando todos os suportes, códigos e objetos potencialmente úteis para a documentação (Otlet) para, finalmente, ser definido pela evidência de um fato (Briet), ou seja, uma propriedade atribuída aos objetos (SMIT 2008, 15).

Esta é muito útil, sobretudo à museologia, ao possibilitar que informações em outros suportes como em áudio ou audiovisual possam compor o corpo documental relativo aos itens musealizados. Na museologia, portanto, compreende-se documentação enquanto o ato de gerar e armazenar documentos referentes a um determinado assunto, os quais refletem as suas coleções. Ao preservar física e simbolicamente os dados contidos nos objetos, é por meio do conhecimento científico que se constrói a ponte entre a coleção museológica e o público. Assim, Helena Todd Ferrez define documentação museológica da seguinte maneira

A documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto, as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento (FERREZ 1991, 1)

Sendo o conceito de informação central para compreensão da importância do documento, recupera-se a definição de Michael Buckland de que a partir da intangibilidade, compreendido como conhecimento,

é possível processar a materialidade expressa por um documento ou um dado (BUCKLAND 1991, 352). O processamento, por sua vez, implica diretamente na gestão, armazenamento, interpretação e comunicação, funções estas, partilhadas por diversas instituições. Assim, aplicado ao universo museológico, tem-se que os museus tutelam informações intangíveis as quais são ativadas e recuperadas a partir da materialidade dos objetos. É evidente que documentar, neste universo, encontra-se associado à produção científica que o cerca, seja a partir de convênios com a comunidade acadêmica, como a partir do que é produzido internamente por colaboradores. Esta necessidade advém do próprio processo de musealização responsável por retirar os objetos de seu contexto inicial.

Definido o conceito de informação, inicia-se a discussão sobre o que é documentar e documentação em si. Ferrez, com uma abordagem monolítica, propõe que documentar é agrupar textos, documentos, dados e objetos referentes a um determinado item da coleção (FERREZ 1991, 5). Tal concepção presume a formação de um dossier responsável por armazenar tudo aquilo que foi levantado para cada objeto o que pode gerar a duplicidade de documentos. Andrew Roberts propõe uma solução para tal ao postular que a documentação pode ser feita individual ou coletivamente (ROBERTS 1985, 29). Isto, porque, tal como na arquivística, concebe-se que diferentes itens podem partilhar as mesmas informações, sobretudo no que tange aos aspetos extrínsecos a eles. Desta aproximação entre museu e arquivo, Andres Pérez identifica quatro tipos de fundos arquivísticos em museus: o fundo museográfico composto por todas as coleções do acervo; o fundo documental contemplando todos os dossiers em sua pluralidade de suportes com documentos originais e únicos; o fundo bibliográfico com publicações em série de suporte para investigações de diferentes naturezas e; o fundo administrativo destinado a documentar a gestão das próprias coleções cujos documentos são internamente produzidos (PÉREZ 1998, 8). Pérez reflete, portanto, sobre a necessidade museal de pensar a produção, interpretação e difusão das informações para além de suas portas, convergindo as funções de arquivo e biblioteca às museológicas. A designificação de espaços dentro do museu para biblioteca e centro de documentação, portanto, garante a plena execução destas atividades. O departamento de documentação de um museu, portanto, deve não somente ser capaz de armazenar diferentes suportes, como também, deve considerá-los fundamentais ao auxílio da preservação e da comunicação.

Ainda que a inventariação ou catalogação sejam apresentadas tanto em manuais³ e guiões quanto em artigos científicos⁴ frequentemente com um único projeto, parte-se das definições de Carreto Pérez para conceitualização da separação desses agrupamentos de dados. Segundo o autor, os fundos administrativo e bibliográfico não estão contemplados neste trabalho, uma vez que, entende-se que estejam relacionados com estruturas institucionais e oficiais do museu cujo qual não são o enfoque deste projeto. Já no que diz respeito sobre o fundo documental, compreende-se que este diz respeito

ao universo museal e como tal, deve ser ordenado e normalizado para que seja facilitado o acesso da informação e do seu intercâmbio com outras instituições (Op. Cit., 10).

Sendo a documentação composta por documentos analógicos (suporte físico) e digitais (suporte eletrônico) (SOARES 2016, 135), idealmente, objetiva-se que haja uma cópia de cada item, devido a multiplicidade de formatos (texto impresso, fotografia, audiovisual, objetos, etc). Sabendo que eles demandam tratamentos e políticas distintas a fim de garantir a segurança e o acesso a eles; é necessária uma política de digitalização, de impressão e de gravação em suportes adequados, a despeito da obsolescência tecnológica. De uma forma ou de outra, frisa-se a determinação de uma política de documentação baseada em sua normalização e sistematização para garantir a atualização do fundo documental.

Posto isso, um dos primeiros pontos a ser ressaltados é o caráter prático da documentação. Da mesma forma que seres humanos têm suas vidas identificadas por intermédio de documentos produzidos desde o nascimento até a morte, os objetos quando adentram uma instituição também devem ser devidamente registrados. O Comité Internacional para a Documentação do ICOM (CIDOC-ICOM) define que “museum documentation is concerned with the development and use of info about the objects within a museum collection and the procedures which support the management of the collection” (CIDOC-ICOM 2012, 1). Se por um lado o excerto ressalta o caráter administrativo da documentação, Julia Nolasco Leitão Morales relembra que documentar acaba por revelar informações intrínsecas e extrínsecas seja referente ao próprio objeto quanto provenientes de outras fontes (MORALES 2015, 13). Analogamente, para Ceravolo e Tálamo, o ato de documentar em um museu é baseado em três eixos centrais: administrativo (gestão física do objeto e, portanto, o caráter intrínseco dele); curatorial (aspectos extrínsecos derivados ou não de pesquisa) e; documental (informações recuperadas por meio de outras fontes que extrapolam a realidade material do objeto) (CERAVOLO e TÁLAMO 2000, 245). Essa tríade possibilitaria o controle total da informação e, sobretudo, do armazenamento e gestão dela como frisa Andrew Roberts sucessivamente em seu guia para documentação museológica (ROBERTS 1985, 26).

Ainda segundo o documento do CIDOC-ICOM, os princípios da documentação museológica baseiam-se em: estabelecer uma política com procedimentos e padrões claros a serem seguidos pelos funcionários e compreendidos pelo público; determinar a utilização de um sistema operado por capital humano capacitado e treinado; seguir padrões nacionais e internacionais segundo as possibilidades da realidade local; assegurar a acessibilidade física e intelectual do arquivo para diferentes públicos; promover um guia de identificação do item desde a entrada na instituição até a sua saída a garantir a atualização das informações sempre que necessário e; garantir que estes documentos e dados estão seguros tanto do ponto de vista físico quanto no que diz respeito a propriedades intelectuais e

informações sigilosas (CIDOC-ICOM 2012, 2-3). Associado a estes procedimentos de gestão, Peter von Mensch adiciona outras características como a clareza da informação; a definição dos campos a partir de sua normalização e conceitualização; o estabelecimento de normas e procedimentos a fim de garantir a manutenção da alimentação dos dossiers; o controlo de terminologia com termos consistentes e coesos; a elaboração de um catálogo com as fichas catalográficas de cada item cujas informações sejam facilmente remissivas bem como o controlo pertinente do acesso aos campos; atribuição de um número de objeto para associar o item ao seu dossier e; mais uma vez, assegurar que os documentos não sejam perdidos nem danificados (MENSCH 1957; MENSCH apud FERREZ 1991, 5-6).

O que se tenciona, portanto, é a partir dessas prerrogativas traçar bases para construção de uma política de documentação exemplificando o que e como documentar. Sabe-se que realidades distintas exigem soluções igualmente distintas. Sabe-se, também, que

Na maioria dos museus, a documentação por si não é prioritária, provavelmente porque é invisível. A documentação é produto de várias pessoas: registradores, curadores, conservadores, etc. Por isso, ela varia de acordo com os interesses profissionais, assim como os pontos-de-vistas pessoais dos indivíduos envolvidos. O resultado é que a documentação dos acervos é, igualmente, muito desigual e raramente integrada em um sistema completo (ORNA; PETTITT apud FERREZ 1991, 7)

Sendo assim, o esforço realizado aqui é para romper com tal realidade, ao compreender a documentação como essencial à sobrevivência física e intelectual dos murais de Riachos.

Assim, documentar é compreender que para além de uma ponte entre o objeto e o público, é, sobretudo, uma conexão entre o presente e o futuro, posto que, a recolha de informação reside sempre num horizonte de expectativas em que todos esses dados serão utilizados para contextualizar, preservar e comunicar o objeto em questão. É imprescindível lembrar, também, que recuperar memórias, ou melhor, representações destas é desvelar a dicotomia entre futuro (preservar) e o passado (memória) recorrendo à história e à antropologia para compreensão dos discursos e das narrativas ali presentes. Mesmo que se tencione a coleta total de documentos e dados, sabe-se que na prática, lembrar é um ato de selecionar e, portanto, de, também, esquecer. Se, de um lado, os documentos coletados dizem muito sobre o objeto, por outro, os descartados ou não coletados por inexistência, também possibilitam a construção de quadros analíticos referentes às pinturas.

No que diz respeito a documentação específica de murais sejam eles de arte ou comunitários, observa-se, na literatura consultada, uma preponderância de diretrizes cujo foco é a sua conservação e restauro (SCHUDEL 2000, ZEHNDER 2000). Lorinda Wong, por sua vez, em um esforço de normatização,

propõe um guia no qual sugere as etapas que devem ser seguidas (WONG 2005, 22) e que constitui uma importante referência para este trabalho. A sua proposta prioriza, tal como outros trabalhos, as informações relevantes ao seu potencial informacional e educacional. Ao compreender que a construção de um corpo documental deve ser feita por diferentes departamentos do museu, a documentação é resultado de um esforço multidisciplinar calcado em investigações e análises específicas. O trabalho, portanto, é contínuo e necessita de ser alimentado e atualizado de acordo com os novos dados gerados.

Contrariando o que o processo de musealização implica, os murais, por não serem transportados nem inseridos em um novo espaço, estão suscetíveis a intervenções e danos que escapam do controle institucional. Aqui, documentar é, no limite, também registrar as transformações e alterações sofridas ao longo do tempo. Se, ao passar por um processo de musealização, os estudos e reflexões, por norma, detêm-se no passado. As tentativas de reconstruir origens, os usos e as relações com a sociedade que produziram as pinturas, registam e criam informações para documentação dos murais.. Esta, não só revela o passado, mas é fundamental ao presente, sendo utilizada como guia para os que serão produzidos no futuro. Consequentemente, todo o corpo documental individual dos murais, independente do suporte da informação, deve sustentar suas idiossincrasias, seja a partir da componente física quanto da simbólica.

3. INVENTARIAÇÃO

De listagens de objetos a fichas de inventário completas, a realidade dos inventários de museu é díspar e multifacetada. Isto porque, a despeito de outras funções museológicas esta tem sofrido significativas alterações com a introdução dos sistemas digitais em museus. Mesmo assim, muitos inventários ainda estão manuscritos ou datilografados apresentando uma barreira para atualização e alimentação da base de dados¹⁵. Posto isto, um bom inventário continua a ser fundamental para que a instituição conheça e reconheça o próprio acervo, decidindo importantes aspetos de comunicação e de preservação de seus bens. Sendo a realidade um bom exemplo desta dificuldade, é importante lembrar que a inventariação não é um processo simples nem fácil, dependendo intimamente de recursos financeiros, mas sobretudo, humanos advindos de distintas áreas do conhecimento.

Em linhas gerais, pode-se perceber o inventário enquanto um sistema de classificação e memorização da realidade (QUEROL 2005, 25), de importante cariz administrativo e composto por uma série de

¹⁵ As dificuldades encontradas em inventários manuscritos têm diversas naturezas, desde referentes a legibilidade da informação seja pela caligrafia do inventariante ou por rasuras. No que tange a remissão dos dados, é necessária uma base de dados que esteja muito organizada e contenha documentos externos como índices remissivos e afins para facilitar a recuperação e cruzamento informacional.

documentos e fichas que o compõe. O livro do tombo é o primeiro passo para identificação do objeto sendo-lhe atribuído um número de identificação bem como informação como nome, procedência e condição de conservação. Com a atribuição deste número de registo, é possível recuperá-lo fisicamente, bem como às informações que antecedem e sucedem o processo de musealização. O segundo passo é o preenchimento da ficha de inventário no qual devem constar as informações necessárias ao tratamento e divulgação dele. Para além de tais informações intrínsecas ao objeto, outras como a circulação e utilização deste por parte do museu e o historial e contexto de produção e uso social também devem constar. Informações qualitativas, por sua vez, possibilitam a interpretação de cada um dos objetos, propondo novos olhares e percepções. De maneira geral, compreende-se que o inventário extrapola o campo da gestão fornecendo as chaves interpretativas e de compreensão para relacionar os objetos com as outras coleções museológicas e com as comunidades envolventes.

Com a aprovação a 19 de agosto de 2004 da Lei-Quadro dos Museus Portugueses, foram estabelecidas diretrizes para uma política museológica e a normatização da prática museológica. Assim, segundo o artigo 19º, o inventário é composto por uma ficha destinada a cada bem cultural assim como a sua representação imagética. Deve, também, ser preenchido manual ou informaticamente assegurando a atualização das informações referentes ao item, bem como normatizar o preenchimento e execução dele. Acresce ainda que é fundamental e mandatário constar:

- a) Número do inventário;
- b) Nome da instituição;
- c) Denominação ou título;
- d) Autoria, quando aplicável
- e) Datação
- f) Material, meio e suporte, quando aplicável;
- g) Dimensões;
- h) Descrição
- i) Localização
- j) Historial
- k) Modalidade de incorporação
- l) Data de incorporação (Lei nº 47/2004; Secção IV, Artigo 19º).

Sendo assim, o que será feito nesta proposta terá como base as determinações legais estipuladas pelo parlamento português adaptadas à realidade dos murais riachenses. Tenciona-se também, explicar as categorias escolhidas para formulação do inventário bem como o delineamento das normas para preenchimento e armazenamento dele. Dentro da própria museologia, o inventário engloba a documentação ou ainda é visto como ferramenta de trabalho para os departamentos de salvaguarda, conservação e restauro. Sendo assim, é importante frisar a pertinência e a relevância de bons inventários como base constituinte da instituição ao abarcar diferentes funções, da administração à comunicação.

Em breve retrospecto, o inventário, como o percebemos hoje, relaciona-se com o colecionismo europeu iniciado com as expedições seiscentistas ao redor do mundo. Com o aumento destas, fez-se necessário um sistema de organização para controlo e recuperação dos itens recolhidos (YASSUDA 2009, 17). Para otimizar a sistematização, a taxonomia já aplicado nas ciências naturais foi replicada aos outros objetos, inspirando Felix Vicq D'Azyra¹ a publicar em 1793 um guião para inventariação e conservação para itens culturais e científicos (QUEROL 2007, 90–91). No que diz respeito a Portugal, deste período destaca-se o alvará de 1721 assinado por D. João V a fim de estimular o conhecimento de bens e movimentos importantes à história nacional. Segundo Maria Lorena Querol, é com o movimento francês que se difunde a ideia do inventário enquanto ferramenta de conservação, investigação e divulgação das coleções nacionais (Op. Cit., 90-92).

Sendo os objetos compostos por dados intrínsecos (objetivos e quantitativos) e extrínsecos (subjetivos e qualitativos) (MORALES 2015, 13), é fundamental acrescer outras categorias classificatórias para precisão informacional. Assim, o inventário pode ser compreendido enquanto um levantamento individualizado e completo dos bens cuja função é registar, identificar e classificar (YASSUDA 2009, 24) ou ainda, enquanto identificação biográfica do item (DESVALLÉES e MAIRESSE 2013, 33).

Ao procurar inserir os murais de Riachos dentro desse processo de organização de dados, encontram-se algumas questões particulares concernentes ao hibridismo da memória que resguardam. Se por um lado, há a sua materialidade, é inegável a necessidade da preservação de uma memória e tradição orais que permeiam as relações e sobressaem-se nas manifestações culturais da região. Se as políticas de preservação e conservação foram definidas para monumentos e bens móveis, é somente a partir de 2003 que há a elaboração de normativas para património cultural imaterial após a definição da UNESCO². Muitas das políticas institucionais de conservação de murais urbanos estão assentes somente no suporte, sendo fundamental o registo da sua envolvente e das relações que os circunscrevem. Isto, porque, apesar de estarem fixamente alocadas a uma determinada localidade no espaço urbano, a compreensão destes só é possível através de dados extrínsecos.

Desta envolvente, é inegável o protagonismo da comunidade na elaboração e preservação dos murais de modo que, opta-se aqui, pela construção de um inventário participativo em que no qual o museu e a comunidade trabalham juntos para atender as necessidades individuais e conjuntas: o museu, a partir das suas funções técnicas; e a comunidade a partir das narrativas que quer representar e nas quais está representada.

A constituição metodológica dos inventários participativos data de 1970, aquando juntamente com o alargamento do conceito de museu, começa-se a pensar em novas formas de se constituir as instituições. Desta busca pela democratização do espaço e influenciado pelas discussões de descolonização, foi necessário democratizar também os saberes. Para tal, compreendeu-se que museus envolvidos com a comunidade precisavam de abrir as portas para uma construção participativa deles. Isto porque, a envolvente possui olhares e chaves interpretativas as quais podem passar despercebidos por pessoas menos envolvidas com aquela cultura.

A partir desta tentativa de diversificação do museu e de suas práticas e funções, a sugestão da criação de inventários participativos sintetiza esse desejo pelo controle e criação de narrativas ligadas às identidades das comunidades considerando os visitantes, também, enquanto agentes (PAIVA e ALVES 2019, 6). Ainda neste campo, salienta-se que esse processo é longo e é construído a partir da mediação e relação entre museu e sociedade, conseqüentemente, para Isabela Paiva e Fátima Alves o objetivo é a construção coletiva de saberes a fim de englobar a comunidade em discussões relativas aos conceitos de identidade, memória e património (Op.Cit., 11). É expectável que tal processo não seja realizado prontamente, de modo que o inventário participativo é planeado a partir de fases de implementação dos trabalhos coletivos. É importante, portanto, determinar e normalizar essas fases junto com os objetivos a serem alcançados com elas a fim de garantir a atualização e alimentação das informações sempre que necessário.

PARTE I

1. DIAGNÓSTICO

Para a elaboração de uma proposta de inventariação e documentação é preciso identificar primeiramente a situação atual e a necessidade de tal. Assim, como já foi apresentado em linhas gerais, os murais são parte constituinte da comunidade riachenses e fundamentais para a sua autoestima e identidade coletiva. Deste modo, compreender os murais é, no limite, mergulhar dentro deste microcosmo composto por pessoas e famílias que ali habitam há gerações. Habitantes, os quais foram testemunhas oculares e agentes das transformações ora conduzidas por eles, ora impostas a eles. O orgulho e as raízes com a terra, no seu sentido mais lato, está presente nas conversas que podem ser ouvidas nos cafés ou ainda em todas as associações que ali existem. Desde 2012, essa aura da vila ganhou contornos concretos ao serem representados nos muros de Riachos.

1.1 RIACHOS: A MATERIALIDADE DE UM PATRIMÓNIO IMATERIAL

Uma das principais características ao se fazer história local é que o objeto de estudo está permeado por fatores subjetivos, nomeadamente sentimentos e histórias pessoais. Pouco importa se são analisados acontecimentos de um passado imemorial ou de um recente, a memória acerca de um determinado fato histórico tal como seus atores possuem contornos e vidas próprias devido à oralidade. Em regiões onde todos se conhecem e cujas relações de parentesco cruzam-se e sobrepõem-se com muita frequência; as histórias individuais e de cada família misturam-se com a própria história política e económica da terra. Esta torna-se, portanto, cenário e protagonista de encontros e acontecimentos determinantes e determinados por todos aqueles que a habitam. Falar, recontar e recuperar tradições e costumes só pode ser feito a partir da compreensão da comunidade de Riachos.

Os principais e primeiros esforços feitos a fim de recuperar a história de Riachos devem-se a Joaquim Barroso, nascido na freguesia, de família tradicional. Consequentemente, para além do desprendimento científico e permeado por um tom memorial saudosista, as informações por ele tratadas remetem, muito mais às narrativas orais e às testemunhas oculares que viram o crescimento e transformação da região. De lá, para cá, sobretudo a partir dos anos 1980, começaram a surgir estudos específicos de diversas áreas como da antropologia, da história e da arqueologia sobre Riachos. Mesmo com estas investigações e levantamentos iluminado uma série de questões, ainda são necessários trabalhos que estabeleçam diálogos com a macro-história. A este cabe, portanto, um breve levantamento destas produções a fim de apresentar a realidade riachense. O caminho a ser percorrido aqui, será de um esboço da história da região a partir da sua fundação, mas também, das próprias idiosincrasias que identificam tanto o local quanto o povo e de suas tradições e costumes

culturais. Sem que o assunto seja esgotado, acredita-se que ao lançar luz a essas questões, contribuir-se-á para projetos e políticas de preservação da memória comunitária já em curso e, também, aos que virão.

1.2 ORIGENS

Localizada no distrito de Santarém e no concelho de Torres Novas, Riachos adquire o estatuto de freguesia em 23 de agosto de 1923, separando-se da freguesia de Santiago. No entanto, a presença humana nesta região antecede a esta data e tais vestígios já foram encontrados em escavações arqueológicas da vila e da sua envolvente. A história de Riachos ainda é um capítulo em escrita cujo qual assenta-se no trabalho de diferentes profissionais.

Os trabalhos arqueológicos indicam que devido às condições topográficas e geográficas da região, ela conta com resquícios de presença humana desde o paleolítico. A partir das escavações já concluídas, destacam-se a do Casal Velho e a do Casal do Minhoto. Constituído como pequenos povoados, o primeiro, mais antigo, conta com fragmentos de tijolos, telhas, além de peças líticas talhadas e ânforas romanas (RIBEIRO 2011, p. 5), cobrindo um longo período histórico do paleolítico até a ocupação romana até meados do século I d. C. (TENTE e LOURENÇO 2016, p. 8). Já o sítio do Casal do Minhoto, até as últimas escavações, tem uma datação mais recente, contemporânea ao período romano. Segundo Triães, este sítio corrobora a tese de que havia uma alta presença romana ao longo do rio Almonda, sobretudo ao entorno de Tomar (TRIÃES 2008, 175-176).

Já no que diz respeito à Idade Média, a pesquisa feita por Barroso conclui que uma das primeiras menções à terra teria sido nas Alforrias de 1096, na qual um proprietário de nome Ribachus haveria usufruído do território tal como seus arrendatários (MARTINS 2015, 56). Segundo Martins, o povoado está vinculado ao castro do Castelo Velho fundado na herdade de Tausch tendo sido conquistado pelos árabes até o seu desaparecimento em torno do século XII (Op. Cit., 58). Ainda de acordo com o autor, durante o reinado de D. João I, a povoação teria certa relevância nacional ao ser tutelada por familiares de D. Inês de Castro após doação régia. É durante este período que se constroem junto ao rio currais para abrigar cingéis sendo nomeado por Curraes do Reacho ou Casaes do Reacho. Seria na altura do reinado manuelino que haveria a união entre Toxa e Curraes de Reacho resultando, enfim, Riachos. Carecendo de fontes mais fidedignas, Lopes refere-se aos finais do século XVI como o momento de ocupação do território posto que constaria os primeiros registos paroquiais de nascimento de riachenses (Op. Cit., 63). É nítida que se faz necessário uma pesquisa a fundo e detalhada em arquivos paroquiais, históricos e administrativos para conseguir separar aquilo que de facto pode ser

comprovado das narrativas que são repetidas oralmente ao longo do tempo. Ainda que este trabalho não tenha este como principal foco, o que se pode afirmar é que Riachos

Surge como uma povoação ligada ao rio (Almonda) e demais regatos de água existentes à sua volta e ao cultivo de terras da várzea por elas banhadas, sendo este amanho das terras alagadas e férteis feito por cingeiros, boieiros, lavradores, rendeiros, seareiros (Op. Cit., 121).

1.3 TRABALHO, ECONOMIA E AGRICULTURA

As tradições riachenses estão intimamente ligadas ao trabalho praticado na região e seus desdobramentos. Devido às características já mencionadas e de acordo com as informações colhidas em conversas com naturais da região, o que se observa é a vinculação entre agricultura e o crescimento da vila. Sendo assim, há uma relação direta entre as práticas culturais, tradições, identidades, trabalho e terra.

Desde o início do século XX, Riachos diversificou as culturas agrícolas tendo, ao longo dos anos, passando por diversos ciclos de acordo com as demandas económicas e com a adaptabilidade ao solo e clima. Pode-se citar o arroz, o figo, o cânhamo e a azeitona como os principais plantios, pelo menos, naquilo que ronda o imaginário coletivo dos mais velhos. É possível recuperar esta memória no Museu Agrícola de Riachos (MAR) o qual apresenta uma série de objetos que remetem ao trabalho rural, mas também, à vida cotidiana que circunscrevia a agricultura. Assim, não somente este preserva práticas que têm progressivamente desaparecido com a automatização do campo, como também, acaba por moldar o passado identitário da vila. Segundo a visita guiada¹ feita ao museu, é notável a centralidade ocupada tanto pelo ciclo do cânhamo quanto do figo. O primeiro tendo iniciado o cultivo por volta de 1944 a fim de suprir a lacuna deixada pela Itália, até então o grande fornecedor da fibra. Devido ao fato de consumir muitos nutrientes do solo e, também, do contágio da água dos rios com a substância psicoativa tetrahydrocannabinol (THC) advindo da separação entre a palha e a fibra, tornou-se insustentável a continuação de seu cultivo.

Já em relação ao figo, a grande parte da safra era desidratada e destinada à Sociedade Lusitana de Destilação, fundada em 1938, onde era feita a destilação do álcool a partir do fruto seja para uso industrial ou para consumo como aguardente. Ainda que a fábrica exista até hoje, não é mais o figo a sua principal matéria-prima, mas sim, a uva cultivada aos arredores dela ou avinda de outras regiões portuguesas. Ainda no que tange a um desenvolvimento industrial riachense, salienta-se a Fábrica Torrejana que, a princípio, era um lagar de azeite e atualmente, dedica-se à produção de biodiesel. Vale ainda ressaltar que referente a criação animal, observa-se o largo predomínio dos ovinos,

sobretudo cabras e ovelhas, cabendo aos bois o auxílio com o trabalho manual como transporte e motor de máquinas manuais. Este universo, no entanto, começa a transformar-se a partir dos anos 1980, seja pela diminuição de terras destinadas ao plantio ou pelo envelhecimento e pela reforma dos agricultores ou a partir do aumento do grau de instrução (COSTA 2016, 136). Pontua-se ainda que com a Revolução Verde², a partir dos anos 1970, em maior ou menor escolha o mundo observou a mecanização do trabalho rural e movimentos de migrações às cidades.

1.4 FOLCLORE, CULTURA E TRADIÇÃO

Desta relação com a terra, segue-se uma das características mais importantes de Riachos: o associativismo. Seja aquele vinculado à agricultura ou às manifestações culturais, nomeadamente o Rancho Folclórico e a Núcleo de Arte de Riachos (NAR), ressalta-se a centralidade ocupada no cotidiano da vila. É importante frisar que tal como a história riachense, este carece de estudos mais substanciais sobre o tema, sendo necessário a coleta de depoimentos orais a fim de recuperar e salvaguardar estas memórias. Assim sendo, compreender essas associações e as suas atividades socioculturais, revela-se uma ferramenta fundamental a fim de interpretar os murais expostos.

Os estudos que circunscrevem o mundo rural português, por um longo período de tempo, estiveram vinculados aos campos da antropologia e da etnografia. Ainda que Pierre Bourdieu classifique que tal ciência se desenvolveu a partir dos estudos realizados pela geografia física e a economia (BOURDIEU 1989, 23), em Portugal pode-se encontrar uma larga produção ao redor da construção e reforço da identidade nacional, sobretudo durante o período do Estado Novo. Se o regime salazarista se valeu do folclore e da etnografia para criação de um imaginário coletivo de “portugalidade”, é por meio dos associativismos que isto manifestou-se enquanto propaganda governamental, seja interna ou externamente. Como consequência, ao apoiar-se em hábitos, práticas e rituais populares para tal coesão identitária, as distinções entre elas tornam-se nebulosas, sobretudo, na determinação de tradições espontâneas e fabricadas. Assim, segundo João Leal, a identidade portuguesa construiu-se a partir de “representações e rituais que enfatizam a nação como uma comunidade de descendência e como um corpo de natureza étnica, baseado numa língua e em costumes populares idênticos” (LEAL 1983, 17).

Ainda durante o Estado Novo, os intelectuais do regime preocupados com a imagem de Portugal tanto dentro quanto fora do país, investiram na propagação da cultura popular como a base da identidade cultural. Para isso, com a implementação do projeto da Política de Espírito de António Ferro³, a cultura popular passa a integrar oficialmente o Estado em um processo de institucionalização de suas práticas, rituais e expressões promovido pela homogeneização do folclore. Desta forma, o principal mote era

não somente a estetização, mas sobretudo, a normatização dos símbolos que seriam utilizados como representativos daquela cultura. Do ponto de vista das ideias, esta foi concebida em torno do conceito da “saude” como síntese de um sentimento comum português; do ético, investiu-se na construção do homem novo assente em ethos tradicionais e conservadores como o de “chefe de família camponês, probo, devoto e ordeiro” (ROSAS 2001, 1053). Do estético, a partir da sintetização e disseminação deste estereótipo por meio dos ranchos folclóricos. Essa tríade pode ser considerada como a base da sedimentação e solidificação no imaginário coletivo do que era, ou pelo menos, do que deveria ser um português.

Daniel Melo em uma breve exposição sobre os ranchos folclóricos e o corporativismo destes, alega que sejam oriundos da região do Minho e, portanto, a inculcação de uma tradição nacional apresenta traços profundamente regionais (MELO 2001, 184). Segundo Hobsbawn, a invenção de tradições tem, por norma, natureza ritualística e simbólica de modo que é composta por códigos e linguagens próprios com o objetivo de estabelecer, simbolizar ou legitimar coesão social, instituições, status sociais ou autoridade, para além, de incutir ideias e padrões comportamentais (HOBSBAWN 2008, 10-19). Sendo assim, os ranchos folclóricos constituem-se enquanto uma estrutura dentro do tecido social responsável pelo estabelecimento de relações e funções externas e internas (FERRÃO 1999, 1). A partir da década de 1930, observou-se a normatização da estética ao redor da vestimenta, do canto e da dança (BRANCO 2010, 21) enquanto mimeses das atividades rurais. Se essa unidade era garantida àqueles que participavam diretamente das apresentações, ela sustentava-se por uma complexa estrutura composta pelos familiares que apoiavam os grupos sobretudo quando eles saíam em excursão pelo país ou pela Europa. Era nas feiras agrícolas que, para além da propaganda dos bens agrários e manufaturados da região, os ranchos apresentavam-se enquanto expoente desta “portugalidade”.

Com um olhar mais crítico a essa estetização do popular, ao analisar a cultura ribatejana, Humberto Ferrão salienta a simbiose identitária entre tradições espontâneas e o estereótipo construído pelo Estado Novo lembrando que as organizações recebiam incentivos e subsídios governamentais estatais para que servissem como ferramenta propagandística do regime (FERRÃO 1999, 9). Apesar do caráter político, é inegável que essas instituições exerceram um papel fundamental na constituição identitária de uma geração que se reconhecia nos símbolos politicamente instrumentalizados pelo salazarismo.

Com o fim do regime e após as transformações sociais advindas do 25 de abril, esta vertente nacionalista e identitária continua arreigada em uma determinada memória coletiva que se manifesta por meio de símbolos e padrões. Ainda que sejam fruto de construções políticas, com o distanciamento temporal, eles servem como elo entre passado e presente propulsando e refreando transformações

identitárias. A reconfiguração dos signos de outrora pelo presente é um processo natural e pode ser constado na reformulação das casas do povo e, no caso de Riachos, nos murais pintados.

1.5 O MUSEU AGRÍCOLA DE RIACHOS

O interesse pelo conjunto dos murais de Riachos apercebe-os enquanto património no sentido estipulado em 1972, pela UNESCO, na “Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage”, que redige

Os monumentos. – Obras arquitectónicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência (UNESCO, em linha)¹⁶.

Ao reconhecer os murais enquanto património, presume-se que haja um interesse público nestas obras e que, portanto, estas possam ser preservadas. Ainda que o processo de preservação conte com iniciativas públicas e privadas, a forma legal de impedir a descaracterização ou destruição é por meio do processo de classificação. Este, por sua vez, é um processo legal e burocrático o qual deve ser analisado e promulgado por técnicos e especialistas competentes. Como o tempo da burocracia é inverso ao tempo da necessidade, é necessário que outras entidades e instituições se pronunciem e assumam as ações de mitigação de danos e de preservação. Assim, acredita-se que independente das tramitações legais, o Museu Agrícola de Riachos é a instituição competente para tutela destes murais. Associá-los a um museu, por sua vez, garante a elaboração e execução de medidas de mitigação de danos, bem como estudos e divulgação dos murais.

Como todas as histórias hereditárias são contadas a partir da memória e sujeitas a sofrerem alterações em nova versão, elas reforçam os vínculos entre indivíduo e terra. Alocado em um casarão histórico pertencente à família do médico Jorge Marques, cuja estrada também leva o nome, a criação de um museu local era desejo conhecido do proprietário (LUZ, 2021, 120min). Deste desejo, é somente em 1989 a abertura do museu, tendo as funções de guarda, preservação e difusão do espólio rural da localidade. Marques temporaliza, em sua dissertação, três momentos de divisão na história institucional do MAR. O primeiro datado entre 1986 e 1989, ou seja, antecessor à inauguração, corresponderia a concretização do museu e a sua inserção na comunidade por meio da Associação para a Defesa do Património Histórico e Natural de Riachos (APDR)⁴; o segundo momento de 1989 até 2006 associado à implementação do museu, ou seja, desde a recolha do espólio rural até a composição de um quadro

¹⁶ Para ver o documento complete, consultar: <https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>. (Acesso em 30/05/2022).

técnico de funcionários, e; por fim, o terceiro iniciado em 2006, ainda em andamento, no qual consiste uma reestruturação do espaço expositivo e do projeto museológico em vigor (MARQUES, 2014, 107).

Sendo voltado à comunidade, o diálogo com ela é indispensável e eficiente. Feito, majoritariamente, por meios analógicos com divulgação das atividades in loco ou dentro do sistema escolar, o Museu tende a ser reconhecido para fora da sua realidade a partir de esforços realizados por meio do estabelecimento de protocolos de cooperação acadêmica com outras instituições. Ainda no que diz respeito à sua divulgação extracomunitária, pode-se afirmar que é uma carência latente refletida na desatualização do sítio oficial, sendo o Facebook o local priorizado para comunicação com o público do MAR. Mesmo que este seja o principal veículo de divulgação e comunicação externas, tampouco nele constam informações substanciais referentes às coleções ou à instituição em si. Infelizmente, esta realidade não é exclusiva do MAR e reflete a necessidade do aumento do capital humano bem com investimentos financeiros. Mesmo com essas dificuldades, segundo Figueira

O Museu Agrícola de Riachos (MAR), desde 1989, tem vindo a promover a reunião entre a prática museológica e o uso museográfico das culturas, material e imaterial, integrando-as como componentes do desenvolvimento de base territorial, tornando-as assim, referências obrigatórias e base de ação deste museu comunitário (FIGUEIRA 2010, 21)

Do aspeto expositivo, aquando da visita feita a 4 de março de 2021, o museu era dividido em quatro grandes núcleos expositivos. O primeiro diz respeito à tradição rural de Riachos com a exposição de máquinas e ferramentas utilizadas no manuseio da terra ao longo dos diferentes ciclos agrários pelos quais a região passou ao longo do século XX. O segundo procura reconstruir a história do edificado ao simular como seria um quarto em um domicílio ribatejano entre os anos 1960 e os anos 1970. O terceiro, em um espaço anexo à casa principal tem-se as principais profissões urbanas liberais desde o farmacêutico até o barbeiro. Por fim, o último núcleo está abrigado no pátio interno da casa e conta com uma série de carros e maquinários que passaram a constituir a realidade do trabalho do campo após sua mecanização. Em um anexo, uma sala composta por uma sequência de maquetes procura alocar a coleção agrícola aos seus usos cotidianos. Há ainda um pequeno auditório para realização de palestras, cursos, apresentações, formações e rodas de conversa. Para tentar dialogar com o tempo corrente, o MAR realiza periodicamente exposições de arte contemporânea a fim de atrair novos públicos e manter o museu ativo em diferentes nichos sociais. Associado ao museu, em 2010, é fundado o Núcleo de Arte de Riachos (NAR), o qual educa novos artistas e alimenta novas criações expostas no museu. É do NAR e mais precisamente do curso de pintura que surge a grande parte dos autores dos murais.

1.6 O ESTADO DOS MURAI: O DIAGNÓTICO

Deste forte caráter associativo da vila e da identidade com a terra é que nasceram os murais aqui estudados. Se o valor de um bem pode ser mensurado a partir de diferentes perspectivas⁵, neste caso específico, ele justifica-se pelo seu caráter histórico-etnográfico. Histórico por retratar um determinado período histórico e suas práticas cotidianas e etnográfico por retratar práticas agrícolas e relações com a terra que tendem a cair em desuso. Associado a isto, a própria natureza dos murais, expostos às mais diversas intempéries e às ações humanas faz com que urja uma política de documentação e inventariação a fim de preservá-los. Sendo assim, sabendo-se que a retirada dos murais do local original não é possível nem aconselhável, os murais estão muito mais suscetíveis a deterioração, de modo que o seu conteúdo deve ser a principal preocupação da proposta aqui estipulada.

Compreende-se os murais como uma coleção única assente nas seguintes prerrogativas: localidade, temporalidade, tema e efemeridade; sendo esses fundamentais para incorporação dos murais no conjunto. Localidade, porque devem estar situados no perímetro urbano da vila; temporalidade, porque devem de ser confeccionados aquando da Festa da Bênção do Gado e; tema, porque estão vinculados a vida cotidiana (Figura 6) riachense, seja no seu aspeto cultural (Figura 7) ou paisagístico (Figura 8) (MOTA 2022, p. 3). Guardada a efemeridade para o final, assumindo que sejam manifestações decorrentes de uma determinada situação específica, eles estão passíveis de serem modificados e destruídos, seja pelo seu caráter participativo de construção (CREHAN 2015, 37) seja pela sua exposição excessiva a agentes degradantes (Figura 9). Optou-se por não limitar nem tipologia nem suporte por compreender que a prática de ornamentação da rua para a Festa é uma prática antiga e que é manifestada em diferentes suportes, de modo, que com novas edições possa ser necessário incluir realidades ainda não exploradas nem contempladas por este projeto. Ao determiná-lo, exalta-se e preserva-se a autonomia da comunidade, sem condicionar as manifestações artísticas.

É sabido que de todos os murais pintados, um deles, um largo mural composto por cinco painéis, já foi destruído para permitir a construção de uma moradia na propriedade que o alojava. Outros encontram-se em situação grave de deterioração levantando questionamentos referentes a intervenções e restauros. Atualmente, há um levantamento inicial com imagem, autor, nome, ano e condição de preservação dos murais que existem. Por parte do MAR e do serviço educativo, foi realizado uma visita com um percurso delimitado para explicação e contextualização dos murais. As ações realizadas que caminham em direção à preservação e comunicação das pinturas ainda é muito inicial e rudimentar, de modo que ainda está a ser explorado todo o potencial educacional, histórico e turístico deles.

Desta lacuna, segue-se que os murais têm se deteriorado a cada dia que passa e que a integridade deles está ameaçada ao comprometer as informações neles contidas. Ainda que preservar possa significar o que há de mais conservador dentro de uma sociedade ao impedir que mudanças sejam

feitas, preservar também auxilia na construção do futuro ao estabelecer um vínculo com o passado. Tal vínculo é responsável por assegurar os laços com a terra, imprimindo um senso de continuidade entre passado, presente e futuro. Em outras palavras, é por tal processo que a identidade se constrói e mantém-se ao longo do tempo. A fim de suprir essa falta e de garantir a preservação de uma parte importante da comunidade, é que a proposta será feita.



Figura 1 Mural a representar a vida cotidiana



Figura 7 Mural a representar a vida cotidiana



Figura 2 Representação do rancho folclórico



Figura 3 Deterioração causada por agentes naturais. Presença de humidade e bolor

PARTE II

2. A PROPOSTA DE DOCUMENTAÇÃO E INVENTARIAÇÃO

2.1 DOCUMENTAÇÃO

A proposta deste projeto é a apresentação de um plano de documentação e inventário que responda às demandas e idiossincrasias dos murais e da comunidade riachenses. Para tal, como já frisado anteriormente, a memória é protagonista como objeto de preservação. Elaborou-se, portanto, um plano que refletisse a pluralidade de vozes e perspectivas presentes dentro de Riachos. A metodologia adotada, consequentemente, ressoa tal escolha, de modo que visões colaborativas e comunitárias fossem eleitas em detrimento do delineamento de uma política rigorosamente técnica. Assim, esta proposta é feita do encontro das necessidades comunitárias e do saber técnico, a fim de obter o melhor resultado possível. Isto porque, projetos comunitários são dependentes da aceitação e do envolvimento social, de modo que a participação social é fundamental para aplicabilidade do que é aqui proposto.

2.1.A POLÍTICA DE DOCUMENTAÇÃO

Para iniciar a discussão, é necessário compreender que a documentação está intimamente ligada às ciências da informação, uma vez que esta traz grandes contributos para sistematização, armazenamento e interpretação das informações (Yassuda 2009, p. 15). Como já foi discutido anteriormente, esta exerce função fulcral para o funcionamento do museu, no entanto, compreende-se que tal caráter técnico (intrínseco) pode, muitas vezes, vir a ofuscar um outro caráter igualmente indispensável dela: a construção do conhecimento (extrínseco). A política documental, portanto, deve ser capaz de unir estas duas faces a fim de que as informações sejam recuperadas e, sobretudo, relacionadas e comunicadas. A partir desta visão, concebe-se que um dos pilares do museu está assente nas ciências da informação para cumprimento das suas funções. Essa percepção vem a endossar uma nova corrente metodológica que defende que a museologia crítica é capaz de desvelar, apaziguar, solucionar e escancarar conflitos intelectuais e políticos de dada sociedade (Gutiérrez Usillos 2010, 120).

Posto isto, é necessário traçar as seguintes diretrizes para o bom planeamento institucional. Uma vez que esta política conta com o apoio e a participação comunitária, compreende-se que o processo de levantamento e recolha de documentos pré-existentes contará com a cooperação dela. Frisa-se, ainda que se para os murais já pintados partir-se-á de uma documentação espontânea, para aqueles que virão a ser feitos, procura-se normatizar e institucionalizar a produção dos documentos por meio das

instituições e associações culturais locais. Desta, decorre a necessidade de pessoas capacitadas para a execução do plano descrito a seguir.

Seguindo o entendimento das funções da documentação de criar precedente legal, garantir a segurança dos itens, criar um arquivo histórico e favorecer o acesso físico e material dos objetos bem como seus objetivos (CIDOC-ICOM 1995, p. 38), determinam-se três etapas gerais a serem seguidas: levantamento e coleta; catalogação e informatização, armazenamento e acondicionamento e segurança.

2.2.1 Objetivos

O objetivo principal é a preservação dos murais apesar da memória de suas representações e do ato de confeccioná-los. Os objetivos específicos são:

- Recolha dos documentos em distintos suportes de informação relacionados ao objeto;
- Auxiliar a produção, divulgação e conhecimento dos murais;
- Garantir o acesso intelectual e físico às informações seja pela assistência a divulgação científica seja pela disponibilização delas em formato digital e/ou virtual;
- Salvar e acondicionar os murais e suas informações, bem como a documentação produzida a partir destes;
- Atualização das informações sempre que necessário;
- Criação de um catálogo (online ou impresso) com as informações gerais e de acesso público dos dossiers.

1. Levantamento e coleta

Essa etapa depende diretamente da participação comunitária, uma vez que cabe à comunidade fornecer os documentos necessários a serem guardados. Para que haja ampla adesão dos riachenses, é necessário sensibilizá-los para a importância da documentação dos murais como forma de preservá-los. Devido ao bom relacionamento entre o MAR e a comunidade, sugere-se que as atividades sejam apoiadas e assistidas (sempre que possível) pelos técnicos do Museu, servindo o MAR como mediador, ponto de encontro e recolha do material solicitado. Deve-se, portanto, solicitar que as pessoas façam uma seleção de todos os documentos pertinentes. Uma vez recolhidos, estes são submetidos a uma triagem a qual estabelecerá quais dos itens têm valor documental. Isto significa que alguns itens podem não estar relacionados com o objetivo do projeto ou ainda terem as informações corrompidas por

diferente fatores. Assim, as recomendações redigidas aqui asseguram a clareza da informação pela normalização da coleta, fabricação e seleção documentais, com especial atenção às fotografias e aos vídeos.

Como ponto de partida, tem-se o tema, o qual deve estar associado aos murais da Festa da Bênção do Gado cobrindo desde o processo de pré-produção, produção até à pós-produção das pinturas de acordo com o conceito de coleção estipulado previamente. Os documentos a serem coletados têm tipologias e suportes distintos, em decorrência disso, far-se-á a diferenciação entre documentos textuais e audiovisuais, a princípio. Isto porque, especula-se que os últimos devam ser descritos individualmente para uma remissão mais eficiente e acessível da informação.

Para que seja facilitada a compreensão do que deve ser recolhido, entende-se que há três etapas que geram documentação desejada:

- Pré-produção: os documentos desta etapa estão relacionados a toda parte de investigação e preparação para realização do mural como levantamento de imagens inspiradas ou copiadas; estudos e esboços da imagem final; levantamento de informação sobre aspectos técnicos como tinta e vernizes; e outros que estejam vinculados a fase que antecede a pintura em si;
- Produção: nesta fase, objetiva-se tanto o registo por meio audiovisual quanto fotográfico da construção do mural quanto os esboços e estudos que possam levar ao aprimoramento técnico da pintura final;
- Pós-produção: aquando da finalização da pintura, os registos feitos tendem a multiplicar-se seja pelos autores, pelas pessoas vinculadas ao projeto e, também, pelos visitantes da Festa da Bênção do Gado. Sendo assim, acredita-se que a maior parte da documentação aqui produzida estará em suporte digital.

Após a conclusão desta primeira fase, os documentos devem ser recolhidos no original ou, quando não o for possível, devem ser copiados com indicação do responsável pela guarda do original junto com uma informação de contacto. Tudo isso recolhido, constitui-se o dossier de cada mural, seguindo-se para o tratamento dos dados ou das informações neles contidos.

2. Catalogação e informatização

Para o tratamento da informação, é indispensável que a catalogação seja feita de acordo com as normas e diretrizes convencionadas nacional e internacionalmente. A discussão sobre arquivos em museu ou arquivos museológicos é extensa e aqui não se tenciona abordá-la em sua profundidade, uma vez que não é um dos enfoques do trabalho. Retomando as tipologias documentais museológica

(institucional, curatorial e documental) (Ceravolo e Tálamo 2000, p. 245), Silvia Yassuda explica que “os dados no objeto podem ser identificados prontamente, os dados sobre o objeto necessitam ou não de pesquisa, e os dados ao redor do objeto requerem pesquisa” (Yassuda 2008, p. 26).

Para que este objetivo seja cumprido, é fundamental que haja um sistema eficiente de catalogação a fim de recuperar a informação desejada. Acredita-se que a melhor forma seja por meio de fichas informatizadas remissivas a cada inventário de cada mural. Deve-se optar por softwares que comportem ambas as informações e que criem uma ligação entre as duas fichas. É fundamental, também, que seja escolhida uma plataforma que condiga com a realidade museal. Desta forma, para que recursos financeiros não sejam necessários, sugere-se, por exemplo, a utilização do Sylloge1 por ser gratuito e funcionar como uma nuvem de acesso a partir do navegador -caso não seja possível a subscrição de um software pago.

A ficha de catalogação deve conter campos obrigatórios de preenchimento e foi produzida a partir das “Orientações para descrição arquivística” da Direção Geral de Arquivos. Ainda que esta seja bastante extensa, destacou-se os elementos pertinentes e suficientes para a boa identificação do fundo documental. A ficha divide-se em três grupos nomeadamente, identificação, descrição, conteúdo e controlo. À identificação concerne as informações de registo. O número do dossier deve ser a abreviatura em letras maiúsculas de DOSS2 (dossier) acrescido de underscore (_) e o número do inventário. O título deve ser o mesmo que foi registado no inventário do mural. O campo de data deve corresponder o intervalo de anos de todos os documentos que o compõe sendo o primeiro a data mais antiga e o último a mais recente, sendo separados por um hífen (-). A lista dos documentos que compõe o dossier deve de estar de acordo com o vocabulário controlado construído a partir do que pode ser inferido de termos mais usuais presentes nos depoimentos e dados coletados. Os campos “dimensão” e “suporte” complementares, de modo que devem de ser sempre indicados pelo numeral total do suporte e a sua designação. Para isto, uma lista preliminar foi elabora consoante a NP 3680:1989 sabendo que ela pode ser modificada:

ABREVIATURA	POR EXTENSO	ABREVIATURA	POR EXTENSO
Doc	Documento	Cd	Compact Disk
F	Folha/fólio	Dvd	Digital vídeo disk
Ms	Manuscrito	GB	Gygabytes
Mf	Microfilme	MB	Megabytes
P	Página	Pt	Pasta

Cx	Caixa	RI	Rolo
----	-------	----	------

Tabela 1 Abreviaturas mais comuns segundo NP 3680: 1989 para normatização do campo “suporte” in: DIREÇÃO GERAL DE ARQUIVOS (2007), Orientações para a descrição arquivística, 2.^a ed. Lisboa: Ministério da Cultura, p. 63

Em “contexto” aparecem dois subcampos de “nome” e “historial”. O primeiro deve ser preenchido com o nome do produtor ou tutor dos documentos. Todas as pessoas singulares devem ser referenciadas com primeiro e último nome; as pessoas coletivas devem ter o nome da entidade escrito por extenso e o seu acrónimo a seguir entre parênteses e o historial do levantamento documental como procedência e produção. Todos os elementos devem ser separados por vírgulas. O segundo composto pelo subcampo de “descrição”, o qual se refere a uma breve síntese do que consta no dossier. Esta deve seguir a padronização habitual, nomeadamente iniciar pelo aspeto geral para o particular contemplando as seguintes informações: tipologias documentais, assunto, cargas, funções, atividades, eventos, pessoas coletivas, singulares e famílias e; quaisquer outras informações que sejam relevantes para boa descrição dos documentos que compõem o dossier. Por fim, o campo do “controlo” deve constar a pessoa singular responsável pela elaboração do dossier, bem como, a instituição pertencente (nome por extenso acrescido do acrónimo entre parênteses) e a data de abertura dele. Para além disso, adiciona-se um campo de observações para informações pertinentes não contempladas nesta ficha. A seguir deve constar a ficha de catalogação dos documentos audiovisuais e iconográficos.

IDENTIFICAÇÃO	
Número do dossier: DOSS_númerodeinventáriodom ural	
Título:	Data:
Dimensão:	
Suporte:	
CONTEXTO	
Nomes dos produtores:	
Historial:	
CONTEÚDO	
Descrição	

CONTROLO	
Responsável:	Data de abertura:
Instituição:	
Observações:	

Tabela 2 Modelo de ficha de catalogação de dossier

3. Catalogação e registo iconográfico, audiovisual e sonoro

Há um certo consenso dentro da temática da documentação de arte urbana no que diz respeito a centralidade da fotografia como ferramenta fundamental para registo e divulgação. Martin de la Iglesia, para além da discussão feita sobre temporalidade, ressalta que ao contrário de objetos musealizados ou em outras instituições de memória, esse tipo de manifestação imagética não acompanha a mesma quantidade de metadados (De la Iglesia 2015, 43). Consequentemente, é necessário que os arquivos das instituições de tutela recolham o maior número de informações que circunscrevem as pinturas recorrendo até mesmo às redes sociais, as quais ele compreende enquanto arquivos virtuais (Op. Cit., 46). No que toca a estes últimos, é ainda mais indispensável a elaboração de normas e diretrizes, uma vez que a produção documental tende a ter um carácter ainda mais orgânico devido a multiplicidade de autores.

Ulrich Blanché, por sua vez, pontua quatro contributos correlatos do audiovisual e da fotografia como ferramentas de apoio à arte urbana. O primeiro utiliza-os enquanto fonte de inspiração para outras obras, uma vez que, garante que a despeito da efemeridade da intervenção artística, ela perdure ao longo do tempo (Blanché 2018, 24). O segundo diz que ao meterializar uma manifestação artística efêmera, finita e não-duradoura, a fotografia absorve elementos subjetivos de quem a fotografa (Op. Cit., 24-25). Este desdobra-se no ponto em que tanto imagens quanto vídeo seriam as melhores formas de capturar o contexto da produção no que diz respeito à produção e envolvente (Op. Cit., 25). Consequentemente, entende-se que tal tipologia já gera uma determinada interpretação própria, a qual acresce um novo ponto de vista às manifestações ao multiplicar a percepção semântica dos signos representados (Op. Cit., 27). Partindo de pontos distintos, mas com a mesma conclusão, tanto Blanché quanto Iglesia concordam que a natureza deste objeto necessita, mais do que outros, de contextualização extrínseca a ele próprio.

Sendo a fotografia o suporte mais utilizado para documentação, F. Hassani ressalta, assim como Blanché, o carácter subjetivo dela. Para o autor, é indissociável a fotografia das condições em que ela

é feita, ou seja, ela é fruto da própria historicidade das condições de sua produção (Hassani 2015, p. 208). Tendo isto sempre em consideração, a prática do registo periódico garante não apenas o registo da existência das pinturas, como também intervenções não-autorizadas, danos e processos de deterioração delas. O autor ainda, ao dissertar sobre diferentes técnicas de fotografia, traz à luz que esta linguagem também é um campo grande repleto de subcategorias as quais devem de serem utilizadas de acordo com a pertinência para o objeto (Op. Cit., 213).

Em termos gerais, as fotografias do ponto de vista técnico devem:

- Conter no enquadramento o mural por completo;
- Garantir que esteja focada e centralizada, sempre que possível;
- Optar pelo modo retrato quando as pinturas forem na horizontalidade do edificado e paisagem quanto na verticalidade do mesmo;
- Garantir que esteja devidamente iluminada para que não haja sombras, penumbras ou distorções gritantes de cores e tonalidades;
- Garantir a estabilidade do equipamento a fim de evitar distorções e tremores;

No que tange ao equipamento fotográfico, com o avanço tecnológico dos telemóveis e de suas lentes já é possível fazer os registos cuja qualidade é igual ou próxima a equipamentos semiprofissionais. O que é consenso em alguns blogues de fotografia com dicas para fotografar pinturas murais (Van 2020) é que deve-se utilizar lentes de grande angulação que permitiriam o registo de detalhes e pormenores os quais são perdidos em fotografias panorâmicas.

No que tange os registos feitos em vídeo, eles seguem o mesmo princípio dos fotográficos nomeadamente à captura de imagens. Adiciona-se a preocupação com a captura do som que deve ser feita de forma eficiente para não haver perda do conteúdo oral. Aconselha-se que, sempre que possível, o uso de um microfone posicionado próximo ao entrevistado para que o som esteja sempre claro e audível. Sugere-se, também, que em casos de depoimentos e entrevistas, seja feita a transcrição no formato textual com remissão à numeração do registo audiovisual correspondente.

Em relação ao registo em si, cada item deve dispor de ficha própria de catalogação. O documento deve conter o número de inventário do mural referente acrescido do seu número de catalogação. Aconselha-se aqui que o próprio número de catalogação dele conste a identificação do dossier associado a abreviatura FOT (foto), AUD (áudio), VID (vídeo) e a numeração iniciada a partir de 001. Deve-se também constar o nome da pessoa que o fez, bem como a data da realização e o local, de modo que seja possível construir o historial e, quando pertinente, da degradação ou permanência ao longo do

tempo. As fotografias que estejam impressas, o número de registo deve estar indicado no verso dela, escrito a lápis de grafite macio 2B (CIDOC-ICOM 1994, p. 2). Os vídeos e áudios quando gravados em suportes físicos, devem de ser devidamente acondicionados devendo constar nele o número de registo de modo a não comprometer a reprodução do conteúdo.

Em relação aos campos de catalogação, sugere-se alguns inspirados na MatrizPCI (COSTA et al. 2014, p. 65ss), uma vez que, esta é responsável por normatizar a gravação de relatos e imagens do património cultural imaterial. Como compreende-se que este tipo de registo está no âmbito da imaterialidade, uma vez que, insere-se no campo da oralidade e do saber-fazer, optou-se por tal norma. Na categoria de “tipo” deve-se optar entre as três opções: fotografia para imagens estáticas, áudio para gravações de voz e som e vídeo para imagens em movimento com ou sem som. A seguir, o campo “tamanho” deve indicar o tamanho do ficheiro, respeitando as seguintes diretrizes: fotografias devem de ser salvas em formato .jpeg sem exceder os 2MB; os vídeos em .wmv e os áudios em .wav, ambos a respeitarem o limite de 50MB (Op. Cit., p. 46). Ficheiros superiores a esses limites devem de ser comprimidos ou divididos com a indicação de uma letra após o número do registo em ordem alfabética.

Aquando forem provenientes de terceiros, sugere-se a recolha do original, quando não for possível fazê-lo, uma cópia do suporte original seja ele digital ou físico, de modo que a reprodução seja feita a partir da cópia inicial. Nestes casos, deve-se indicar no historial da foto o contexto de produção, bem como a data de incorporação no dossier e o responsável pela receção dela. Acresce um campo de “descrição da fotografia” e de “observações” para quando necessário acrescentar alguma outra informação a respeito dela. No campo de descrição, caso haja a presença de pessoas deve-se seguir as recomendações supracitadas em campos análogos.

Sugere-se, portanto, a seguinte ficha de catalogação:

Número de catalogação: DOSS_númerodeinventáriodom ural_FOT01	
Autor:	Data:
Tipo: ☐ Fotografia ☐ Audiovisual ☐ Áudio ☐ Vídeo	
Tamanho:	
Historial:	
Data de receção:	Responsável:
Descrição:	

Tabela 3 Modelo de ficha de catalogação de documentos iconográficos, audiovisuais e sonoros

4. Armazenamento, acondicionamento e segurança

No que diz respeito ao armazenamento dos documentos deve-se seguir as condições de acondicionamento para salvaguarda dos dados, de acordo com o suporte existente. Os documentos físicos, é necessário resguardá-los de possíveis sinistros, de modo que tanto a escolha do material de armazenamento quanto a sala em que será guardada devem ser adequadas para evitar intempéries. O que estiver em suporte de papel deve ser acondicionado de acordo com as regras internacionais a fim de evitar o excesso à luminosidade e a acidificação do material. Aconselha-se que as soluções escolhidas estejam em consonância com o departamento de conservação e restauro ou que conte com o apoio e a consultoria de profissionais qualificados para fazerem, tanto o diagnóstico quanto desenhar um plano de conservação.

Os documentos analógicos devem estar hospedados em ficheiros que tenham segurança para não haver acesso não-autorizado por terceiros do mesmo modo que devem ter uma cópia em algum suporte físico. Eles devem ser devidamente identificados para que a informação nunca seja perdida bem como deve-se ter como prioridade a preocupação com a não-obsolescência do suporte ou do ficheiro para que ele possa ser acedido independente dos avanços tecnológicos de software e hardware.

Para além de tudo que já foi discutido sobre segurança, destaca-se que seja feito o controle do acesso aos dados para que os documentos não sejam alterados, danificados ou furtados. Vale lembrar que estes riscos são partilhados tanto pelos documentos físicos quanto digitais, uma vez que os últimos estão sujeitos a ataques cibernéticos. Sendo assim, deve-se estipular quais são as informações de domínio público e quais concernem somente à instituição. O acesso, portanto, pode ser feito de a partir de uma gradação que leve em consideração o usuário e as instituições requerentes bem como as intenções de usos.

2.3 INVENTARIAÇÃO: INVENTARIAR O EFÊMERO

Uma das principais dificuldades em discutir a criação de uma ficha de inventário para pinturas murais concerne à indissociabilidade para com a forma, mais ainda do que outros suportes utilizados para artes plásticas, consequência da quase impossibilidade de retirada e transporte do seu local originário. Assim, a principal questão está assente na execução de um plano de conservação para eles. Partindo da ideia de que o inventário seria um meio para elaborar um plano de salvaguarda, o ICOMOS, em 2003 publica um documento destinado exclusivamente às pinturas murais cujo enfoque é redigir algumas diretrizes generalistas sobre a maneira de preservá-las e conservá-las. Este é iniciado pela definição de pinturas murais as quais “são uma parte integral dos monumentos e dos sítios, e devem ser preservadas in situ” (ICOMOS 2003, 1). Partindo de uma definição ampla, ela não detalha os motivos da escolha da preservação dos murais. Sendo assim, ainda que adotar-se-á as regras de classificação definidas na Lei-Quadro dos Museus no qual apresenta todas as categorias as quais um bem possa ser enquadrado, o documento do ICOMOS será utilizado a partir dos dez pontos para elaboração de um plano de conservação:

- 1) desenvolvimento de uma política de proteção;
- 2) incentivo da investigação para recolha e criação de dados acerca de cada pintura;
- 3) documentação exaustiva de todas intervenções que venham a ser feitas bem como da situação encontrada;
- 4) elaboração de um plano de conservação preventiva calcada na preservação do edifício para que aumente-se a longevidade das pinturas;
- 5) conservação-restauro referentes às necessidades de intervenção direta nos murais;
- 6) segurança no que diz respeito a medidas de proteção urgentes e outras técnicas que visam o retardo de algum dano em curso;
- 7) informação pública dos dados e conclusões de investigação relacionadas aos objetos;
- 8) formação profissional de um grupo de pessoas que garantam a tomada de decisões mais favorável;
- 9) preservação da tradição, no que diz respeito tanto às técnicas quanto aos materiais;
- 10) cooperação na comunidade internacional e interdisciplinar para troca de saberes (Idem, 1-7).

Apesar de fundamental ao início da discussão desta tipologia, este documento destina-se somente à conservação designando documentação como parte integrante desta função. De modo que se salienta

que os órgãos e entidades competentes desenvolvam materiais cujo foco seja na inventariação e documentação de murais a partir de projetos em curso. A fim de melhorar e atualizar as definições, buscar-se-á exemplos e discussões feitas nos últimos anos referentes à inventariação de arte pública e grafite. Isto porque, tais temas já constam com uma literatura extensa e significativa que pode ser utilizada como ponto de partida para elaboração deste guia. Sem ignorar as particularidades, objetiva-se aqui refletir não somente aqueles murais que existem, mas aqueles que foram destruídos ou que estão em risco iminente de sê-lo.

Após esta breve apresentação, delimita-se enquanto ponto de partida para este projeto é a definição e objetivo da inventariação. Compreende-se o inventário, portanto, não com a finalidade de auxiliar a conservação e o restauro, mas como ferramenta para manutenção de uma memória coletiva partilhada entre o saber fazer (forma) e a representação (conteúdo). Inventaria-se, assim, a técnica, a ação, o pintar ao mesmo tempo em que se inventariam as paisagens, os costumes e a cultura. Para executá-lo, divide-se a inventariação em três eixos principais, dois deles analítico-descritivo e o outro valorativo, ou seja, dados quantitativos e qualitativos, respetivamente.

Os dois primeiros, mais técnicos, partem das informações reunidas, coletadas e levantadas tanto por museólogos quanto por restauradores e antropólogos, enriquecido pela própria descrição dos autores sobre o processo de criação. O terceiro, menos técnico e mais abstrato, resvala na necessidade de transformar em categorias descritivas sentimentos, sensações, recordações e relações afetivas que, muitas vezes, por estarem no campo subjetivo, são ignorados devido à sua complexidade. Por ser uma vasta discussão, entende-se em linhas gerais que:

Os valores são o resultado de processos de avaliação baseados, ao mesmo tempo nas propriedades objetais dos objetos (as 'visadas' que elas oferecem à percepção); nas representações coletivas do que os atores são, de forma desigual, depositários; nas construções e nos recursos próprios à situação concreta de avaliação (HEINICH 2014, 7)

Já Roslyn Russell e Kylie Winkworth procuram definir significância enquanto

Os valores e aos significados que objetos e conjuntos têm para as pessoas e para as comunidades. Significância ajuda a desenvolver o potencial das coleções, criando oportunidades (RUSSELL e WINKWORTH 2021, 13).

Nathalie Heinich procura criar, a partir das correntes essencialista e relativista, um conceito de dupla valoração, de modo, que o valor atribuído a uma obra de arte não reside somente no valor da sua materialidade, mas tampouco é apenas fruto da sua recepção social. Assim sendo, a autora defende que o valor baseia-se em três pressupostos: estético (atributos formais da obra baseados nos

conceitos de beleza e perfeição); purificador (autenticidade e originalidade bem como as intervenções realizadas) e; hermenêutico (campo do sentido e da significação) (Idem, 7). Roslyn Russell e Kylie Winkworth propõe uma análise mais pragmática ao vincular o conceito com a comunidade e a envolvente. Sendo assim, compreende-se significância a partir destes dois pontos: mais ontológico no que diz respeito à centralidade do objeto e do contextual a partir das relações culturais construídas ou proporcionadas.

O Australian Museums and Galleries Association (AmaGA-Victoria) coloca que documentar a significância é importante porque possibilita um enquadramento para tomada de decisões sobre a coleção, auxilia a priorizar os recursos financeiros e humanos, identifica quais são as mensagens primordiais a serem comunicadas à audiência e justifica e consolida aplicações para financiamentos públicos e privados (AmaGA 2021, 1). No entanto, a fim de construí-la, é necessário estipular uma metodologia a ser seguida, assim, cada instituição deve desenvolver aquela que melhor se aplica à própria realidade seguindo os parâmetros elaborados na tabela a seguir (TABELA 4) (HÄYHÄ et al 2019, 13):

1)	Objetivo, perspectiva de análise e definição dos objetos	Determinação dos objetos, materiais e imateriais.
2)	Agrupar os objetos de acordo com o interesse (coleção)	Gravação e recolha de relatos com indivíduos, grupos, comunidades, instituições com indicação de local e data.
3)	Familiarização e informação da coleção	<u>Informação física</u> : descrição física do objeto a partir de comparações com objetos semelhantes.
		<u>Informação contextual</u> : dados referentes a contexto, historial, produção/coleta/aquisição, referências de ciclo de vida e personalidades e instituições relacionadas.
4)	Contextualização	<u>Propósito</u> : estudos as relações com a comunidade e a envolvente.
		<u>Especificidades (individuais e contextuais)</u> : dados referentes exclusivamente ao objeto (data, local de produção, autor, outros objetos pertencentes).

	<u>Contexto extensivo</u> : fatores culturais históricos, ambientais e ideológicos.
5) Analisando significância e significados	<u>Representatividade</u> : raridade dentro do grupo, tipo, classe ou ideia.
	<u>Autenticidade</u> : relação com os aspetos físicos, materiais, fabricação, origem, período.
	<u>Significância histórico</u> : vinculado ao passado do local, da comunidade. <u>Significância cultural</u> : auxilia na compreensão, explicação e apreensão de práticas culturais daquele local ou comunidade.
	<u>Significância experimental</u> : catalisador e rememorador de sentimentos e experiências (nostálgica, intelectual ou emocional).
	<u>Significância comunal</u> : impacto político, económico, social, cultural, espiritual para a respetiva comunidade ou local.
	<u>Estado ideal</u> : balanço entre vida útil natural do objeto e desgaste provocado por usos ou interferências externas.
	<u>Potencialidade</u> : capacidade de uso pela instituição de modo a enriquecer o capital cultural dela.

Tabela 4 Tabela elaborada a partir de *Analysing Significance* (HÄYHÄ et al, 2019, 13-15)

Em *Reviewing Significance 3.0*, Caroline Reed propõe uma tabela de significância bem como uma pontuação baseada de 1-5, em ordem decrescente, ou seja, o índice 1 configuraria o maior enquanto o 5 seria o menor (REED 2018, p. 7). A autora propõe uma grade valorativa na qual as colunas seriam as categorias de valoração e as linhas corresponderiam os aspetos qualitativos (Tabela 5):

	PONTOS PRINCIPAIS	INTERNACIONAL	NACIONAL	REGIONAL	LOCAL
Proveniência/aquisição					

Raridade/singularidade					
Impactos emocionais, visuais e sensoriais					
Integrabilidade					
Significado cultural e histórico					
Potencialidade					

Tabela 5 Tabela simplificada a partir de Reviewing Significance 3.0: a framework for assessing museum, archive and library collections' significance, management, and use (REED 2018, 16)

Sugere-se que a segunda grade seja utilizada a partir das definições explicadas na Tabela 4.

A síntese apresentada por Isadora dos Santos Paiva e Fátima Alves sintetiza que o inventário participativo não é novidade, mas que advém do próprio alargamento do conceito de museologia elaborado a partir da Mesa de Santiago do Chile (1972)³. Sendo assim, as autoras procuraram conceitualizar um guião para sua elaboração assente em seis pontos principais:

- Identificação dos mediadores, líderes e representantes da comunidade;
- Estipular uma equipa multidisciplinar responsável pela gestão das atividades;
- Aplicar as fichas de inventário construídas a partir dessas relações no que elas denominam enquanto pesquisa de campo;
- Proteção jurídica para que gravações e utilização de imagens sejam autorizadas;
- Documentação das obras bem como a recolha de outras informações e objetos que sejam pertinentes à compreensão dos objetos;
- Interpretação e análise dos dados possam serem feitas de forma mais completa, garantindo uma boa divulgação, seja à comunidade envolvente quanto a toda e qualquer pessoa que tenha interesse por aquela coleção (PAIVA e ALVES, 2019, 61-64).

É importante frisar, também, que para uma boa execução deste plano, é fundamental a sensibilização da comunidade em torno de conceitos-chave como memória, identidade, representação, património e proteção, bem como as de museu e inventário. O objetivo é que a comunidade esteja aberta e disponível para refletir, interpretar e construir a própria memória. O inventário a fim de atingir seus objetivos deve constituir-se ao redor de três eixos nomeadamente: institucional (justificativa do próprio sentido e do destino dentro do museu), agregador de capital (aumento do capital cultural a partir do

conhecimento do acervo) e, gestão (prestação de auxílio interno e externo referente às informações técnicas e legais) (QUEROL 2011, 226-227).

Estipulados os aspetos formais e institucionais, o projeto proposto por Maria Isabel Garcia será utilizado como ponto de partida para reflexão sobre os aspetos simbólicos, ou seja, sobre a atribuição de valor nas pinturas. Assim, a autora constrói o subgrupo de valoração externa o qual deve de ser preenchido a partir dos aspetos da estética, das mensagens implícitas e sociedade e contexto (GARCIA 2016, 171). Essa visão possibilita fundamentar tanto as leituras iconológicas como desvendar as intenções e as influências que permeiam as pinturas ao garantir a acessibilidade intelectual.

O projeto de inventário aqui proposto, assenta-se nestas três bases apresentadas: autodesignação, aspetos técnicos e valorativo. A primeiro é compreendida como “inventário do autor” no qual deve compor a autoperceção do autor em relação a própria obra bem como descrição da própria atividade e seus objetivos e intenções. A segunda é de preenchimento de pessoas qualificadas (técnicos de património, museólogos, historiadores, etnólogos) a fim de levantar o maior número de informações qualitativas e quantitativas pertinentes às funções museológicas. Por fim, a última abarca aspetos simbólicos no sentido trabalhado por Maria Isabel Garcia e que deve ser trabalhado diretamente com o serviço educativo. Desta tripartite tem-se o inventário desenvolvido dos murais de Riachos.

2.4 A EXPERIÊNCIA DO MurARTE

Dentro do contexto geral do projeto MurARTE previamente apresentado, algumas propostas de inventariação já foram iniciadas de modo que elas serão reaproveitadas ao analisar pertinência, aplicabilidade e eficácia. Para iniciar o projeto, foi decidido que para fazer o inventário dos murais era importante o contributo dos autores, de modo que uma designada de “Ficha de inventário – autores” (Figura 7) foi elaborada para tal. Esta foi aplicada à 15 de julho de 2021 após uma ação de formação com os autores no MAR para formação e esclarecimento de como preenchê-la. Exatos quatro meses depois foi marcado um novo evento, desta vez com o intuito de apresentação do projeto à comunidade, portanto um grupo mais alargado da vila. As as fichas foram redistribuídas a fim de serem preenchidas no local e com a presença de integrantes do MurARTE, as fichas foram devidamente respondidas e recolhidas na mesma altura.

Estes dois eventos reafirmam que as atividades mediadas in loco com a presença de uma equipa qualificada para direcionamento e auxílio resultaram na maior adesão por parte dos pintores. Sobre predominância de artistas e pessoas relacionadas com a execução dos murais, faz-se necessário o diálogo e aproximação com as outras esferas sociais, apresentando-se enquanto um desafio a ser

transposto. Para tal, acredita-se que a interpretação dos murais bem como a elaboração de uma linha educativa e de comunicação ao construir pontes geracionais, quando referente ao seio comunitário.

A ficha desenvolvida pelo MurARTE conta com 26 campos: 21 de preenchimento livre e 5 de preenchimento fechado. Tanto no primeiro quanto no segundo grupos foram detetadas dificuldades para que a informação pudesse ser compreendida. Para tentar sanar esta dificuldade, a partir da recorrência das informações, propôs-se que alguns campos de escrita livre passassem a ser fechados, aumentando o controlo tanto da informação quanto do vocabulário empregado. Outras terminologias técnicas serão substituídas por palavras mais cotidianas a fim de que sejam bem compreendidas. O objetivo último do inventário colaborativo é gerar fichas que sejam de fácil percepção garantindo a autonomia do preenchimento e diminuindo possíveis interferências dos mediadores.

Até a conclusão deste trabalho, um total de 14 fichas (sendo 2 duplicadas) haviam sido devolvidas e devidamente preenchidas de modo que, estas devam ser armazenadas e utilizadas como documentação concernente aqueles que já existem ou deixaram de existir. A partir da elaboração de uma ficha de inventário final, objetivando-se a normalização da coleção, aconselha-se que elas sirvam de guião e base para o preenchimento da versão final. No que diz respeito a esta padronização, a questão-chave colada aqui é: como fazer uma padronização quando o preenchimento é feito por

Projeto MurArte - Documentação dos murais de Riachos com vista à sua preservação sustentável!

FICHA DE INVENTÁRIO - AUTORES

Murais de Riachos

NÚMERO DE INVENTÁRIO

LOCALIZAÇÃO

RUA:

N.º DE PORTA:

LOCALIZAÇÃO NO EDIFICADO:

TIPO DE EDIFICADO:

INVENTARIANTE

DATA

AUTOR(ES)

Outros nomes

Assinado

Assinado

Descrição da(s) assinatura(s)

INSCRIÇÕES

CRONOLOGIA / HISTORIAL

Data inicial

Data final

Historial

62

gráficos a fim de induzir o preenchimento, deixando os campos livres para as informações qualitativas.

Estas observações e reflexões só foram possíveis após a ação do projeto MurARTE. Do aspeto formal da ficha, observou-se que a diagramação pode suscitar dúvidas e também que campos sejam ignorados. Assim, a proposta, também, englobará uma nova organização visual dos campos a fim de deixá-la mais intuitiva. Atenta-se também para o facto de que muitos campos foram deixados em branco o que levanta questões referentes à compreensão do enunciado ou a falta de informação por parte do inventariante. Deve-se evitar ao máximo situações como essa, sugerindo que os responsáveis pela aplicação das fichas façam esta distinção após a recolha das fichas. Um exemplo disto, é o predomínio da ausência de resposta no campo “outros autores”, mesmo que fosse do conhecimento de todos a coparticipação que já foi citada. Outro aspeto sobre o qual cabe a reflexão, é a própria categoria de autor-inventariante. Ainda que esta dupla função tenha sido explicada, na realidade, obteve-se somente 2 fichas (14,30%) cujo preenchimento foi correto sobre “inventariante” (nome do artista) e “data” (dia do preenchimento). Acresce, também, que uma das fichas (7,15%) teve o campo “data” como a data da conclusão dos murais.

Em relação a assinatura, poucos foram os que assinaram, tal como foi feito no mural. O campo de “inscrições” teve a maior taxa de não preenchimento totalizando 50% dos inventários. Em relação ao historial, campo de maior preenchimento de todos, os erros mais comuns foram a inserção de informações referentes ao motivo da pintura (21,45%), à descrição da pintura (14,30%) e à informação do restauro (7,15%). Uma observação curiosa foi uma autora de três murais que assumiu o “número do inventário” como a quantidade de fichas preenchidas por ela; invertendo a lógica de documentação por mural, por documentação por artista.

Em relação a data da criação, muitos indicaram somente o ano e apesar de ser sabido que a maior parte dos murais foi feito coletivamente, a maioria das fichas (92,95%) contava somente com o nome de um autor e uma breve referência quando muito no campo de observações adicionais. Sobre o conceito de originalidade, 3 fichas (21,45%) marcaram concomitante o campo de “original” e cópia” e “recriação” não foi marcado uma única vez. Já “meios auxiliares”, mesmo quando indicado que houve uma inspiração tanto nos campos livres quanto em “originalidade”, este permaneceu em branco em 6 fichas (42,90%). Já o seu desdobramento, “obras de referência” contou com 11 fichas (78,65%) sem resposta. Este cenário ocasiona tanto em informações incompletas quanto contraditórias que prejudicam e interferem negativamente nos trabalhos técnicos e de investigação. Desta forma, é necessário que tais confusões e incompreensões sejam solucionadas a fim do inventário fornecer informações claras e diretas.

Nos campos “materiais utilizados” e “conservação”, destaca-se a importância do NAR, devido a constante referência à instituição como fornecedora dos materiais e responsável pela preocupação com

a conservação ao aplicar uma camada de verniz nas pinturas em 2016. Sublinha-se ainda, o preenchimento de uma das fichas por parte da autora cujo mural foi destruído a fim de ser possível não só a documentação de algo já perdido. Foi possível apreender a própria opinião da autora acerca do desaparecimento ou destruição da sua pintura e a relação com o binómio preservação/destruição. Em relação a documentação, também foi maioritariamente não preenchida (85,80%), de modo que não foi possível aperceber se os autores documentaram o próprio trabalho.

As conclusões geradas a partir desta b A síntese apresentada por Isadora dos Santos Paiva e Fátima Alves sintetiza que o inventário participativo não é novidade, mas que advém do próprio alargamento do conceito de museologia elaborado a partir da Mesa de Santiago do Chile (1972)³. Sendo assim, as autoras procuraram conceitualizar um guião para sua elaboração assente em seis pontos principais:

- Identificação dos mediadores, líderes e representantes da comunidade;
- Estipular uma equipa multidisciplinar responsável pela gestão das atividades;
- Aplicar as fichas de inventário construídas a partir dessas relações no que elas denominam enquanto pesquisa de campo;
- Proteção jurídica para que gravações e utilização de imagens sejam autorizadas;
- Documentação das obras, bem como, a recolha de outras informações e objetos que sejam pertinentes à compreensão dos objetos;
- Interpretação e análise dos dados possam serem feitas de forma mais completa, garantindo uma boa divulgação, seja à comunidade envolvente quanto a toda e qualquer pessoa que tenha interesse por aquela coleção (PAIVA e ALVES, 2019, 61-64).

É importante frisar, também, que para uma boa execução deste plano, é fundamental a sensibilização da comunidade em torno de conceitos-chave como memória, identidade, representação, património e proteção, bem como as de museu e inventário. O objetivo é que a comunidade esteja aberta e disponível para refletir, interpretar e construir a própria memória. O inventário a fim de atingir seus objetivos deve constituir-se ao redor de três eixos nomeadamente: institucional (justificativa do próprio sentido e do destino dentro do museu), agregador de capital (aumento do capital cultural a partir do conhecimento do acervo) e, gestão (prestação de auxílio interno e externo referente às informações técnicas e legais) (QUEROL 2011, 226-227).

Estipulados os aspetos formais e institucionais, o projeto proposto por Maria Isabel Garcia será utilizado como ponto de partida para reflexão sobre os aspetos simbólicos, ou seja, sobre a atribuição de valor nas pinturas. Assim, a autora constrói o subgrupo de valoração externa o qual deve de ser preenchido

a partir dos aspetos da estética, das mensagens implícitas e sociedade e contexto (GARCIA 2016, 171). Essa visão possibilita fundamentar tanto as leituras iconológicas como desvendar as intenções e as influências que permeiam as pinturas ao garantir a acessibilidade intelectual.

O projeto de inventário aqui proposto, assenta-se nestas três bases apresentadas: autodesignação, aspetos técnicos e valorativo. A primeira é compreendida como “inventário do autor” no qual deve compor a autopercepção do autor em relação a própria obra bem como descrição da própria atividade e seus objetivos e intenções. A segunda é de preenchimento de pessoas qualificadas (técnicos de património, museólogos, historiadores, etnólogos) a fim de levantar o maior número de informações qualitativas e quantitativas pertinentes às funções museológicas. Por fim, a última abarca aspetos simbólicos no sentido trabalhado por Maria Isabel Garcia e que deve ser trabalhado diretamente com o serviço educativo. Desta tripartite tem-se o inventário desenvolvido dos murais de Riachos.

revela análise das fichas é que muitos campos não estavam claros para os autores-inventariantes, suscitando muitas dúvidas e muitos campos em brancos. Se o objetivo é extrair informações claras e objetivas, campos não preenchidos suscitam hipóteses as quais geram dados inconclusivos. O não preenchimento pode indicar tanto falta de compreensão do comando como informação que não se aplica à realidade daquele mural.

2.5 A PROPOSTA DA FICHA DE INVENTÁRIO DOS AUTORES

O primeiro ponto a melhorar é referente ao responsável do inventário. Ainda que os autores sejam inventariantes, deve haver uma pessoa ou um grupo de pessoas responsável pela atividade os quais estão encarregados de preencherem “responsável”, “instituição” e “data”, antes da entrega para os pintores. Sugere-se, também, que cada responsável acompanhe e auxilie um pequeno grupo de autores a fim de garantir o correto preenchimento dos campos. Além disto, o número de inventário deve ser preenchido pelos mesmos a fim de garantir que a ficha seja devidamente relacionada com o mural designado, bem como com a documentação correspondente. Para além destes temas, deve-se também haver um campo a dizer se o mural ainda existe ou se já foi destruído, com a indicação de data para caso haja tal atualização informacional. Em relação à data, a fim de evitar imprecisões, pretende-se que seja preenchido somente com o mês e o ano (MM/AAAA).

A seguir, estipula-se os campos referentes aos murais cujo objetivo é identificá-los de modo a recriar uma pequena biografia. Como foi dito anteriormente, acredita-se que a construção de uma ficha com campos fechados e abertos seja a melhor solução para que as respostas sejam facilmente extraídas. O sistema optado, portanto, foi majoritariamente binário, constituído a partir de sim ou não, sendo um ou outro escolhido pelo inventariante. Muitos dos campos possuem desdobramento na resposta “sim”

para maior detalhamento da resposta. Os campos de livre preenchimento são utilizados somente quando estritamente necessários, sem limitação de caracteres. O verso da folha, portanto, deve permanecer em branco para tal. A padronização destes só será realizada no que diz respeito da datação, numeração e localização, outras informações que venham a ser inseridas são de forma livre de modo que o próprio inventário dos autores possa servir como fonte primária para outras disciplinas bem como para atualização e utilização dos serviços museológicos.

No que diz respeito a discussão sobre autor, coautor ou artista e co-artista. Alguns projetos analisados como o caso do Precita Eyes Muralists Association, Inc em Los Angeles (EUA) não utiliza artista para nomeá-los, mas o termo designers e co-designers cujo conceito estaria vinculado aqueles que concebem e executam as pinturas. Já o Chicago Public Art Group (EUA), por sua vez, utiliza não só a palavra artista como co-artista para designar os pintores. Esses dois casos são apenas exemplos do que acontece em iniciativas de documentação e sistematização de pinturas murais, revelando infinitas possibilidades e questões solucionadas de acordo com as necessidades locais e comunitárias. No caso de Riachos, sabe-se que muitos murais foram construídos conjuntamente e que a participação dos pintores foi realizada de formas distintas. Com a análise das fichas de autores e das assinaturas nos murais, a percepção de autoria é individual, ainda que outros pintores tenham participado na elaboração deles, em diferentes níveis. Desta autopercepção de autoria individual pode resultar na perda desta informação importante tanto para o historial do mural quanto para investigadores e técnicos. A fim de evitá-la, propõe-se que o campo “autor” seja mantido e preenchido a partir da assinatura de cada uma das pinturas. O sub-campo de “colaboração” acompanha o binómio sim/não, sendo o campo “nome e função” de livre preenchimento para descrição e referenciação da atividade. Define-se como colaboração desde o preparo da parede, como a pintura do fundo e também outras intervenções que resultem no produto final. Com a divisão do conceito de autoria, propõe-se que a autopercepção de autor esteja presente por parte do pintor ao mesmo tempo em que se regista o processo todo da criação e execução do mural. Como muitos dos colaboradores também são autores principais de outros murais, não se apercebeu a necessidade de suas informações biográficas serem desmembradas, de modo que as informações que serão descritas em seguida devem de ser preenchidas somente por aqueles que se consideram autores e/ou que tenham suas assinaturas nas pinturas. Assim, os campos referentes a “nome completo”, “alcunhas/nome artístico”, “data de nascimento” e “local de nascimento”, “formação artística”, “profissão principal”, “género” e “contacto” (telefone, e-mail, redes sociais, morada, entre outros) devem ser preenchidos pelos próprios autores. É nesta mesma área da ficha que se reconhece a dupla função de pintor-inventariante da própria obra e é solicitado a assinatura conforme consta no mural e a data de elaboração.

Dos aspetos técnicos, verificou-se que muitas das informações sobre historial e motivação foram inseridos no campo de descrição da obra, de modo que essas categorias foram revistas para que não gerasse nenhum equívoco. Manteve-se o campo “descrição” de livre preenchimento, seguido substituindo o campo historial/cronologia por “motivo”. Este deve indicar as intenções e as motivações do pintor para retratar determinada imagens escolhida. “Tema” será um campo fechado, listado em seis possibilidades: religioso (Festa da Bênção do Gado, Lenda do Senhor Jesus dos Lavradores, motivos cristãos); paisagem (representações da envolvente de Riachos e da botânica regional); folclore (Rancho Folclórico, manifestações artísticas como dança e música); personalidades (riachenses famosos e outras personalidades homenageadas); trabalho (trabalho agrícola e profissões liberais) e convívio (atividades prosaicas relacionado com interações sociais). Ainda que mais de um tema possa estar presente na imagem, é necessário eleger o predominante, de modo que por exemplo, representações do rancho folclórico de Riachos sejam indicados comente como “folclore”, mesmo que as pessoas ali pintadas sejam de conhecimento geral. Isto porque, estas não têm o intuito de homenagear, mas sim, de retratar um elemento do folclore local. Em relação a “materiais”, uma extensa parte referenciou apenas que esses foram fornecidos pelo NAR, de modo que, também serão transformados em campos fechados a serem escolhidos a partir de uma lista múltipla construída em conjunto e após levantamento do que foi disponibilizado aos pintores nas edições anteriores. Assim, o que será pedido é basicamente uma descrição do processo da pintura, mas a partir de palavras-chaves que guiarão os autores. No campo da conservação, somente uma pequena parte respondeu, respostas as quais dividem-se entre “conservação feita pelo NAR” ou “50% água 50% verniz”. Assim, opta-se por desmembrá-lo em duas opções as quais podem ser escolhidas: “pré” e “pós”. Cada uma delas é seguido por um campo de livre preenchimento de “descrição” a fim de indicar o procedimento feito pré-pintura ou pós-pintura do mural. Por fim, optou-se por deixar o último campo do “outras informações” livre, mas sob o nome de “comentários”, porque entende-se que seja mais abrangente podendo suscitar o aparecimento de informações que não foram aqui antevistas.

No que diz respeito a padronização, as datas devem de ser sempre preenchidas no formato dia/mês/ano (DD/MM/AAAA). Os numerais devem respeitar a padronização matemática correspondente a unidade, dezena, centena e milhar. Deve-se evitar abreviações a não ser que devidamente referidas em alguma parte da observação, bem como o nome deve constar consoante ao documento de identificação. A morada deve conter a tipologia correta (rua, praça, avenida, beco, via, etc) seguido da morada e número. Em relação à letra cursiva ou de forma, fica a cargo da pessoa, no entanto, sugere-se que as fichas sejam transcritas para uma versão digitada, além da sua digitalização. Cada ficha deve de ser armazenada conjuntamente à documentação do mural correspondente a fim de compor um dossier. Aquando houver o preenchimento de que o autor tem registos do mural seja na

sua construção quanto ao longo do tempo, deve-se sempre pedir uma cópia desses ou fazê-la, tal como já foi referido anteriormente.

A aplicação da ficha deve ser feita baseada em ações distintas de acordo com a natureza do mural. Para aqueles que já foram realizados e não foram inventariados pelos pintores ao longo do processo, aconselha-se que seja realizado um evento partindo da ação educativa do museu com o intuito de gerar essa documentação. Deve-se estimular os pintores a trazerem os registos pessoais para que cópias sejam feitas e, quando possível, a recolha e armazenamento do original de acordo com as diretrizes sugeridas no capítulo anterior. Para aqueles murais que estão a ser pintados, acredita-se que investidas devam ser feitas de acordo com o capital humano e financeiro disponíveis para tal. É fundamental que o inventário de murais seja percebido enquanto um trabalho de campo, ou seja, o profissional precisa de deslocar-se até a localização para recolha das informações ou atualização destas.

2.6 O INVENTÁRIO TÉCNICO

O inventário técnico, por sua vez, tem como objetivo responder as demandas museológicas de todos os departamentos, bem como servir de ferramenta para investigadores de distintas áreas. Para o desenho da estrutura de dados, outros projetos em curso serão utilizados enquanto norteadores. Os principais instrumentos de referência utilizados foram: As normas de inventário da DGPC¹⁷ as quais constituem uma importante base de referência para os museus portugueses, bem como, algumas diretrizes gerais da legislação e, também, as diretrizes do CIDOC-CRM (Conceptual Reference Model) de 2015¹⁸. Aquando sentir-se a necessidade, exemplos de outros países que já tenham uma tradução para a língua portuguesa ou do Brasil, país o qual já tem uma legislação avançada em relação aos patrimónios material e imaterial e inventariação técnica.

Para iniciar a discussão, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) do Brasil classifica murais como um tipo de bem móvel e integrado de modo que ele faz parte do edificado como pode-se comprovar a partir da definição encontrada no sítio oficial:

Convencionou-se, a partir de sugestão da museóloga Lygia Martins Costa, uma das pioneiras na criação da metodologia de inventários no Iphan o termo ‘bens integrados’,

¹⁷ Consultar: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/normasinventario.aspx> (Acesso em 30/05/2022).

¹⁸ É necessário que haja uma tradução deste documento para português, seja o europeu ou o brasileiro, a fim de torna-lo mais acessível a outros profissionais. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/normasinventario.aspx> (Acesso em 30/05/2022).

ou seja, tudo que fixado na arquitetura integra o monumento, sem que possa ser retirado sem dano ao imóvel ou criando lacuna.¹⁹ (IPAHN, em linha)

Ou ainda:

“Também chamados elementos artísticos ou artes aplicadas, constituem-se na ornamentação que compõe a ambiência arquitetônica das edificações. De natureza escultórica e/ou pictural, são cantarias, pilastras, colunas, arcoscruzeiros, púlpitos, balaustradas, retábulos, forros policromados, painéis parietais, etc. (Intervenção em bens móveis e integrado à arquitetura APUD mestres e conselheiros, manual de atuação dos agentes do patrimônio cultural, 2009, p.158).

Sendo assim, a inventariação e documentação de todo e qualquer bem vinculado a um edificado deve ser feito a partir das condições do edifício em que está alocado. Neste projeto, parte-se da definição brasileira de bem móvel integrado de modo que é fundamental a catalogação e levantamento de dados referentes, também, nesse caso, à parede onde foi realizada a pintura. Sendo assim, para além das fichas estipuladas pelo IPHAN, utilizar-se-á as diretrizes de inventário do MatrizPCI -uma vez que é o programa base de inventário dos museus nacionais e patrimônios portugueses, ainda que este programa não será utilizado – como também o vocabulário controlado nas categorias de pintura e alfaia agrícola; o manual de inventário participativo de bens imóveis proposto pela Direção Geral do Património Cultural (DGPC) de 2010; inventário participativo do Sistema de Informação para Património Arquitetónico (SIPA) que possibilita um formulário de submissão de inventariação mediante a registo no sítio; o manual do IPHAN de Intervenções em bens culturais móveis e integrados à arquitetura : manual para elaboração de projetos bem como a elabora pelo IEPHA de Minas Gerais (Brasil) na mesma categoria elaborada nas Fichas de Inventário: roteiro de preenchimento; e o projeto português de inventário denominado de Rotas Compadres na região alentejana, sobretudo a Rota do Fresco.

A ficha de inventário será dividida em 5 grandes núcleos. O primeiro diz respeito a identificação, portanto, os dados que devem constar referem-se as questões gerais e essenciais para a apresentação do mural inventariado tal como determinados pela Lei-Quadro de Museus. Os campos são:

NUMERAÇÃO

Se é vital a determinação de um número de objeto individual para cada integrante de uma mesma coleção, levanta-se aqui a questão de como fazer essa numeração. Partindo do princípio de que os

¹⁹ O Decreto-Lei n.º 140/2009, de 15 de junho define património móvel integrado como: “os bens móveis de interesse cultural relevante ligados materialmente e com carácter de permanência a bem cultural imóvel, bem como os bens móveis que estejam afectos de forma duradoura ao seu serviço ou ornamentação”. Ainda que esta definição seja bem completa, opta-se pela definição brasileira pelo uso do “sem que possa ser retirado sem dano ao imóvel ou criando lacuna”. Este complemento à definição realça a principal característica dos murais riachenses de que eles só fazem sentido *in loco* não só pela danificação do edificado, mas sobretudo, pelos significados destes.

números são a conexão entre o objeto e a documentação (CIDOC-ICOM, 1994, p. 1) e que ele deve sempre estar devidamente indicado no objeto referente, a grande questão que se coloca é como fazer essa ligação entre esses três aspetos fundamentais. A fim de sanar a problemática de fazer ou não uma nova intervenção no muro, propõe-se que a numeração seja feita com a coordenada geográfica (DDD°MM'SS"). Tal escolha justifica-se porque "cuando la ficha pertenece a una serie de obras, catálogos o colección concreta, lleva siempre un número de registro o código, que en Arte Urbano puede substituirse por los parámetros de geolocalización, sus coordenadas" (GARCIA 2016, 173).

Para além disto, por se tratar de pinturas realizadas em um determinado espaço o qual foi designado para tal, compreende-se que esta seja a melhor solução para manter a identidade da pintura ao não dissociá-la do seu local, bem como, pressupõe que um mesmo sitio possa sofrer mais de uma intervenção. Ainda que a maior parte das numerações seja sequencial, a fim de diminuir a possibilidade de erros, justifica-se esta sequência pouco usual, como uma forma da própria sequência revelar características daquelas pinturas. Assim, ao puxar uma coordenada, pode-se remeter a um local o qual já teve mais de um mural confeccionado, de modo, a otimizar as informações disponibilizadas aos usuários do inventário.

A normalização é proposta pela substituição dos grafismos das unidades de medida por "underscore". Aquando de um muro já ter sido base de uma pintura e comportar uma nova, indica-se que seja atribuída uma numeração em ordem crescente com dezena e unidade, ou seja, todos os primeiros murais iniciam com a coordenada geográfica acrescido de 01.

Ex: 111_22_33_01

AUTORIA

A questão de autoria já foi tratada inicialmente e justificada a utilização desta, bem como, de colaboração. Baseia-se, portanto, em sistemas como o InArte²⁰ o qual prevê que a autoria tenha tipologias específicas. Como a maior parte deste conceito divide-se somente em autoria e colaboração, acredita-se que este dois campos designados sejam o suficiente para contemplar o universo dos murais riachenses. Assim, aquando de não haver uma colaboração indicar com N/A (não aplicável) no campo livre.

TÍTULO

O título deve seguir tanto a grafia dada pelo autor ou autores e, quando, não houver, deve de ser preenchido com "sem título".

²⁰ Para maiores informações acessar: <https://inarteonline.net/> (Acesso em 30/05/2022).

DATAÇÃO

Por se tratar de obras consideravelmente atuais, a datação delas, por estar atrelada à Festa da Benção do Gado não apresenta grandes questões. Assim, aqui haverá três campos de livre preenchimento, o primeiro referente ao mês de início da pintura do mural e o segundo ao mês de conclusão escritos sempre com o mês em numeral acrescido de um hífen e seguido do ano, enquanto o terceiro corresponde a edição da festa que deve apenas constar em números decimais.

Ex: 05-2010

MORADA

A morada deve ser preenchida com a designação correta (rua, praça, beco, alameda, via, etc) bem como com o nome por extenso, o número de porta e o código postal.

COORDENADA GEOGRÁFICA

Esta informação deve conter os mesmos números do inventário sem a designação do número do mural. Ao contrário daquela cujas unidades de medida deveriam de ser substituídas, aqui, manter-se-ão sem alterações no formato DDD°MM'SS".

Ex 111°22'33"

TIPO DE EDIFICAÇÃO

Nesta categoria, o preenchimento deve de ser feito apenas com a seleção de uma das opções listadas abaixo, desenvolvida a partir das nomenclaturas disponibilizadas oficialmente no glossário de arquitetura escrito pelas Seções Regionais Norte e Sul da Ordem dos Arquitetos. Quando discutidas as tipologias de edificação, compreende enquanto a natureza do edifício de acordo com a tabela a seguir (TABELA 6):

Centro comercial	Estabelecimento comercial cooperativo e associativo	Estabelecimento de restauração e similar	Mercado	Quiosque	Edifícios de escritório
Estruturas de apoio ao turismo	Estabelecimento hoteleiro	Museu, pavilhão de exposições, centros expositivos.	Atelier	Associação cultural, associação recreativa e similar	Edifícios e estruturas construídas assistenciais
Edifícios e estruturas construídas de saúde	Edifícios e estruturas construídas desportivos	Edifícios e estruturas construídas educativos	Edifícios e estruturas construídas industriais	Edifícios e estruturas construídas político-administrativos	Edifícios e estruturas construídas religiosos
Edifícios e estruturas construídas residenciais coletivos	Edifícios e estruturas construídas residenciais unifamiliares				

Tabela 6 Tabela adaptada do vocabulário de termos a utilizar sobre edificados elaborado pelos Instituto da habitação e reabilitação urbana (IHRU) e Instituto de gestão de património arquitetónico e arqueológico (IGESPAR). Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/site/data_sys/studyanddocuments/normal/kit01.pdf (Acesso em 01/02/2022)

DIREITO DE PROPRIEDADE

Outro campo fechado, deve de ser escolhido entre as duas opções

PÚBLICO	Tutela de pelo menos uma das entidades da administração.
PRIVADO	Tutela de um indivíduo, grupo de indivíduos ou instituição sem ligação com a administração pública.

Tabela 7 Tabela para auxiliar classificação de público e privado

RESPONSÁVEL

Logo após, deve ser indicado o nome e apelido ou designação da instituição responsável pelo edifício, seguida de um hífen e o número telefónico.

USO DO TERRENO (INICIAL E ATUAL)

Em relação ao uso do terreno, tanto o campo inicial quanto o atual seguirá o vocabulário adaptado construído pelo SIPA:

Agrícola e florestal	Comercial	Político/Administrativo
Armazenamento e logística	Criação e exploração animal	Religioso
Assistencial	Cultural	Residencial
Científico/educacional	Desportivo	Saúde

Tabela 8 Tabela construída a partir das categorias presentes no inventário em linha do SIPA. Fonte: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPASearch.aspx?id=0c69a68c-2a18-4788-9300-11ff2619a4d2. Acesso em 21-10-2021)

MATERIAL DO EDIFICADO

No material, deve constar as diferentes técnicas de construção bem como o material utilizado, de modo que mais de uma categoria pode ser assinalada. Deve-se fazer o levantamento daqueles que são mais correntes nas construções da região riachense e assim, construir uma tabela específica⁴.

AUTOR/ARQUITETO/CONSTRUTOR

Aquando houver a informação do autor, arquiteto ou construtor do edificado, deve-se preencher com o nome do responsável ou do escritório que assina o projeto. Caso esse dado não seja levantado, deve-se indicar como desconhecido.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO EDIFICADO

O estado de conservação segue as regras definidas pelo IPHAN (2016, p. 37) baseado em:

BOM	Baixo ou nenhum risco de erosão ou dano
RAZOÁVEL	Relativo risco de erosão ou dano
RUIM	Alerta de erosão ou dano

Tabela 9 Tabela para auxiliar classificação do estado de conservação do edificado

Por se tratar de propriedades públicas e privadas que não estão sob tutela da instituição, não se objetiva traçar um plano de conservação ou restauro da estrutura por questões legais. No entanto, o diagnóstico é necessário para que haja uma estimativa da durabilidade da pintura.

DESCRIÇÃO

O campo é de livre preenchimento e precisa de ser uma síntese das informações anteriores, nomeadamente, em relação ao uso, material, tipo de construção, cores predominantes e informação sobre o estado de conservação indicando a parte danificada.

LOCALIZAÇÃO DA INTERVENÇÃO

Deve-se indicar a localização do mural no edificado (por exemplo, a fachada do edifício, muro ou outro), de acordo com as seguintes definições:

Fachada	Face exterior de um edifício ou de uma construção, que se distingue pela sua posição: anterior, posterior ou lateral.
Janela	Vão rasgado num muro para permitir ventilação e iluminação do ambiente interior.
Muro	Obra de alvenaria que serve para vedar um espaço ou formar os lados ou compartimentos de um edifício.
Porta	Vão rasgado num muro até ao nível do pavimento para permitir o acesso.

Tabela 10 Tabela construída a partir das categorias presentes no inventário em linha do SIPA. Fonte: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPASearch.aspx?id=0c69a68c-2a18-4788-9300-11ff2619a4d2. (Acesso em 21-10-2021)

TÉCNICA

As técnicas empregadas podem ser levantadas a partir da leitura das fichas dos autores bem como com a realização de entrevistas para que sejam descritas e sanadas as dúvidas.

MATERIAL DA PINTURA

Uma vez que o NAR é o responsável artístico do fornecimento dos materiais para pintura, a listagem deve de ser feita conjuntamente a fim de cobrir todos os materiais utilizados de acordo com a técnica empregada.

DIMENSÃO

As dimensões devem de ser indicadas em metros e devem conter as extremidades máximas da pintura tanto em altura quanto em largura. Acresce ainda a informação da área pintada em m².

PALETA DE CORES E TONS

Deve-se eleger um mínimo de três cores e máximo de cinco cores predominantes na pintura acrescido da gradação de claro ou escuro quando aplicável.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO MURAL

O estado de conservação do mural deve ser assinalado de acordo com as opções abaixo:

MUITO BOM	Perfeito estado de conservação, sem nenhuma perda da informação
BOM	Sem problemas de conservação, mas que haja alguma falha, lacuna sem causar perda da informação

REGULAR	Apresenta falhas, lacunas ou perdas de informação sendo necessária a intervenção de conservação ou restauro
DEFICIENTE	Necessária intervenção urgente a fim de garantir a sobrevivência do item
MAU	Apresenta graves problemas de conservação cuja intervenção de restauro pode ser ou não indicada

Tabela 11 Tabela construída a partir das categorias presentes no Normas de Inventário – Normas Gerais, p. 53. Disponível em: http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/Download/Normas/AP_AD_NormasGerais.pdf (Acesso em 21-10-2021).

DESCRIÇÃO

A descrição deve de ser feita como um complemento às informações que já foram trabalhadas como, por exemplo as determinadas pelo IEPHA-MG como: figura (masculino/feminino/outro; bebé/criança/jovem/adulto/sénior) bem como a descrição da indumentária e da ação praticada; animais (nome comum do animal); objetos. Todas essas categorias devem de ser normatizadas por um vocabulário controlado construído a partir de uma equipa multidisciplinar.

CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS

Partindo da reflexão de que

(...) a imagem não é transparente. Antes é polissémica, dúbia e codificada, é apreendida e compreendida de acordo com padrões de fabricação e de leitura, que envolvem linguagens e códigos de comunicação complexos. A imagem socialmente produzida funciona como texto, habitando um espaço vivo, culturalmente estruturado em torno de códigos e padrões de comunicação (CAMPOS 2007, 46).

Compreende-se que as imagens são signos cujos significados precisam de ser decodificados. Para tal, durante o século XIX, surge o conceito iconografia como método de auxílio para interpretação das figuras produzidas, sobretudo durante o período medieval (GROULIER 2005, 13). Já no final deste mesmo século, mas principalmente no seguinte, é que esta se desassocia deste campo sendo incorporado pela história da arte (Op. Cit., 14). Na definição de Erwin Panofsky⁵, tem-se que a iconografia é o “ramo da história da arte que se relaciona ao tema ou à significação das obras de arte, em oposição à forma” (PANOFSKY apud GROULIER 2005, 14).

Assim, este campo é destinado a interpretação mais aceite entre os especialistas das pinturas de murais, decodificando seus signos bem como a relação que eles estabelecem com a envolvente. Sobre a normatização, aconselha-se que seja feito do geral ao detalhe em texto livre e com referências bibliográficas no sistema (autor-data).

MARCAS/ INSCRIÇÃO /LEGENDA

Deve constar um registo fotográfico ou gráfico de todas as marcas, inscrições e legendas bem como a sua descrição e transcrição quando aplicável. Caso estas estejam ilegíveis por causa de danos ou ainda pela caligrafia, deve-se seguir as regras de paleografia estipuladas pelo Arquivo Municipal de Lisboa.

REGISTO GRÁFICO

É indispensável que cada mural tenha o seu próprio registo gráfico. Atualmente, o comum é a existência de fotografias deixando outros tipos de representações gráficas como material para a documentação do mural. Segundo Martin de la Iglesia (2015, p. 41), é fundamental que a fotografia possibilite a perceção imagética da obra; capture a envolvente do local; possibilite a diferenciação de objetos semelhantes e; possa ser utilizada como substituta para objetos desaparecidos ou destruídos. A foto deve estar centralizada, nítida e deve de ser armazenada com o número de inventário seguido de *underscore* e foto mais numeração dela.

INTERVENÇÕES

As intervenções devem ser descritas nos seguintes sub-campos: interventor, ano e descrição da intervenção. Deve também constar imagens que remetam a ação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

As referências bibliográficas devem ser levantadas de modo que sustentem metodologicamente as escolhas feitas nos campos de materiais, técnicas, descrição e, sobretudo, iconográficas. Devem ser listadas em ordem alfabética e devem seguir as regras de Chicago.

VOCABULÁRIO CONTROLADO

Para que o inventário seja preenchido corretamente, é necessário o controle do vocabulário para que diferentes profissionais consigam preenchê-lo. Assim, apresentar-se-á algumas categorias que já foram desenhadas por entidades portuguesas e brasileiras que possam servir como norteador até que haja a realização de um vocabulário controlado direcionado especificamente para o caso dos murais. Caso isso não seja possível a médio prazo, sugere-se ainda que seja feito o contato com outros museus e instituições daquela determinada categoria a fim de somar e proporcionar um guia a ser seguido. Para os instrumentos agrícolas, por exemplo, aconselha-se a listagem feita pela DGPC a partir de levantamento etnográfico⁶.

2.7 INVENTÁRIO DE VALORAÇÃO ESTÉTICA E SIMBÓLICA

Para o inventário simbólico dos murais é necessário que as outras duas partes estejam concluídas, de modo que esta etapa só poderia ser iniciada com o desenvolvimento e implementação de uma política de documentação e inventariação. Com o intuito da adesão desta atividade, é necessário que haja um cronograma de ações educativas que possibilitem a construção concomitante da ficha de inventário baseada na própria resposta dada pela comunidade. É indispensável que o MAR encabeceie tais atividades para que seja construída a ponte entre os murais e a comunidade. Isso, porque, ainda que eles façam parte da memória coletiva de Riachos, na realidade, eles correspondem apenas a uma parcela desta, de modo que para outros nichos e faixas etárias muito do que é representado não é facilmente decodificado. Esta ficha procura identificar informações como sensações, recordações e sentimentos suscitados pelos murais a fim de compreender as dimensões e implicações dessa identidade e memória coletivas.

Trabalhar conjuntamente com a comunidade, em última instância, é ouvir e perceber o que é importante para eles para além de todas as institucionalizações que este projeto possa vir acarretar. É imprimir um olhar novo e fresco repleto de significados, conhecimentos e opiniões para que os murais possam ser devidamente interpretados e, conseqüentemente, divulgados para outras pessoas que não tenham relação com a comunidade, mas com uma narrativa construída por eles, por aquilo que passa desapercibido e só é trazido à luz pelas relações pessoais com o espaço e com o passado bem como com o próprio senso de pertença e de comunidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Documentar e inventariar nem sempre são tarefas simples e devem de ser feitas em conjunto com diferentes profissionais de áreas distintas a fim de enriquecer os olhares explorando as diversas informações de um determinado assunto. Por se tratar de objetos-documentos polissemânticos, os significados dos murais de Riachos podem, muitas vezes, parecer codificados aos olhos daqueles que não partilham dos mesmos referenciais culturais. Coube, portanto, a este projeto iniciar a discussão acerca de todas as potencialidades desta coleção que ainda se revela escondida do grande público. Início este o qual, acredita-se que será o propulsor de novos estudos, mas sobretudo, de ações práticas que visem a concretização de todas as reflexões e projetos que são feitos com o intuito de preservá-los e divulgá-los.

Para isto, é necessário que a comunidade sempre esteja no horizonte de qualquer atividade planeada e que se utilize das associações e instituições já enraizadas no seio comunitário. Isto porque, elas são as mediadoras entre os dois mundos, bem como podem auxiliar na aceitação de forasteiros, bem como apaziguar possíveis desavenças comuns aquando da execução projetos participativos. Preservar, em última instância, só encontra sentido e atinge a sua máxima função quando divulgado para que o acesso seja largamente permitido, seja no que diz respeito à componente física ou intelectual dele. Se os murais já permitem, pela própria configuração e posicionamento, o acesso físico, cabe aos investigadores garantir o acesso intelectual ao compreender, analisar, significar e replicar as intenções e narrativas por detrás dessas manifestações culturais.

Para tal, é indispensável a construção de bases metodológicas devidamente normatizadas relativamente à sua documentação, seja na estrutura de dados, seja na construção de um vocabulário controlado. É indispensável, também, saber que este não é um ponto final, mas o início de um longo processo o qual deve ser atualizado, editado, revisado, alterado a qualquer momento que seja necessário. Isto porque, este, tal como a memória, é vivo e orgânico e refém das próprias relações sociais. Tal volatilidade também é encontrada na sua própria matéria a qual, por estar exposta ao acaso tem a sua vida útil reduzida. Nesse sentido, compreende-se que documentar e inventariar é perpetuar a memória da existência dos murais, mas também das intenções e das narrativas construídas a partir deles.

BIBLIOGRAFIA

AMaGA. «Significance in a Nutshell». Institucional. AMaGA (blog), 21 de Janeiro de 2021. <https://amagavic.org.au/resources/view/significance-in-a-nutshell>.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

ARIÉS, Philippe, e Georges DUBY. *História da vida privada*. São Paulo: Edições Afrontamento, 1989.

ARQUIVO NACIONAL. «NORMAS TÉCNICAS PARA TRANSCRIÇÃO E EDIÇÃO DE DOCUMENTOS MANUSCRITOS». Rio de Janeiro, 2000. https://labefil.lettras.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/05/NORMAS_TRANSCRI%C3%87%C3%83O_Casa-Civil.pdf.

BACK, Margaret. «Managing Community Murals in an Urban Preservation Framework», sem data, 110.

BARATA, F.T., S CAPELO, e F MASCARENHAS. *Património Cultural e Sustentabilidade. Uma relação nem sempre fácil*. Évora: Cátedra UNESCO da Universidade de Évora em «Património Imaterial e Saber Fazer Tradicional», 2021.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENHABIB, Seyla. «Feminist theory and Hannah Arendt's concept of public space». *History of Human Sciences* 6, n. 2 (1993): 167–96.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura / trad.: Sergio Paulo Rouanet*. 8. ed. revista. Vol. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.

BLANCHÉ, Ulrich. «Street Art and Photography: Documentation, Representation, Interpretation». *Nuart Journal* 1, n. 1 (2018): 23–29.

———. «Street Art and related terms: discussion and working definition». *SAUC Journal* 1, n. 1 (2015): 32–39.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL, 1989.

BRITO, Joaquim Pais de, e Ana Margarida CAMPOS, eds. *Alfaia agrícola: normas de inventário: etnologia*. 1. Aufl. Normas de inventários. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

- BRULON, Bruno. «A invenção do ecomuseu: o caso do Écomusée du Creusot Montceau-Les-Mines e a prática da museologia experimental». *MANA* 21, n. 2 (2015): 267–95.
- BUCKLAND, Michael. «Information as a thing». *Journal of the American Society of Information Science* 42, n. 5 (Junho de 1991): 351–60.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*, 2016.
- CAETANO, Joaquim Oliveira. *Artes plásticas e decorativas: Pintura*. 1. Aufl. Normas de inventários. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2007.
http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/Download/Normas/AP_AD_Pintura.pdf.
- CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira. «Pintando a cidade: uma abordagem antropofágica ao graffiti urbano». Doutoramento em Antropologia Visual, Universidade Aberta, 2007.
<https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/765>.
- CARVALHO, Luciana Menezes de, e Tereza SCHEINER. «Reflexões sobre Museologia: documentação em museus ou museológica?», 4573–89. Belo Horizonte, 2014.
- CERAVOLO, Suely Moraes, e Maria de Fátima Gonçalves Moreira TÁLAMO. «TRATAMENTO E ORGANIZAÇÃO DE INFORMAÇÕES DOCUMENTÁRIAS EM MUSEUS». *Revista do Museu de Antropologia e Etnologia*, n. 10 (2000): 241–53.
- CHASQUEIRA, Ânia, Ângela FERRAZ, e Ricardo TRIÃES. «Remove, repaint or retouch: should the community decide? The case of the outdoor murals of the Riachos Village, Portugal». Valencia, 2021.
- CHOAY, Françoise. *O patrimônio em questão: antologia para um combate*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.
- CIDOC-ICOM. «Fact Sheet n. 3: Recommendations for shooting identity photography», 2014.
- . «Labelling and marking objects», 1994.
- . «Statement of principles of museum documentation», 2012.
- CLIFFORD. «Museus como zonas de contato», sem data.
- CLIFFORD, James. «Museus como zonas de contato». *Periódico Permante* 6 (2016): 1–33.
- CORREIA, Victor. *Arte pública: seu significado e função*. Lisboa: Fonte da Palavra, 2013.

COSTA, Francisco José Gomes da Costa. «Traços da paisagem torrejana no século XIV e suas transformações recentes». Mestrado, Universidade de Coimbra, 2016.

COSTA, Paulo Ferreira da, DGPC, DBC, e DPIMI. *MatrizPCI-Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial: Manual de utilização*. 1.^a ed. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, 2014.
http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/patrimonio_imaterial/matrizpci_manualdeutilizacao_2014certo.pdf.

COSTA, Pedro, e Ricardo LOPES. «Is street art institutionalizable? Challenges to an alternative urban policy in Lisbon». *Métropoles*, n. 17 (15 de Dezembro de 2015).
<https://doi.org/10.4000/metropoles.5157>.

CREHAN, Kate A. F. *Community art: an anthropological perspective*. English ed. Oxford ; New York: Berg, 2011.

DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. Imprensa Universitária. Vol. 2. 2 vols. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.

DESVALLÉES, André, e André MAIRESSE. *Conceitos-chave de museologia*. Armand Colin, 2013.
http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf.

DIREÇÃO GERAL DE ARQUIVOS. *Orientações para a descrição arquivística*. 2.^a ed. Lisboa: Ministério da Cultura - DGARQ, 2007. <https://arquivos.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/16/2013/10/oda1-2-3.pdf>.

DRESCHER, Timothy W. *Priorities in Conserving Community Murals*. The Getty Conservation Institute, 2003.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. 1: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro, 1994.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado: trabalho relacionado com as investigações de L. H. Morgan*. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

FERRÃO, Humberto. «Ribatejo: do rancho de trabalhadores ao rancho folclórico», 1–25. Coimbra, 1999.

FERREZ, Helena Todd. «Documentação museológica: teoria para uma boa prática», 1–7. Recife, 1991.

FIGUEIRA, Luis Mota. «O projeto museológico do Museu Agrícola de Riachos», sem data.

———. «Técnicas de construção da época da 1.^a República : memória arquitectónica revisitada e activação patrimonial na Golegã». *Revista arquitectura Lusíada*, n. 2 (2010): 32–47.

FIGUEIRA, Luis Mota, e Dina RAMOS. *Museus de comunidade: manual de apoio à gestão*. Aveiro: UA Aveiro, 2019.

GAMEIRO, Cláudia. «Bênção do Gado: A Festa que os Lavradores ofereceram a Riachos». *Médio Tejo* (blog), 17 de Julho de 2016. <https://www.mediotejo.net/bencao-do-gado-a-festa-que-os-lavadores-ofereceram-a-riachos/>.

GANZ, Nicholas, e Tristan MANCO. *Graffiti world: street art from five continents*. New York: H.N. Abrams, 2004.

GARCÍA, María Isabel Úbeda. «Propuesta de un modelo de registro para el análisis y documentación de obras de arte urbano». *Ge-conservacion* 10 (22 de Dezembro de 2016): 169–79. <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.410>.

GARRIDO, Esperanza. «La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica». *Sophía* 1, n. 6 (30 de Junho de 2009): 53. <https://doi.org/10.17163/soph.n6.2009.03>.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GROULIER, Jean-François. «Descrição e interpretação». Em *A pintura*, 160. Descrição e interpretação 8. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*, 2014.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice Ed. Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HANSEN, Susan, e Danny FLYNN. «Longitudinal photo-documentation: Recording living walls». *Street Art & Urban Creativity* 1 (2015): 26–31.

HASSANI, F. «Documentation of Cultural Heritage; Techniques, Potentials, and Constraints». *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences XL-5/W7* (12 de Agosto de 2015): 207–14. <https://doi.org/10.5194/isprsarchives-XL-5-W7-207-2015>.

HÄYHÄ, Heikki, Sari JANTUNEN, e Paaskoki LEENA. *Analyzing Significance*. Vol. 75. Finnish Museum Association, 2019.

HEINICH, Nathalie. «O Inventário: um patrimônio em vias de desartificação?» *PROA - Revista de Antropologia e Arte* 1, n. 5 (2014): 1–13.

HOBBSAWN, E. J. *A Invenção das tradições*. Rio de Janeiro (RJ): Paz e Terra, 2008.

ICOM, ed. *Declaração de princípios de documentação em museus e diretrizes internacionais de informação sobre objetos de museus e categorias de informação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC-ICOM): Comitê Internacional de Documentação (CIDOC); Conselho Internacional de Museus (ICOM)*. Coleção gestão e documentação de acervos: textos de referência 1. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

ICOMOS. «PRINCÍPIOS DO ICOMOS PARA A PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO - RESTAURO DAS PINTURAS MURAIIS», sem data. http://www.patrimonio-santarem.pt/imagens/3/principios_para_a_preservacao_das_pinturas_murais.pdf.

ICOMOS-Portugal. «Legislação nacional». *ICOMOS-Portugal* (blog). Acedido 1 de Março de 2022. www.icomos.pt/recursos/legislacao-nacional.

IGLESIA, Martin de la. «Towards the scholarly documentation of street art». *Urban Creativity Scientific Journal* 1, n. 1 (2015): 40–49.

Instituto da habitação e reabilitação urbana, e Instituto de gestão de património arquitetónico e arqueológico. «KIT01 – Património Arquitectónico – Geral». KITS – Património. Lisboa, 210AD. http://www.monumentos.gov.pt/site/data_sys/studyanddocuments/normal/kit01.pdf.

IPHAN. *Intervenções em bens culturais móveis e integrados à arquitetura : manual para elaboração de projetos*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, 2019. http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/manualbensmoveis_web.pdf.

JELINCIC, Daniela Angelina, e Glivetic DRAGANA. «Património cultural e sustentabilidade: guia prático». Chaves, Portugal: ADRAT, 18 de Fevereiro de 2021. https://adrat.pt/wp-content/uploads/2021/02/Practical_Guide_KEEP-ON_FINAL_PT-2.pdf.

LARA, Marilda Lopes Ginez de. «Linguagem documentária e terminologia». *Transinformação* 16, n. 3 (2004): 231–40.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*, 2013.

———. *O apogeu da cidade medieval*. São Paulo (SP): Martins Fontes, 1992.

LEAL, João. *Etnografias portuguesas (1870 - 1970): cultura popular y identidade nacional*. Portugal de perto 40. Lisboa: Publ. Dom Quixote, 2000.

Lei-Quadro dos Museus Portugueses, 47 § (2004).

MARQUES, Sílvia Filipa da Conceição. «Museus de comunidade e experiência turística cultural e criativa: o caso do Museu Agrícola de Riachos». Mestrado Desenvolvimento de Produtos de Turismo Cultural, Instituto Politécnico de Tomar, 2014. <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/13479>.

MARTINS, José Manuel Pereira. «A educação de adultos e o desenvolvimento local no contexto da novamuseologia: o caso do Museu Agrícola de Riachos». Mestrado, Instituto Politécnico de Coimbra, 2015.

MELO, Daniel. *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Coleção Estudos e investigações 22. Lisboa, Portugal: Edições do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2001.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. «O objeto material como documento», sem data.

MENEZES, Vitor Matheus. «Identidade e Processos de Identificação: Um Apanhado Teórico». *Revista Intratextos* 6, n. 1 (24 de Setembro de 2015): 68–81.
<https://doi.org/10.12957/intratextos.2014.7106>.

MENSCH, Peter van. «Methodological Museum; or towards a theory of museum practice». Em *Objects of Knowledge*, 141–58. Londres: The Athlone Press, 1990.

MILES, Malcolm. *Art, space and the city: public art and urban futures*. Londres; New York: Routledge, 1997.

MINNEAPOLIS ARTS COMMISSION. «Public Art Policies and Procedures». Minneapolis, 2007.
<file:///C:/Users/bdosa/OneDrive/%C3%81rea%20de%20Trabalho/Comprehensive-public-art-policies-wcms1p-087293.pdf>.

MORALES, Julia Nolasco Leitão. «Museu e informação artística: a dimensão informacional e o horizonte da divulgação em museus de arte». *Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação* 8, n. 2 (2015): 1–20.

MOUTINHO, Mário Canova Magalhães. «EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL Y LA SOCIOMUSEOLOGÍA: ESTUDIO SOBRE INVENTARIOS», 2007, 372.

NAVARRO, Óscar. «Museos y museología: apuntes para una museología crítica», 1–6. Córdoba, 2006.

NORA, Pierre. «Entre memória e história: a problemática dos lugares». *Projeto História* 10 (1993): 7–28.

NUNO, Carlos. «As pinturas da Bênção do Gado, em Riachos: uma história mural», 2022.

OCTAVIANO, Carolina. «Muito além da tecnologia: os impactos da Revolução Verde». *ComCiência (Online)*, n. 120 (2010): 1–3.

PAIVA, Isadora dos Santos, e Fatima ALVES. «Da museologia social ao inventário participativo: património, território e desenvolvimento». *Cadernos Naui* 8, n. 15 (2019): 50–67.

PEARCE, Susan M., ed. *Interpreting objects and collections*. Leicester readers in museum studies. Londres; New York: Routledge, 1994.

PÉREZ, Andrés Carretero. *Normalización documental de museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*. Madrid: Min. de Ed. y Ciencia, Dir. Gral. de Bell. Artes y B. Cult., 1998.

POLLAK, Michael. «Memória, esquecimento, silêncio». *Estudos históricos* 3, n. 2 (1989): 3–15.

POMIAN, Krzysztof. «Coleção». Em *ENCICLOPÉDIA Einaud*, 1-Memória-História:51–86. Porto: Imprensa Oficial - Casa da Moeda, 1985.

PRATT, Mary Louise. «A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco». *Travessia*, n. 38 (1999): 7–29.

Presidência do Conselho de Ministros. Decreto-Lei n.º 148/2015, 148 § (2015).

QUEROL, Maria Lorena Sancho. «EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL Y LA SOCIOMUSEOLOGÍA: ESTUDIO SOBRE INVENTARIOS». Doutorado, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2007.

———. «Inventariando patrimónios culturais: ocho entrevistas en museos de Lisboa». *E-ADH*, n. 5 (2009): 1–25.

- REED, Caroline. *Reviewing Significance 3.0: a framework for assessing museum, archive and library*. Collections Trust, 2088. <https://collectionstrust.org.uk/resource/reviewing-significance-3-0/>.
- REZENDE, Flávia Romano de. «A tutela da arte de rua na perspectiva do direito autoral.» Mestrado em Direito, Universidade Estácio de Sá, 2018.
- RIBEIRO, João Pedro Cunha. «A jazida paleolítica de Castelo Velho (Riachos, Torres Novas). Novos elementos para o seu estudo: a indústria lítica do Locus 2». *Estudos do Quaternário* 7 (2011): 5–17.
- ROBERTS, D. Andrew. *Planning the Documentation of Museum Collections*. Duxford: Museum Documentation Assoc, 1985.
- ROSS, J. I., BENGTSSEN, P., LENNON, J. F., PHILLIPS, S., & WILSON, J. Z. In search of academic legitimacy: The current state of scholarship on graffiti and street art. *The Social Science Journal*, 54(4), 2017: 411–419.
- ROSSI, Aldo. *A arquitectura da cidade*. Lisboa: Cosmos, 2001.
- RUSSELL, Roslyn, e Kylie WINKWORTH. «Significância 2.0: um guia para avaliar o significado das coleções». Publicações do Programa IBERMUSEOS, 2021. <http://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2021/10/significance-portuques2.pdf>.
- SANTANA, Joaquim. «Festa de São Silvestre “Bênção do Gado”». *Revista Cultural* 2 (2004): 63–68.
- SANTOS, Graça dos. «“Política do espírito”: O bom gosto obrigatório para embelezar a realidade». *Media & Jornalismo* 12 (2008): 59–72.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. «O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre conceitos de memória, tradição e traços passados». *Sociomuseologia*, n. 19 (sem data): 139–71.
- SCHEINER, Tereza. «Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas». *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.* 7, n. 1 (Janeiro de 2012): 15–30.
- SMIT, Joana Wilhelmina. «A documentação e suas diferentes abordagens». Em *Documentação em museus*, 1:11–22. Rio de Janeiro: MAST - Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2008.
- SOARES, Ednaldo. «Documentação e Informação no Contexto Museológico». *Museologia & Interdisciplinaridade* 6, n. 11 (2016): 220–40. <https://doi.org/10.26512/museologia.v6i11.17701>.

Stephanie. «Street Art Photography Tips to Capture The Best Shots». *Let's Roam* (blog), Abril de 2021. <https://www.letsroam.com/explorer/street-art-photography-tips/>.

TENTE, Catarina, e Sandra LOURENÇO. «A ocupação da Idade do Ferro da Galeria da Cisterna (Sistema cársico da nascente do Almondra, Torres Novas)». *Revista Portuguesa de Arqueologia* 19 (2016): 143–54.

TRIÃES, Ricardo. «Material do sítio do Casal do Minhoto (Riachos, Torres Novas)». *Conimbriga* XLVII (2008): 171–80.

UNESCO. «Convenção para a salvaguarda do património cultural imaterial». Paris: UNESCO, 17 de Outubro de 2003.

USILLOS, Andrés Gutiérrez. *Museología y documentación: criterios para la definición de un proyecto de documentación en museos*. Biblioteconomia y administración cultural 214. Gijón: Ediciones Trea, S. L, 2010.

VAN, Delaney. «5 Simple Tips Wall Mural Photography». *Aperture & Adventure* (blog), 8 de Abril de 2020. <https://www.apertureadventure.com/5-tips-wall-mural-photography/>.

WONG, Lorinda. «From Silk Road to Digital Domain: Managing Information for Wall Painting Conservation Project», *The Getty Conservation Institute Newsletter*, 20, n. 3 (2005): 21–24.

YASSUDA, Silvia Nathaly. «Documentação museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista». Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação), UNESP, 2009.