

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Antropologia – Culturas em cena e Turismo,
realizada sob a orientação científica de Professora Doutora Sónia Vespeira
de Almeida

AGRADECIMENTOS

Um primeiro e singular agradecimento a todos os *Gulbenkianos* e *Cesianos* pela infindável disponibilidade com que me receberam e acolheram neste projecto. Pela sua dedicação e envolvimento contagiantes, que tornaram a minha incursão no “terreno” fascinante e o trabalho de investigação um prazer.

Um profundo agradecimento a todas as pessoas que entrevistei, pelo seu tempo e pelas suas palavras.

Ao projecto Percursos Acompanhados, ao Cesis, ao serviço Educativo do CAM pela generosidade na partilha de materiais e documentação.

À OMEP, na pessoa do Dr. Jaime Santos, Sónia Serrano e a equipa do projecto A Rodar, pela possibilidade que me deram de dedicação exclusiva a este projecto.

Aos amigos e à família pelo apoio incondicional de sempre.

Um agradecimento especial à Professora Sónia Vespeira de Almeida pela sua ilimitada compreensão, disponibilidade e excelência na orientação do meu trabalho.

Identidade, Cultura e Museus

Moradas Colectivas:

Um estudo de caso sobre o Centro de Arte Moderna,
Fundação Calouste Gulbenkian

Diana West

PALAVRAS-CHAVE: Identidade, Museus, Serviço Educativo, Intervenção artística

Esta breve dissertação debruça-se sobre a construção dos discursos do Museu através de um projecto de intervenção artística e social. Durante o período de 2009-2010, o Serviço educativo do CAM e o Projecto Percursos Acompanhados do CESIS, empreenderam um projecto que permitiu contribuir para a reflexão sobre o papel dos museus na sociedade actual e a sua pertinência na transformação de percursos de vida dos que nesse espaço se descobrem e definem, através de práticas artísticas.

O contexto desconfigurado, híbrido e múltiplo do campo cultural necessita hoje de uma sensibilidade antropológica para entender as reformulações identitárias e culturais que se vêm evidenciando. Através da descoberta do contexto periférico como espaço de criatividade e inovação, novos terrenos de produção cultural emergem e neste sentido, o projecto *Moradas Colectivas* revela como no espaço do museu de misturam e reconfiguram noções de identidade, cultura, exclusão e interculturalidade.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Mapas em Aberto	
1. 1. Considerações Metodológicas	8
1. 2. Da cultura ou “usos da cultura” à identidade	18
1. 3. Museus, Arte e Antropologia. Três eixos estruturantes através da história: conhecimento, poder e públicos	31
1.4. Antropologia e Museus - terrenos Comuns.....	44
Capítulo II: Eu-Casa, o indivíduo como casa, da casa ao bairro e do bairro ao mundo	
2. 1. O Museu como <i>Locus</i> Cultural.....	52
2. 2. No Nível Macroscópico: Globalização e Estado-Nação.....	54
2.3. Primeira aproximação: a cidade.....	57
2.4. Segunda aproximação: o Museu.....	64
2.5. O nível microscópico: o indivíduo.....	74
Capítulo III: Fundação e Centro de Arte Moderna, um jogo de espelho com a cidade e com o mundo	
3. 1. A Fundação Calouste Gulbenkian	76
3. 2. O Centro de Arte Moderns, discursos e representações.....	87
3. 3. O Serviço Educativo do CAM	93
3. 4. <i>Moradas Colectivas</i> , incluir o bairro no museu, o cidadão na sociedade, o museu no mundo.....	98
Conclusão: Assentar Ideias	123
Bibliografia	129
Anexos	140

LISTA DE ABREVIATURAS

ACARTE - Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte

CAI - Centro Artístico Infantil

CAMJAP – Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão

CCB - Centro Cultural de Belém

CESIS – Centro Estudos para a Intervenção Social

CRC – Centro de Reflexão Cristã

DPS – Departamento de Pesquisa Social

FCG - Fundação Calouste Gulbenkian

PE – Programa Escolhas

SE - Serviço Educativo

Introdução

Este trabalho insere-se na discussão antropológica contemporânea sobre os usos da cultura através do seu objecto de estudo, ou seja, o discurso do Museu. Convocamos aqui a metáfora da cidade utilizada por Garcia Canclini (1995:3), para a análise dos processos de hibridismo na modernidade. Tal como na cidade existem diferentes entradas e acessos, apesar de no seu interior estar tudo interligado e relacionado entre si, também neste estudo se estabelecerão diferentes entradas para aumentar o leque de perspectivas sobre os processos híbridos dos quais os serviços educativos de museus parecem ser palco. Será ainda objecto de reflexão o aporte que a antropologia pode fazer nesta discussão.

No contexto da modernidade, a cultura erudita, popular ou massificada vê os seus contornos e definições postos em causa, deixando de servir como categorias para objectos puros (Garcia Canclini, 1995:4). Isto significa, não que deixaram de existir, mas que se transformaram e contaminaram mutuamente, resultado de um processo de hibridismo em que passamos a conseguir identificar objectos simultaneamente eruditos e massificados (1995:5) ou tradicionais e associados ao consumo da indústria turística. É neste espectro que os museus, em particular os de arte, se inserem, na medida em que articulam diferentes agentes, tempos e espaços, impelindo a disciplina a validar ou questionar os seus mecanismos de interpretação e análise.

O estudo aqui desenvolvido tem como objectivo geral entroncar-se neste questionamento, procurando expor as complexidades e contradições inerentes ao conceito de cultura e a sua operacionalidade, situando-o no caso concreto dos museus e da co-produção artística.

A escolha de um museu de arte, o Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), como terreno deveu-se, numa primeira fase, à possibilidade de nele se poder de forma privilegiada estudar tanto o fenómeno da “encenação da cultura” como do “turismo”. Numa segunda fase, porque o contexto do museu apelava a uma interpelação antropológica, ao permitir sinalizar algumas transformações no “campo artístico” em Portugal. Nos últimos anos temos assistido à exibição, ou apresentação em locais de “consagração” (Bourdieu, 1993:38), de projectos originados por parcerias com grupos de “não-artistas” cujos produtos ou

resultados finais ganham lugar e expressão tanto nos média como nos festivais e museus da cidade. Três exemplos:

Em 2008, no âmbito do Festival Alkantara¹ foi apresentada uma coreografia, resultante da colaboração entre um grupo de jovens do bairro Cova da Moura, concelho da Amadora, e profissionais da dança e coreógrafos. Esta criação foi apresentada inicialmente no bairro e no festival no Centro Cultural de Belém (CCB). A peça chamava-se *Íman* e no site do CCB² era possível ler:

“Depois de um ano de formação, iniciaram-se os ensaios para a nova criação Íman, tendo por base o imaginário individual e o património cultural das intérpretes. O resultado cruza as linguagens da dança tradicional africana, do hip-hop e da dança contemporânea, construindo pontes entre mundos que raramente se cruzam ou dialogam”.

No mesmo sentido, no site da Associação Alkantara:

“Em Íman, com Rosy, Bibiana e as Wonderfull’s Kova M, comprova-se que beleza é este entrelaçar de distintas experiências culturais”³.

No mesmo ano, era apresentado no festival “CCB – Fora de si” o grupo Finka-Pé, um conjunto de batucadeiras de Cabo Verde, residentes no bairro da Cova da Moura, e já com um vasto leque de apresentações e digressões nomeadamente na Bélgica (2003)

¹ A Associação Alkantara, criada em 2005 com sede em Lisboa dedica-se ao desenvolvimento das artes performativas em Portugal e num contexto internacional. Iniciou actividades em 1993 com o nome *Danças na Cidade*, onde além de um festival com o mesmo nome incentivou e promoveu o trabalho de jovens coreógrafos nacionais. Em 2006 lançou a 1ª edição do Festival Alkantara, que mantém as premissas da associação assente “numa visão global diferenciada e menos eurocêntrica da criação contemporânea.”, e na aposta em novos criadores num ambiente de diálogo artístico e cultural. Promove encontros internacionais, residências de criação artística e projectos de formação para as artes que incentivam a aproximação de diversos públicos à arte contemporânea. Ver: <http://www.alkantara.pt/>

² <http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/Programacao/Danca/Pages/IMAN.aspx>

³ http://www.alkantara.pt/index.php?page=projecto_detalhe&idioma=pt&id_projecto=5&id_item_projecto=14

e em Paris no *Festival Ville des Musiques du Monde* (2009). No site da Associação Cultural Moinho da Juventude lia-se:

*“O projecto do novo espectáculo apresentada pelo grupo de Batuque Finka Pé foi coordenado pelo Prof. Domingos MORAIS no quadro duma Parceria com a Escola Superior de Teatro e de Cinema. A actriz Amélia Videira elaborou o script e dirigiu a encenação. As Batucadeiras conseguiram durante os seus 20 anos de existência demonstrar a sua arte em inúmeros sítios em Portugal, em Espanha e na Bélgica. Estão conscientes da sua identidade cultural, uma identidade não construída pela negativa, contra ou a favor de uma referência europeia, mas pela positiva, por aquilo que é. O batuque é uma integração do corpo, dos sentimentos: dançando e cantando vão exprimindo os medos, receios, preocupações, vão dando conselhos e esperanças, vão reflectindo sobre o papel da mulher. A vida quotidiana está integrada na sua arte que é a arte do corpo enquanto vivência absoluta das suas emoções, dos seus pensamentos, sensações e problemas.”*⁴

Finalmente, uma exposição do Projecto Intervir, *Heróis & Vilões - um projecto de intervenção artística e social* que esteve patente no Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (CAMJAP) de 31 de Março a 24 de Maio de 2009. Atente-se ao texto de apresentação do projecto:

*“com o objectivo de **desenvolver um projecto de intervenção social e artística** junto da comunidade de **jovens do Bairro Zambujal**, concelho da Amadora, que integram o Percursos Acompanhados (Programa Escolhas), um projecto de combate ao abandono escolar precoce e exclusão social. [...] o projecto incidiu em **três áreas artísticas - expressão dramática e corporal, fotografia e vídeo** - como forma de promover uma **reflexão crítica e criativa** em torno da **construção identitária**, tendo como resultados visíveis a criação de 10 auto-retratos e um documentário, inteiramente concebidos e realizados pelos jovens sob a direcção artística dos responsáveis por cada área de intervenção.”*⁵

Além destes três exemplos aqui demonstrados, nos últimos anos têm surgido outros eventos congéneres, marcados pela abertura dos espaços de consagração artística a

⁴ <http://www.moinhoda juventude.pt/noticias/091113.htm>

⁵ Texto da brochura de apresentação do DVD e do jornal realizados no âmbito da apresentação da exposição. Destaques originais.

grupos (maioritariamente de crianças ou jovens) não artistas que através dessas experiências podem contrariar a falta de acesso a recursos culturais e possivelmente inverter posições de desigualdade com que são confrontados no seu quotidiano.⁶

No âmbito deste trabalho, o principal foco de interpelação, passou pela possibilidade de estarmos perante novos terrenos de produção artística e pela necessidade de interrogação destes processos de encontro, que ligavam instituições culturais a novos grupos, que de arredados dos espaços de cultura erudita passavam a estar no seu centro.

Neste sentido, um dos eixos problematizadores deste estudo passa por compreender como foi desenvolvido o discurso do museu, nomeadamente o modo de construir e convocar “um outro”, e a redefinição da função social da instituição. Através deste questionamento, e usando como estudo de caso o *Projecto Moradas Colectivas*, pretende-se contribuir para o entendimento destes processos e a sua evidência no campo artístico português.

Deste modo, o recorte etnográfico desta pesquisa repousava na II edição do *Projecto Intervir – um projecto de intervenção artística e social*, designado por *Moradas Colectivas*. No seguimento de um projecto anterior⁷, o Serviço Educativo (SE) do CAMJAP⁸ desenvolveu, em parceria com o Centro de Estudos para a Intervenção Social (CESIS), um projecto com jovens residentes no bairro do Zambujal, que à semelhança dos anteriores se encontravam em situação de risco e eram participantes do *Projecto Percursos Acompanhados* (promovido pelo CESIS e financiado pelo Programa Escolhas⁹).

⁶ O *Projecto “Belonging”* e *projecto “Orquestra Geração”* são mais dois exemplos que contaram com o apoio da FCG

⁷ O *Projecto Heróis & Vilões* referido na pág. 3, ver anexo 1

⁸ Mais adiante neste estudo será desenvolvido e apresentada a instituição CAM e a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG).

⁹ O Programa Escolhas é tutelado pelo Conselho de Ministros e integrante do ACIDI – Alto Comissariado Para o Diálogo Intercultural. Destina-se a crianças e jovens de contextos vulneráveis, em particular descendentes de imigrantes ou minorias étnicas, procurando a sua inclusão social através da promoção de igualdade de oportunidades e do reforço da coesão social. Foi criado em 2001. Ver: <http://www.programaescolhas.pt>

Esta iniciativa procurou colocar ao serviço da transformação de mentalidades e atitudes a componente artística e o pensamento criativo.

Cruzando os objectivos de uma instituição de cariz social (CESIS e Percursos Acompanhados), o SE do CAM, desenvolveu uma metodologia de trabalho baseada em sessões-oficinas, onde a partir da análise e interpretação das obras em exposição, se dinamizavam exercícios e práticas expressivas subordinadas a um tema. Esta edição decorreu entre 17 de Dezembro de 2009 e 29 de Abril de 2010 no que diz respeito à realização do trabalho com os jovens. A preparação iniciou-se em Outubro de 2009 e a apresentação e conclusão dos produtos finais realizou-se a 7 de Novembro de 2010 na FCG.

O tema deste projecto foi lançado pelo mote “Mapas em Aberto”¹⁰, reforçando a ideia de um processo construído ao longo do tempo e partilhado pelos seus intervenientes. Procurava desenvolver noções de identidade, habitação, fronteira, território e a inscrição do indivíduo-cidadão como agente activo na transformação desse mesmo território.

Como resultado final, foram criados 15 cartazes pelos jovens, um documentário, um painel colectivo e a inserção das fotografias dos cartazes no Google Earth, projectando a “sua” imagem do bairro do Zambujal para o mundo.

O Centro de Estudos para a Intervenção Social¹¹ (CESIS) tem funcionado como um impulsionador de novas abordagens e metodologias de acção no campo da inclusão social, tendo como premissa a produção de conhecimento e a criação de modelos replicáveis e sustentáveis que deverão ter continuidade nos territórios onde foram implementados. Os estudos realizados ao longo dos primeiros anos de actividade incidiram, fundamentalmente, sobre a problemática da pobreza e da exclusão social em meio urbano e aspiravam a contribuir para trazer estes temas para a reflexão científica em Portugal, bem como para lhes dar visibilidade social, consciencializando a opinião pública para o significado dos fenómenos de empobrecimento na sociedade portuguesa, na sua extensão e intensidade.

¹⁰ No capítulo III será desenvolvida a análise do projecto

¹¹ Ver: <http://www.cesis.org/>

O Departamento de Pesquisa Social (DPS) do Centro de Reflexão Cristã (CRC), criado no período pós 25 de Abril de 1974, tinha como principal objectivo o estudo e caracterização da pobreza em meio urbano. Em 1986, financiado pelo Fundo Social Europeu, foi realizado um estudo sobre a Pobreza com a duração de três anos, a partir da qual se propunham estratégias para um projecto-piloto com o objectivo de criar empregos.¹² O projecto foi implementado em dois bairros degradados, um no centro de Lisboa e outro no Bairro do Zambujal, Concelho da Amadora.

Nessa caracterização era já patente a condição precária das pessoas que habitavam no bairro do Zambujal, quer pelas condições sócio-económicas, como pela habitação, que carecia de qualidade e adequação às tipologias familiares realojadas.¹³ O bairro, construído com o intuito de alojar moradores de zonas degradada do Concelho da Amadora, Estrada da Circunvalação e Algés, teve o apoio do Fundo de Fomento à Habitação (FFH) e iniciou esse processo em 1977, apesar do realojamento ter sido faseado.

Este faseamento, corresponde não só temporalmente, mas também espacialmente à divisão de grupos no bairro, muito heterogénea culturalmente e com condições precárias¹⁴.

O CESIS, fundado entretando (1992) a partir do núcleo de investigadores do CRC, desenvolveu um outro projecto-piloto de investigação-acção designado por “Futuro”¹⁵ (1992-1995) e pretendia responder à problemática do abandono escolar precoce que haviam identificado na caracterização do bairro. A partir deste projecto manteve a sua actividade no Zambujal, promovendo iniciativas de combate à exclusão social. Em 2002, inicia a parceria com o Programa Escolhas, que em 2006 ganha a denominação de *Percursos Acompanhados*¹⁶. Este procura dar seguimento a metodologias de

¹² Ver Anexo 2 sobre esta investigação

¹³ Ver elementos de caracterização da população nos anexos 3 e 4

¹⁴ Ver anexo 4 com dados de relatório da CMA com base nos Censos de 2001.

¹⁵ Ver anexo X sobre este projecto. Foi desenvolvido ainda um estudo, posteriormente publicado: CARDOSO, Ana & BRIGITTE, Detry (1996) *Construção do Futuro e Construção do Conhecimento*.

¹⁶ Ver anexo 5 e <http://zambujaldigital.blogspot.com/>;
<http://www.programaescolhas.pt/projectos?zona=Lisboa&distrito=Lisboa&nome=percursos+acompanhados&submit=>; <http://percursosacompanhados.programaescolhas.pt/projecto>

educação não-formal para promover a inclusão escolar das crianças e jovens residentes no Zambujal, constituindo-se como uma resposta à concretização do Plano Nacional de Prevenção do Abandono Escolar. Iniciou a sua colaboração com o SE do CAM em 2005/2006, com idas regulares ao museu para desenvolvimento de oficinas de teatro e expressão dramática. Desta experiência, fez-se um saldo muito positivo, mas logisticamente dificultoso e no ano seguinte a parceria não se manteve. Em 2008, com a disponibilidade do CAM vir ao bairro do Zambujal, dinamizar algumas das sessões, realizou-se o projecto Heróis & Vilões.

Este recorte permitiu uma aproximação aos objectivos já enunciados, mas também desenvolver outro eixo de análise sobre as reconfigurações identitárias que estes processos desencadeiam nos agentes envolvidos. Este trabalho parte da convicção de que, ao reforçar empiricamente o questionamento destas práticas numa perspectiva antropológica, contribuiremos para a compreensão de novos campos de co-produção cultural¹⁷ e da criação de sentidos que daqui se elaboram e reconfiguram, reificando e legitimando os existentes ou antecipando mudanças.

Ao longo da dissertação, procurar-se-á desenvolver uma reflexão teórica que valorize a pertinência do olhar antropológico sobre as práticas e discursos dos museus, em particular dos museus de arte. Nessa reflexão, identificaremos e enquadraremos os sincronismos e anacronismos entre o conceito de cultura e as práticas museológicas e as imputações da antropologia nessa cronologia.

Ao situar, o objecto deste estudo num diálogo interdisciplinar, este trabalho procura salientar os pontos de convergência e a sua profícua adequabilidade para a análise antropológica de processos “ambíguos” e “contaminados” nos seus modos de construção e reprodução. Finalmente, apresentar e interpretar o projecto *Moradas Colectivas*, com base no trabalho de terreno desenvolvido, procurando dar conta dos seus objectivos, metodologias e, sobretudo, das principais transformações significativas e partilhadas pelos seus agentes. A singularidade desta iniciativa, efémera e fragmentária no plano de actividades regulares CAM-FCG, permite analisar como o museu tem vindo a problematizar e responder aos desafios que no contexto da

¹⁷ Conceito desenvolvido por Ulf Hannerz (2006 [1996]) no artigo “The Cultural Role of World Cities”.

pós-modernidade, as instituições culturais portuguesas se têm confrontado, particularmente através da incorporação de um espírito inovador e pioneiro e da procura de relevância num campo cultural globalizado.

Do ponto de vista metodológico, o contributo deste trabalho prende-se com a pertinência de desenvolver uma etnografia a partir de zonas de encontro ou de contacto, onde se transformam, criam ou reelaboram identidades, discursos e práticas que podemos chamar de cultura expressiva, na medida em que expõem práticas culturalmente valorizadas e significativas (porque envolvem sensibilidades estéticas socialmente formadas e partilhadas).

I. Mapas em Aberto

1.1 Considerações Metodológicas

Se a antropologia é, nas palavras de Gupta e Ferguson (1987), uma especialista no tratamento do “local” e da “diferença”, então, os museus, apresentam-se como uma área de estudos em que estas duas premissas parecem estar permanentemente ligadas e historicamente construídas.

Sobre o trabalho de campo, Gupta e Ferguson (1987), salientam a importância de ser mais elaborada e crítica a reflexão sobre a construção de “terrenos”, já que este se constituiu como um factor caracterizador, estrutural e estruturante na disciplina. Na emergência de um cenário globalizado, o terreno convoca novos protagonistas e configurações ou delimitações, que segundo estes autores necessitam de um maior escrutínio e reflexões metodológicas.

“[...] a now widely expressed doubt about the adequacy of traditional ethnographic methods and concepts to the intellectual and political challenges of the contemporary postcolonial world” (1987:3).

Mette Louise Berg, a propósito da sua investigação em Madrid sobre a diáspora cubana, defende que na antropologia se deve redefinir “o conceito de «terreno», de

forma a tornar claro que se trata de uma construção analítica e não um simples «lugar»” (2006:35).

Neste estudo, a reflexão que se impõe para reequacionar o trabalho de campo, passa pelo reequacionar do local e consequentemente do global. Appadurai (1996), apoia esta reflexão através do modo como interpreta a produção da localidade. Divide o termo localidade no que considera serem as suas duas acepções, uma primeira, afecta aos termos espaço e escala (em relação ao global e ao individual) e uma segunda, como um fenómeno resultante de relações e contextos que potenciam a reprodução social. Propõe o termo “bairro” (tradução livre de neighbourhood) no sentido de vizinhança e proximidade para designar esta segunda qualidade do conceito.

“Neighbourhoods, in this usage, are situated communities characterized by their actuality, whether spatial or virtual, and their potential for social reproduction” (1996:179)

Defende que o local é algo frágil, mas menos do que pode aparentar. A relação entre o Estado-nação e a manutenção destes “bairros” no sentido descrito, são ambíguas e dialécticas. Por um lado, o Estado-nação recorre aos bairros para a manutenção de uma disciplina e controlo e estes existem na medida em que reproduzem cidadãos nacionais. Por outro, a sua influência sobre os sujeitos acaba por ter maior impacto, seja pela insistência, seja pela afiliação e acabam por inferir com maior vigor na própria auto-reprodução. Nem sempre estes bairros, que são auto-reprodutivos e geradores de contextos, se coadunam com a imposição disciplinar que a unidade ou homogeneidade dos Estado-nação necessitam, mas, ainda assim, apesar da possibilidade de desvirtuamento que estes contextos podem representar, são essenciais para a manutenção do Estado-nação.

Ultrapassada a questão do deslocamento associado à globalização, é actualmente aceite que a mobilidade de pessoas é um factor caracterizador da modernidade que não tem reverso e que influencia a produção do local. Nas palavras de Appadurai:

“the warp of [local] stabilities is everywhere shot through with the woof of human motion, as more persons and groups deal with the realities of having to move, or the fantasies of wanting to move” (1990:297)

Esta ideia permite do ponto de vista metodológico multisituar um local, ou seja, num espaço único, dar conta das camadas e tecituras que este tem e assim entender a sua representação. No fundo, o que se propõe, é que a representação de um determinado local inclui a representação de vários locais e tem um carácter temporário (Appadurai, 1988:46).

Apesar do objecto deste estudo ser o discurso do museu, a investigação empírica foi realizada através de um “projecto” e nessa medida, o recorte do terreno convocado não vem associado a apenas um “lugar”.

Apesar de esta não ser uma etnografia multisituada de acordo coma proposta de Marcus (1998 [1995]), houve alguns elementos de inspiração para esta abordagem ao terreno, ou seja, procurar estabelecer conexões e trajectórias entre vários locais e temporalidades, que os objectos de estudo sugerem.

Nesta investigação, baseada num “local” delimitado pelo projecto, encontrou o seu “terreno” no CAM, no CESIS, no bairro do Zambujal, nos jardins da Fundação e nos diferentes locais da FCG onde foram realizadas as residências artísticas.

A abordagem de “follow the people” em que se procura acompanhar o conjunto de percursos particulares, neste caso, dos jovens envolvidos no projecto, pretendia ser uma estratégia para posteriormente enquadrar esses discursos no contexto mais alargado das instituições que o promoveram. Esta abordagem foi ao encontro do que metodologicamente Lila Abu-Lughod no seu trabalho “Writing Against Culture” (1991) define como *Etnografias do Particular*, onde através das construções biográficas (num tempo e espaço específicos) se possibilita um maior enfoque nos sujeitos, já que são eles que protagonizam as interacções, particularidades, contradições e incoerências do grupo que protagonizava esta experiência. Tal como demonstra a autora:

“On the contrary, the effects of extralocal and long-term processes are only manifested locally and specifically, produced in the actions of individuals living their particular lives, inscribed in their bodies and their words.” (1991: 150)

Estabelecida esta posição, importa, seguindo o repto de Malinowski em *Argonauts of the Western Pacific* (1922), explicitar as condições em que decorre o trabalho de campo.

Para circunscrever a amostragem em termos de acontecimentos e de interlocutores a abordar, foi utilizada a “amostragem intencional” nos termos de Burgess (1997:59), onde se identificariam os informantes, segundo os critérios do investigador e que estariam disponíveis para cooperar na investigação. No entanto, esta amostragem foi definida pelo próprio objecto, ou seja, o número reduzido de jovens no projecto (15 inscritos) permitia não recorrer a amostragem e sim desenvolver um trabalho com todos. Ao longo do trabalho de campo, alguns participantes desistiram do projecto¹⁸ e outros foram mais irregulares na sua participação. Por este motivo, o grupo de amostragem acabou por se auto-definir, através dos jovens que realizaram todas as etapas do processo.

A natureza do próprio recorte, isto é, o projecto, circunscrito em número de pessoas, tempos e espaços, delimitou forçosamente o “trabalho de campo”. No entanto, a continuidade era um elemento precioso neste caso, de modo a poder apreciar “um processo” e transformações significativas, factor que não seria possível sem uma presença abrangente e constante.

Deste modo, o enfoque, a partir dos sujeitos articulou-se como um eixo estruturante sobre o trabalho e definidor dos momentos de observação. Por esse motivo a selecção dos acontecimentos, fez-se no que Schatzman e Strauss (1973) designam como “acontecimentos de rotina”, não baseados na rotina quotidiana dos jovens mas sim do projecto. Como o projecto se estruturou através de sessões de trabalho, reuniões e residências artísticas, estes foram considerados os momentos de rotina, incluindo ainda, os momentos informais de conversa (intervalos, tempos de espera, etc.), os momentos preparatórios das sessões e as conversas finais, assim como a correspondência electrónica trocada entre a equipa.

As sessões iniciaram no dia 17 de Dezembro de 2009 e terminaram a 29 de Abril de 2010. Decorriam uma vez por semana durante 1h30, entre as 16h00 e as 18h00. A alternância entre as sessões dinamizadas no espaço do Centro Comunitário do

¹⁸Sobre os jovens que abandonaram, apenas foi feito o levantamento das causas ou motivos que levaram a essa decisão.

Zambujal ou no espaço do CAM, foi definida em função dos temas das sessões e resultou numa distribuição quase idêntica do número de sessões em cada espaço.¹⁹

As reuniões realizaram-se semanalmente com uma duração de 2 horas, tendo a primeira acontecido dia 30 de Outubro de 2009. Realizaram-se sempre no CAM. As residências artísticas, consistiram em jornadas de trabalho intensivo que decorreram no espaço da FCG e do CAM. Foram realizadas durante os períodos de férias escolares (uma no Carnaval e outra na Páscoa) e pretendiam ser momentos de aplicação das ideias desenvolvidas nas sessões, através de processos criativos, para a construção dos produtos finais. Na residência de dia 17 de Fevereiro, *Eu-Casa*²⁰, os jovens construíram as suas respectivas casas e na residência final, de 29 a 31 de Março, construíram os cartazes e o painel “Moradas Colectivas”. Do ponto de vista metodológico, estas residências foram considerados como momentos de observação de “rotina”, fazendo parte do encadeamento das sessões.

Como acontecimentos “fortuitos, mas previsíveis” (Burgess, 1997:76) incluíram-se alguns momentos extra-rotina, que foram marcados, por exemplo, para terminarem a “caça-fotográfica”²¹, algumas tardes no bairro; sessões no CESIS para terminarem portfolios ou fazer exercícios individuais relativos à sessão; e a apresentação do evento ao público na FCG.

A apresentação realizou-se no dia 7 de Novembro de 2010 no edifício da FCG e foi feita a apresentação pública do projecto, foram exibidos os trabalhos realizados e o documentário.

A pesquisa convocou assim, diferentes métodos; a observação directa nas sessões e reuniões preparatórias desde 30 de Outubro 2009 até dia 7 de Novembro 2010²². A observação baseou-se no registo de comentários individuais de cada agente,

¹⁹ Ver cronologia do projecto, anexo 6

²⁰ Ver capítulo III onde se apresentam as sessões mais detalhadamente.

²¹ Designou-se de *caça-fotográfica*, o exercício lançado na sessão de dia 4 de Março de 2010, em que os jovens receberam um guião para fotografarem o bairro. Enquanto “caçadores visionários” deveria recolher 4 portas, 4 janelas, 4 paredes e 4 fachadas de edifícios que considerassem que precisavam de “intervenção”.

²² A partir desta data, foram feitos vários regressos pontuais ao “terreno” e foi feito o acompanhamento das iniciativas esporádicas do projecto, nomeadamente as apresentações públicas do mesmo.

comportamento corporal e relacionamento dentro do grupo. Foram aplicadas grelhas de observação, e um forte recurso ao diário de campo como ferramenta essencial de reflexão.

A observação directa, foi pautada por momentos de participação, em circunstâncias específicas, nomeadamente, na dinamização de alguns exercícios de sessão, participação em algumas dinâmicas de grupo e apoio aos jovens na execução dos trabalhos plásticos. Ao nível das reuniões e correspondência electrónica, houve momentos de participação, para sugestões ou contributo de ideias, mas sobretudo, através do lançamento de questões sobre as decisões em discussão.

Um dos momentos de participação mais importantes, cruzou a necessidade da equipa do projecto efectuar uma avaliação do processo com os jovens, com a necessidade desta investigação de analisar o discurso destes sobre a experiência realizada.

Para responder a esta necessidade, para a qual as entrevistas semi-directivas pareciam ser insuficientes (sobretudo devido à idade dos participantes), e com base na metodologia de educação popular, muito desenvolvida na América latina com uma forte influência das teorias pedagógicas de Paulo Freire²³, utilizou-se a *sistematização das experiências*²⁴. Esta abordagem, importada das metodologias de educação, confirma a necessidade do investigador em socorrer-se dos instrumentos de recolha e análise adequados aos termos da sua pesquisa.

Esta metodologia é um acto de consciencialização de um processo vivido. Na perspectiva da sua funcionalidade inicial (muitas vezes empregue com pessoas iletradas), é um desafio político pedagógico que no fundo procura a dimensão interpretativa e crítica do processo que se experienciou.

²³ “While there have been several practice-oriented variants of consciousness raising (...) Paolo Freire is the individual most often associated on Marxism, phenomenology, and existentialism as well as on other social science and philosophical tracts as a basis for formulating his now-famous method...” (La Belle 1987:202)

²⁴ Ver “Para Sistematizar Experiências” Oscar Jara Holliday;. 2. ed., revista. – Brasília: MMA, 2006.
[online] <http://www.scribd.com/edorico/documents> e
http://www.cepalforja.org/sistem/documentos/advocacy_for_change_introduccion.pdf

Trata-se de um modo geral de uma reflexão que se inicia com a identificação, classificação e re-ordenamento dos elementos da prática, ou seja, em que o objecto da reflexão é a própria (aqui no sentido individualizado) experiência, sobre a qual depois se formulam relações interpretativas e significantes e são partilhadas pelos participantes. É uma metodologia participativa na sua natureza e procura buscar a sua transformação.

A sistematização de experiências, realizou-se durante uma sessão no CAM, sob o título MMI (Mapa de Momentos Importantes), atribuído pela equipa do projecto, que deste modo se “apropriava” da mesma. Transformou-se também numa oportunidade, por parte da investigação, de “devolver” a generosidade e disponibilidade aos intervenientes deste projecto.

A realização de entrevistas semi-directivas foi também fundamental nesta investigação. Foram entrevistados os quatro membros da equipa do CAM que participaram no projecto, os três responsáveis do CESIS por este projecto e nove jovens.

Foi entrevistado o responsável do *Programa Descobrir*, Dr. Rui Vieira Nery, sobretudo no intuito de compreender o discurso da instituição e reforçar a ideia deste terreno como um local com diferentes olhares e escalas (de tempo, espaço e poder).

As entrevistas foram todas realizadas após o término das sessões de trabalho e das residências onde os jovens realizaram os produtos finais. As entrevistas com os jovens foram feitas em grupo (3 jovens de cada vez) para poder potenciar o diálogo e desenvolvimento ideias mais facilmente. Nestas entrevistas, foram usados alguns recursos visuais para apoiar a narrativa, como os portfolios individuais, imagens de algumas obras utilizadas e fotografias das sessões.

Antes do início do projecto, foram realizadas duas entrevistas exploratórias, com a responsável do CESIS, que no ano anterior tinha participado no Projecto Intervir, e com a responsável do Serviço Educativo.

As entrevistas de carácter individual, com os jovens foram já realizadas numa perspectiva de “follow-up”, já num período distante do término do projecto. Foi uma abordagem que procurava analisar os seus discursos sobre a experiência vivida com algum distanciamento e confrontar com as notas de campo e observações, procurando ser um trabalho mais polifónico.

As entrevistas com os membros do SE e do CESIS foram semi-directivas e procuraram enquadrar o projecto nas respectivas instituições e interpretar a dimensão pessoal destes agentes no confronto com o projecto.

Finalmente, importa destacar, a pesquisa documental, baseada na análise do arquivo do projecto e no arquivo do CESIS, e nos materiais produzidos pelos intervenientes nesta edição. Em 2009 tinha sido inaugurada a exposição *Heróis & Vilões*, como resultado do Projecto Intervir que havia decorrido entre 2008 e 2009. Neste sentido, a análise do arquivo deste projecto, do qual o *Moradas Colectivas* é uma segunda edição, foi importante para entender as metodologias de trabalho e a ligação entre as instituições CESIS e CAM. Este arquivo era constituído por dossiers do projecto, site e blog com testemunhos dos participantes, um jornal realizado para a inauguração da exposição, os portfolios dos participantes, um documentário, e os trabalhos realizados. No decorrer do processo, a documentação utilizada foi aquela produzida directamente sobre a acção, ou seja, as planificações de sessão e documentos de apoio, as actas das reuniões, as publicações regulares com a programação do serviço educativo e do *Programa Descobrir*; os catálogos das exposições que os jovens visitaram e “trabalharam”, e os próprios registos, produtos e portfolios realizados pelos jovens.

Finalmente, um lugar privilegiado para a fotografia e o vídeo²⁵ que se impuseram nesta pesquisa de modo estruturante. Sendo simultaneamente uma ferramenta de registo e de intervenção, foi importante analisar as fotografias através de categorias, uma sobre o *processo*, que consistiam no registo das actividades, e as restantes como *produtos*, resultantes da acção dos jovens.

Tanto a fotografia como o vídeo foram usados como sistemas de registo mas também como dispositivos de reflexão em torno das quais algumas sessões se organizaram, os jovens tomavam decisões, faziam propostas e interpretavam ou criticavam o projecto. Sendo a autoria das fotografias e dos vídeos, dos membros da equipa do SE, estes suportes foram considerados documentação e não como produtos, com excepção das fotografias realizadas pelos jovens.

²⁵ Sobre uso metodológico dos suportes visuais em etnografia ver: Pink, (2001), Grimshaw (2001), MacDougall (2006).

Procurando esclarecer as condições em que foi realizada este estudo, em particular, o posicionamento do investigador com o seu objecto, a referência à auto-etnografia parece ser pertinente. Não sendo necessariamente uma metodologia, mas uma abordagem, foi importante convocar esta estratégia de reflexão sobre o posicionamento do investigador devido à familiaridade com o terreno. Devido ao contacto prévio, enquanto profissional, que tivémos, com o Projecto Percursos Acompanhados e a proximidade com as suas metodologias de trabalho com jovens e crianças em contexto de bairros periféricos, houve uma preocupação constante em “construir distanciamento” e desse modo conseguir questionar “o óbvio”. Sabendo que estes factores poderiam ser considerados vantagens, nomeadamente, de acessibilidade ao terreno, o grande dilema punha-se com a dificuldade de identificar, em momentos específicos quando é que essa proximidade se invertia num obstáculo e dificultava o olhar sobre o objecto de estudo.

O que Anderson (2006) designou por *etnografia reflexiva* ou *autoetnografia*, ajuda a evidenciar a problematização que aqui foi apresentada. Dentro do que designa como “analytic ethnographic paradigm” (2006:374), Anderson propõe que seja considerada etnografia reflexiva nos seguintes casos:

“(1) a full member in the research group or setting, (2) visible as such a member in the researcher’s published texts, and (3) committed to an analytic research agenda focused on improving theoretical understandings of broader social phenomena.” (2006:374).

Neste caso, o caso (3), enquadra a situação de contiguidade com o terreno, mas numa perspectiva alargada pelo enfoque através do discurso do museu.

As primeiras referências a esta análise qualitativa estão referenciadas na produção sociológica da Escola de Chicago e de Ezra Park e seus alunos (Anderson 2006:412), onde a pesquisa não só, foi direccionada para as suas zonas de proximidade como algumas investigações se dirigiram para locais de trabalho onde os investigadores se empregavam. Apesar disso, nestes estudos a reflexão sobre a proximidade entre o investigador e o seu “objecto de estudo” nem sempre era evidenciada.

Esta possibilidade, torna-se pertinente com a deslocação dos temas da antropologia para o estudo “em casa” (Jackson, 1987). Este regresso necessitou de operar uma forte

argumentação para a transição de um “outro”, sobretudo simbólico mas também geograficamente diferenciado, para um “outro” pertencente ao mesmo espectro cultural e social²⁶.

Como aspecto mais “perigoso” sobre esta abordagem, salienta-se a dificuldade de estranhamento por parte do antropólogo que se encontra entre as suas duas comunidades de pertença, a dos profissionais e a dos investigadores. Anderson, sustentado por Marilyn Strathern (1987), defende que este é efectivamente o seu ponto de diferenciação do restante grupo e que o objectivo científico da sua investigação, é o que garante a criação dessa “distância”.

“the ethnographic researcher differs from the rest of those in the group or subculture under study since she or he is also a member and a participant in the social science community [...] As a social scientist, the researcher has another cultural identity and goals that lead to a secondary (or from the social science view, primary) orientation to action within the social world shared with other group members.” (2006:380).

Ou nas palavras da própria: “When the anthropologist turns to home, contrivance, I have suggested, must take a different place. The auto-anthropologist cannot use language simply as a device for comparing (say) two cultures or societies (...) He/she locates him/herself as a professional within that culture over all (an acceptable genre) but must show the way the culture contrives.” (Strathern, 1987:28).

Isto significa que a atitude e as tarefas de observação e de registo se pronunciam e impõem sobre a experiência física e emocional do evento, uma postura designada pela expressão “researcher’s multiple foci” (Anderson, 2006:380), que incorpora a problemática de equilíbrio entre as técnicas de recolha de informação e a preocupação de estabelecer empatia e proximidade com os interlocutores, não só para aceder aos momentos mais informais, mas para garantir uma presença não invasiva no terreno.

²⁶ Anderson dá como exemplo o trabalho do antropólogo David Hayano que elaborou uma etnografia sobre o contexto do poker, “*Poker Faces*” (1982), onde a sua experiência como jogador profissional foi um factor determinante, na escolha e sobretudo na interacção com o terreno.

“But even when the temporal vista for observation is expansive, the necessity of mentally and physically documenting one’s activities creates additional tasks and, at times, diverts the researcher’s attention from the embodied phenomenological experience” (Anderson, 2006:180).

Esta atitude implicou um “dosear” permanente entre uma postura mais ou menos activa, sobretudo em momentos em que os jovens solicitavam ajuda ou opinião.

A maior incidência de foco no registo e observação, foi-se impondo ao longo da pesquisa como uma estratégia de afastamento, assegurando a participação nas dinâmicas de início e fim de sessão e alguns exercícios em que “todos” participavam.

Utilizar este tipo de aproximação apresenta necessariamente vantagens e desvantagens, que aqui brevemente se expõem.

A principal desvantagem, passa, pela dificuldade de criar uma perspectiva analítica válida e produzir um texto “saturado” com o autor. Há ainda a preocupação de não permitir que outras variáveis (como o relacionamento estabelecido com os agentes) se sobreponham ou interfiram demasiado na prossecução dos termos da pesquisa.

A imersão no terreno, que pode resultar em “absorção” devido a uma intensa participação, tem que ser contrariada pela análise rigorosa e a aplicação cuidadosa de instrumentos de recolha e análise de dados. As vantagens, que poderiam parecer menos óbvias, assentam na facilidade de acesso ao terreno e a algumas categorias de informação, nomeadamente a uma dimensão emocional da experiência. E também a aptidão para uma compreensão privilegiada dos motores e agendas pessoais que suportam estas iniciativas ou projectos semelhantes.

Apesar das limitações, (que na verdade todos os métodos têm), o que se entende como fundamental afirmar, é que cabe ao investigador socorrer-se das metodologias mais indicadas e compreender a sua adaptabilidade para cada processo de investigação num balanço entre as suas vantagens e debilidades.

1.2 Do conceito de cultura ou os “usos da cultura” até à identidade

Para problematizar a apropriação do conceito de cultura pelos museus na actualidade, importa perceber a sua trajectória no campo da antropologia. O objectivo deste capítulo é aprofundar a contaminação dos conceitos da antropologia para outras áreas

disciplinares e como os museus, em particular, a instituição CAM – FCG, têm incorporado esses conceitos nas suas práticas, a saber - de que falam, quando falam de cultura e de identidade? - e de que modo estes conceitos elucidam ou obscurecem as relações que se estabelecem entre dois universos – o museu e o bairro.

O ponto de partida desta elaboração é que apesar de a disciplina ter encontrado novas formas de pensar sobre “cultura”, ainda é possível identificar os usos do conceito no sentido “antigo” na linguagem generalizada, desde a comunicação social, ao senso comum ou à agenda política.

Procurando uma perspectiva crítica sobre a evolução deste conceito utilizaremos sobretudo os argumentos de Lila-Abu (1991) Sahlins (1998) e Wolf (2001) na tentativa de usá-lo numa interpretação o mais situada possível.

Na linha da proposta de Susan Wrigth entre “antigas concepções de cultura” e “novas concepções de cultura”²⁷, começamos por analisar o conceito de Tylor:

“Culture' is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man [sic] as a member of society” (Tylor, 1871 cit in Wright, 1998).

A primeira crítica a esta definição parte do entendimento de cultura como um todo envolvente que é demasiado homogéneo, coerente e essencializador, não deixando lugar para a variabilidade e transformação temporal ou agencialidade do indivíduo.

Ligado ao evolucionismo por Tylor, no início do século XX, este conceito criava a imagem de a cada “lugar” se poder associar uma cultura específica que naturalmente se adaptaria ao longo dos tempos. O período do Iluminismo acrescenta uma ideia de progressão hierárquica, isto é, através de um processo histórico se passaria de uma cultura arcaica para uma cultura moderna, numa direcção unívoca de progresso da qual a sociedade ocidental era paradigma.

Uma segunda crítica, é apresentada por vários autores contemporâneos, nomeadamente Tim Ingold, que aponta para a noção de que não existem “culturas”

²⁷ Tradução livre de “Old Meanings of Culture e New Meanings of Culture” de Susan Wright (1998)

mas sim processos dinâmicos através dos quais os indivíduos experienciam e expressam por diferentes meios e simbolicamente “a vida”. Nas suas palavras:

“A ideia de cultura isolada revelou ser uma ficção da imaginação antropológica ocidental. Seria então mais realista afirmar que as pessoas vivem culturalmente, do que dizer que vivem em culturas” (Ingold, 1994: 330).

Esta crítica, que nos fornece um conceito mais concreto (e não evolucionista) de cultura e salienta o seu aspecto ficcional, não elimina o seu uso enquanto dispositivo de distinção ou diferenciação. Após o período pós-modernista, surgiu uma outra crítica importante, não só sobre o conceito, mas também sobre as relações que dele se pressupunham, isto é, a “outrificação” de sociedades através do estranhamento de práticas só era possível num conceito de cultura que, tal como afirma Lila Abu-lughod²⁸, primava pelo excesso de coerência atribuída a essas sociedades, descrevendo-as como um todo, homogêneo e discreto (1991:146).

À luz desta ideia, Appadurai, através do conceito de “nativo” (1986:36) coloca em evidência uma, das várias metonímicas da qual a antropologia tem tido dificuldade em libertar-se. Considera que o “nativo”, tal como abordado nos textos antropológicos, é um arquétipo da sua própria cultura, do homem não-moderno, encarcerado fisicamente num local restrito. Esta restrição, que lhe atribui a falta de mobilidade e uma aparente imutabilidade, não só se aplica ao espaço físico delimitado, mas sobretudo, aos aspectos morais, intelectuais e emocionais dos quais parece ser um prisioneiro.

Sobretudo na antropologia britânica era possível encontrar uma demanda sobre a identificação da sociedade “pura” ou “arcaica” da qual se pudesse extrair um significado coerente e homogêneo e fixo no tempo.

Nesta lógica, num mundo contemporâneo, o “nativo” estaria em risco de desaparecer e os locais de estudo deveriam ser re-equacionados enquanto configurações de terreno para o trabalho antropológico. Foi necessário o contributo dos estudos da globalização para que os conceitos de território e cultura pudessem beneficiar de uma

²⁸ Para defesa da validade do conceito de cultura ver Bruman (1999).

análise separada. Nesse sentido, a antropologia deveria considerar cultura como um sistema articulado no qual o seu objecto de estudo se insere.

“Put another way, neither societies nor cultures should be seen as givens, integrated by some inner essence, organizational mainspring, or master plan. Rather, cultural sets, and sets of sets, are continuously in construction, deconstruction, and reconstruction, under the impact of multiple processes operative over wide fields of social and cultural connections.” (Wolf, 2001:313).

As ideologias colonialistas e dos Estados-Nação²⁹, baseadas numa delimitação territorial e/ou genealógica, num conjunto de características (*ckecklist*) e sistemas de significados partilhados por um colectivo de pessoas de forma inequívoca ou homogénea, foram as mais duramente criticadas devido aos seus usos em função discursos hierarquizantes e discriminatórios. Segundo Wolf, para se contextualizar o processo identitário nacionalista é fundamental a incorporação das dinâmicas de poder e os processos históricos que os fizeram emergir. Nas suas palavras:

“To understand incorporation and identity formation, therefore, we need to have a sense of the periodicities of European expansion, carried first by mercantile wealth and later by industrial capital” (2001:358).

Sobre a passagem para as retóricas pós-modernas de exclusão, adoptamos o termo proposto por Verena Stolke “cultural fundamentalism” (1995:4), em que a cultura, apropriada no seu sentido clássico, é usada no discurso político e social como mecanismo de incompatibilização e exclusão entre grupos. Wolf alerta para a importância deste discurso como uma combinação nova e mais perigosa que tem inerente a diferenciação étnica ou cultural como instrumento de poder em meios globalizados onde a imigração tem uma forte expressão. Como salienta,

²⁹ Sobre as ideologias dos processos identitários de criação das nações ver Löfgren (1987); Gellner (1983); Anderson (1991); Connor(1990); Smith (1991).

“This occurs precisely at a time when an ethnic division of labor grows more intense worldwide and when transnational migration is moving ever larger numbers of people across national frontiers” (Wolf 2001:411).

Do conceito pré-moderno de cultura, aqui protagonizado por Tylor que se representava pela ideia de totalidade de cultura, o primeiro esforço para um conceito moderno é dado por Malinowski, com a ideia de pluralização da cultura, e por Franz Boas que propõe uma concepção histórica do termo, afirmando que quando algumas práticas ou categorias eram tomadas conscientemente, rapidamente eram racionalizadas como contemporâneas, mesmo quando não se conhecessem as suas origens (1966:63)³⁰. Sahlins (1998) interpreta esta ideia através da afirmação de que as invenções das tradições são actos de consciência e que nesses actos há alguma invenção mas também alguma tradição.

Este facto remete para um dos exemplos que Susan Wright afirma como uma possibilidade de politização da cultura e que demonstra, através do caso do *Kayapo* e o hábil “manejamento” que fizeram através da sua auto-produção audiovisual para se reposicionarem perante lógicas dicotómicas de sociedade dominante vs população indígena. Como afirma Sahlins, em particular sobre os terrenos clássicos da antropologia: “All of a sudden, everyone got “culture” (1998:401)

A “apropriação” do conceito académico aqui exposta, foi efectuada por diferentes grupos (muitos deles alvo das análises antropológicas), através da sua instrumentalização, ou seja, enquadrada como uma estratégia de mobilidade social, procuravam formas de encenação da sua própria cultura, recorrendo para isso às mesmas lógicas de coerência, essencialização e exotização que a representação ocidental lhes imprimia. Esta constatação, por parte da antropologia, revelava o facto de a análise clássica e académica do termo ter sido durante muito tempo “despolitizada”.³¹

³⁰ “It would seem that the essential difference between linguistic phenomena and other ethnological phenomena is, that the linguistic classifications never rise into consciousness, while in other ethnological phenomena, although the same unconscious origin prevails, these often rise into consciousness, and thus give rise to secondary reasoning and to re-interpretations” (Boas, 1966:63).

³¹ Ver entrevista de Eric Wolf (1998).

Segundo Wolf, apesar de existirem vários estudos que focavam a questão racial, o tema da etnicidade apenas ganhou dimensão significativa depois de 1960 (2001:410). Esta transição tinha a virtude de aumentar o espectro de análise, convocando a dimensão política do conceito de cultura e a agencialidade dos grupos na sua instrumentalização. Sobre a integração destes elementos na produção teórica esclarece-nos:

“There is hardly a study of an ethnic group now that does not describe how the locals use agency to construct themselves in relation to power and interest. This is, I think, much to the good. It transcends the bland, power-irrelevant relativism of much of the talk about culture.”(2002:410)

Nesta apropriação instrumental, ou politizada, que é feita pelos agentes sociais, sobretudo sob a preocupação de negociar as condições materiais, discursos e ideologias nas quais operam e produzem (Mahon, 2000:468) é possível entender a ambiguidade que o termo concentra, isto é, por um lado uma acepção de cultura pré-moderna e, por outro, uma agencialidade e liberdade que perante determinadas situações se expressa. Importa aferir, se sob os usos da cultura nesses termos, não se iludem discursos, sobretudo a favor de interesses políticos e económicos, tornando-se numa fabricação do que são “the collective misrepresentation of someone’s particular interests (Sahlins, 1998:403).

Apesar desta chamada de atenção, concorda-se com a determinação de que a consciencialização de algumas práticas e os discursos legitimadores que sobre elas se produzem têm que ser vistos, em primeira análise, como produções específicas das pessoas que as construíram e nos seus próprios termos. Numa segunda análise, o momento da consciencialização dessas práticas não é redutível a um tempo fixo, que pode ser perspectivado apenas por interesses práticos ou circunstanciais. É sempre necessária uma contextualização e comparação com a organização significativa que permitiu essa consciencialização ou legitimação. De acordo com as palavras de Wolf:

“There is too much talk about agency and resistance and too little attention to how groups mobilize, shape, and reshape cultural repertoires and are shaped by them in turn; how groups shape and reshape their self-images to elicit participation and commitment and are themselves shaped by these representations; how groups mobilize and deploy resources but do not do this

just as they please, either in the course of mobilization or in the wake of the effects they so create,” (2001:410-411).

Posto isto, quando perguntamos se as práticas actuais não são mais do que modernizações de um processo histórico, uma reinvenção de tradições ou uma nova reconfiguração do “outro”, mediado pelas distinções de centro e periferia, é necessário ver essa adaptação como um sinal de vitalidade e não de desvirtuamento ou cair na tentação de “desconstruir” ao ponto de analisar tudo como um aspecto circunstancial e estratégico. O conselho que nos dá Sahlins é a análise do aspecto “funcionalista” e a assunção de que a instrumentalização de elementos “culturais” pode ser redutível ou sobreposta com a estrutura, ou seja:

“[...] what needs to be recognized is that similitude is a necessary condition of the differentiation. For, in the end, culturalism is the differencing of growing similarities by contrastive structures”(Sahlins, 1998:411).

Na contestação do conceito moderno de cultura, há um aspecto que deveremos reter. Sobre a evolução do conceito no seio da academia, Sahlins designa-o por “Afterology” (1998:404), e pretende com ele expor uma tendência para “empacotar” o passado, com o objectivo de apresentar de forma mais clara e facilitada uma ideia oposta ao que “está para trás”. Esta lógica pode, no entanto, incorrer em reduções ou traduções distorcidas. No caso concreto do conceito de cultura, demonstra-o através do exemplo da “falácia da separação cultural”, isto é, na análise contemporânea do conceito de cultura há uma excessiva descrição dos conceitos modernos e pré-modernos de cultura como descrição de grupos fechados e separados entre si. O facto de eles serem assim definidos pelos seus autores não exclui a consciência que estes tinham, de que sempre houve trocas, contacto e transformações entre culturas. Os estudos da globalização permitiram no entanto romper com estas duas destas dificuldades do campo académico, isto é, a separação da cultura do território, obrigando necessariamente a uma alteração na perspectiva com que se analisam as práticas culturais dos indivíduos, e a introdução do termo identidade para melhor compreender as transformações culturais decorrentes dos processos de migração.

O conceito de identidade é aqui apresentado, por um lado, como o termo que dá lugar ao conceito de cultura na passagem de dentro para fora da academia, isto é, através das identidades regionais, nacionais, etnicidade, passou-se de um conceito *etic* para um conceito *emic*. Por outro lado, e a par com os *Cultural Studies*, o conceito de “identidades culturais” proposto por Hall (1993) vem salientar a cultura no sentido de como ela é vivida e incorporada pelos indivíduos e, desta forma, melhor dar conta do seu carácter situacional, fluido e dinâmico. Esta centralidade no indivíduo, pressupõe a possibilidade tanto de se negociar essa mesma identidade, como ter “múltiplas” identidades, acentuando a politização de que o termo cultura parecia ocultar.

É um conceito transversal, recorrente no senso comum como nas ciências sociais, remete para as formas de auto-definição por inclusão, construção, oposição a um “outro”, à semelhança do conceito de etnicidade proposto por Ericksen³², que pressupõe uma construção por oposição.

A identidade, no entanto, é tida como um processo, um “tornar-se”, baseado em variáveis múltiplas, como género, nacionalidade ou idade, e contextual, isto é, na modernidade, os indivíduos desempenham vários papéis que são “activados” em função de um determinado contexto. A activação desses “papéis” remete para a constante negociação de identidades e o seu posicionamento, nomeadamente na construção das políticas de identidade.

“[...] actually identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not ‘who we are’ or ‘where we came from’, so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves. Identities are therefore constituted within, not outside representation.” (Hall, 1996: 4)

Hall, defende ainda que precisamente devido à sua construção ser feita “within representation” deve ser entendida e analisada em contextos históricos e institucionais específicos através dos seus discursos, práticas e estratégias, pois é construída através da diferença e num processo de selecção do que “é” e do que “não é”, problematizando a relação que é construída analogamente com o “outro”.

³² VER: ERICKSEN (1997, 1992)

Esta interpretação ajuda a compreender, utilizando um percurso inverso, o que tem vindo na antropologia contemporânea a ser criticado ao conceito de cultura ou da “dimensão local” (Appadurai, 1986:356) de cultura, isto é, na determinação de pertença a um determinado grupo intercediam mais os factores de diferenciação dos “outros” do que os de semelhança entre os indivíduos desse mesmo grupo de pertença. A definição de Wolf ajuda a resumir esta postura da seguinte forma:

“In cultural anthropology we need to take much greater account of heterogeneity and contradictions in cultural systems and to explore the ways in which this differentiation produces a politics of meaning and not merely an automatic repetition of inherited forms. In studies of ethnicity we can welcome the changes of perspective that place cultures within larger intra and interconnected systems but note also that this makes of cultures a problem and not a given: a culture is a changing manifold, not a fixed and unitary entity” (2001:412).

O que os estudos da globalização apresentam como paradoxo é que perante o cenário global e o aumento significativo de fluxos de pessoas, ideias e produtos, há consequentemente uma tendência de homogeneização cultural. No entanto, o fenómeno parece produzir os seus próprios anti-corpos através de emergência de discursos e práticas de distinção mais acentuadas (Appadurai, 1996; Hannerz, 2006). Este facto pode ser entendido como uma politização do conceito de cultura, através do seu uso como “resistência”³³ não exclusivamente como uma forma de luta, mas sobretudo, como uma exigência de integrarem a modernização de estilos de vida através das tecnologias, fluxos e comunicações, em simultâneo com a promoção de criação de um “espaço” de expressividade cultural própria num cenário global (Sahlins, 1998; Miller, 2007).

Daqui se segue que tudo e todos são híbridos, no sentido empregue por Homi Bhabha no texto “Culture’s in-between”(1996) e num paralelo com o anterior termo de aculturação, Sahlins salvaguarda, que esta noção e entendimento da cultura como algo híbrido, apesar de ser aturadamente analisada nos estudos da globalização, já era latente nos textos clássicos, como é exemplo disso a análise do Kula nos escritos de Malinwoski.

³³ Cf. com obra de Said (1993 e 2003)

Sahlins vai mais longe ainda ao citar Friedman, na afirmação de que hibridismo é genealogia e não estrutura “It is an analytical construal of a people’s history, not an ethnographic description of their way of life. In their way of life, externalities are indigenized, engaged in local configurations and become different from what they were” (Sahlins, 1998:412).

Em concordância com as afirmações anteriores, é convocada, ainda, a ideia de hibridismo a partir de Garcia Canclini (1995) para analisar dois aspectos deste estudo: o primeiro é a dimensão processual que se reveste da maior importância e, neste caso em concreto, entender o projecto *Moradas Colectivas* como um processo híbrido na medida em que decorre de uma combinação de práticas e objectos que nesse encontro produzem uma terceira forma. Desse processo surge a necessidade de interpretar as relações de significado que dele se podem extrair e questionar os limites e as delimitações no que concerne às expressões e identidade, já que as práticas instituídas ou vigentes estão delineadas em função de um determinado grupo (o público do museu) e são reconvertidas ou reajustadas.

O segundo aspecto, que reforça a pertinência do uso do conceito neste trabalho, é a possibilidade de ele ser usado como uma estratégia para “entrar e sair da modernidade”. Neste sentido, pode ser visto como uma estratégia para trabalhar democraticamente a diferença, e acrescentar novas tipologias produzidas entre novos actores e contextos.

O conceito, é também empregue aqui para a análise do “objecto” museu, isto é, assume o museu como um “todo” com cultura própria, que passa de um sistema cultural para comunicar entre todos (cultura própria expressa através dos seus discursos e práticas), para um sistema cultural em que este serve como modo de construir um discurso para o exterior (a génese do serviço educativo está ligada à necessidade comunicativa do museu), operando mais uma vez a passagem da cultura para a “identidade” do museu.

Neste caso, o produto resultante, isto é, o discurso sobre a identidade da instituição, é híbrido, descolado do sistema de origem com maior ou menor referência ao mesmo. Sobre esta ideia, análoga aos processos de folclorização, objectificação e mercantilização da cultura, podemos dizer que surge da necessidade de dar um novo uso ou centralidade (aos museus) incorporando lógicas introduzidas pelo fenómeno da

globalização em que se promove uma “segunda vida” para o património (Kirshenblatt-Gimblet, 1998:149), revitalizando do ponto de vista económico um objecto. A passagem da “velha” para a “nova” museologia é nessa medida um processo de hibridismo, e o projecto *Moradas Colectivas* reflexo e exemplo desse processo, na medida em que pode ser encarado como um resultado “for interpreting relations of meaning that are reconstructed through mixing” (Garcia Canclini, 1995:XXIX)

O conceito de hibridismo que propõe Garcia Canclini, permite ainda responder, neste estudo, a uma lacuna que tem sido apontada à perspectiva de Bourdieu, isto é, apesar do conceito de *habitus*, muito bem articular a relação entre o indivíduo e a sociedade, não dá conta, ou pelo menos no grau desejável, das configurações e apropriações expressivas individuais. A proposta de Garcia Canclini, permite-nos entender como o uso dessas estratégias faz sentido para o indivíduo, mas também para os “outros” e como se interliga com o conceito de identidade, na medida em que esta é uma construção contextual e múltipla. Mais adiante iremos demonstrar como no projecto *Moradas Colectivas* se revela o carácter híbrido do discurso museológico e como os jovens manejam ou negociam a sua identidade na relação que vão estabelecendo com o museu ao longo do tempo.

Para entender esta relação é necessário enquadrar o museu no campo da produção cultural, conceito proposto por Bourdieu (1993) e que nos permite situar a instituição num determinado âmbito, mas também olhá-la como um contexto em si sobre o qual são estabelecidas relações, nomeadamente de poder.

A análise de Bourdieu (1993), oferece para este estudo alguns dos conceitos basilares. Primeiramente, o conceito de *campo*³⁴, mais especificamente campo de produção cultural, onde se insere a instituição museu. Este conceito permite problematizar o conjunto de estruturas relativamente independente entre si, hierarquizadas, mas no entanto interligadas ou comunicantes, operando entre elas possibilidades de influência e transformação. Sobre elas se produz, legitima e reproduz “o social”.

A sua posição é determinada pela posição dos agentes e a mudança destes afecta a estrutura do próprio campo. A mudança dos agentes dentro do campo é explicada

³⁴ Sobre a Génese dos conceitos de *habitus* e de *campo* ver Bourdieu (1989)

como uma estratégia, que através do “manejamento” dos capitais (cultural, simbólico, social e económico) permitem alterar a sua posição, acedendo a recursos que lhe permitem alterar o campo e alterar situações de desigualdade, reconhecimento e status, tanto pelos que não os têm, como pelos que os procuram manter.

O campo do poder, considerado pelo autor um campo abrangente ou transversal, interfere nos restantes campos do mesmo modo que é influenciado e transformado por eles. Este factor é possível sempre que se verificam alterações de circunstâncias e transformações dentro do campo, a sua posição pode ser alterada e, conseqüentemente, a sua posição relacional com o campo do poder ou o campo económico.

Neste estudo, de forma a fornecer uma ideia clara dos objectivos propostos, o museu será tomado como uma instituição de consagração no campo da produção cultural. A relação com o campo do poder e com o campo económico será constantemente convocada visto que ao longo da história têm sido pertinentes as mudanças de posicionamento do museu e da produção cultural dentro dos campos do poder e económico respectivamente.

No campo da produção cultural há duas formas de capital fundamentais, o capital cultural e o capital simbólico. O primeiro é um conceito restrito porque é tido como um objectivo, isto é, constitui-se pelo conjunto de “diplomas” formalmente reconhecidos como resultantes da educação formal mas também todas as práticas que possam ser transformáveis em educação (visitas a teatros, viagens, etc.); o segundo traduz-se no conjunto de redes de pertença e mobilidade que um indivíduo consegue ter e desenvolver. Permite-nos, em conjunto com os restantes capitais compreender as lógicas de posicionamento de um ponto de vista objectivo.

Os capitais (aqui entendidos como recursos) dão-nos o quadro de referência que marca as possibilidades e necessidades dos indivíduos e que estruturam o *habitus*.

A teoria de Bourdieu defende que existe uma unidade da vida social sistemática e, nesse sentido, os aspectos da vida social são inseparáveis e interligados com as condições materiais de existência, sem que um seja redutível ao outro. Deste modo, no campo da produção cultural são compreendidas as dimensões da produção, circulação e o consumo de bens simbólicos.

Neste estudo dar-se-á conta da análise das posições dos produtores e da posição do museu enquanto instituição de consagração e legitimação dos produtos culturais. Os produtores dos trabalhos (jovens e artistas) e as suas trajectórias e estratégias, baseadas no seu *habitus* de classe e, finalmente, da sua relação com o campo do poder, que ainda que subordinante, se verifica, através deste projecto, um universo de possibilidades em que se reconfiguram posições ou pelo menos se questionam e transformam.

Dentro da análise do campo da produção cultural, Bourdieu distingue duas dimensões que o estruturam, o da produção restrita e o da produção de larga escala (produção de massas). O campo restrito está normalmente ligado à “alta cultura”, e é nessa dimensão que os museus se inserem, enquanto instrumentos de consagração, legitimação e reprodução social. De acordo com o autor(1993), os riscos envolvidos neste caso são maioritariamente simbólicos porque envolvem o prestígio e o status, mas permitem também maior grau de experimentação e inovação.

O que estes conceitos nos ajudam a questionar, é a hipótese colocada como premissa conceptual, idealizada pelos responsáveis do projecto *Moradas Colectivas*. Dito pelas suas palavras³⁵:

“deveríamos trabalhar a partir da colecção do CAM e a partir daí trabalhar o bairro do Zambujal. (...) desenvolver as competências musicais e de fotografia e fazer um videoclip, no sentido de ser uma construção narrativa e visual e musical para a produção de um objecto artístico” (Mário Rainha Campos – fotógrafo, educador pela arte do CAM)

“...queremos abrir horizontes, explorar e desenvolver as suas capacidades, a expressão corporal, a música, etc....” (Isa Monteiro – Coordenadora do projecto Percursos Acompanhados – CESIS)

“desenvolver competências, sair do bairro, reflectir sobre o bairro que vai ser requalificado. Os jovens deveriam ser chamados a participar nas reuniões de moradores e o projecto podia ajudar nisso”(Ana Paula Silva – responsável do CESIS)

“...trabalhar a identidade, a transformação do sitio onde se vive e o sitio onde se intervém...” (Susana Gomes da Silva – coordenadora do projecto e do SE do CAMJAP)

³⁵ Diário de campo, 9.10.2009

Através destas declarações, podemos compreender que o que propõem é, através do projecto *Moradas Colectivas* desencadear um fortalecimento do capital cultural (através das aprendizagens não formais) e do capital social (através da mediação e relação estabelecida nos espaços bairro e museu) dos jovens, na perspectiva de que aumentando os seus recursos, possa haver uma mudança estrutural no seu *habitus* e a partir daí, aumentado o universo de possibilidades no campo. Pretende-se levar a um reposicionamento destes agentes (os jovens), nomeadamente através da possibilidade de intervenção e transformação do seu bairro, do seu espaço familiar.

Os capitais, são os elementos que estruturam o *habitus*, através da sua naturalização e subjectivização, designado como estilo de vida ou forma de estar e que reflectem a incorporação desses recursos. Neste sentido, o CAM, veiculado pelo projecto vai investir estes indivíduos de recursos que lhes permitem aumentar o seu capital simbólico pelo reconhecimento de pertença ao grupo “público” do museu, não no sentido de passar a ser um frequentador habitual, mas na medida em que dispõe dos códigos e “ferramentas” necessárias para ler, interpretar e contemplar as exposições que lhe são dadas a conhecer.

Nesta secção, procuramos evidenciar que a passagem dos conceitos da academia para o exterior é desfasada no tempo e a sua apropriação pode reflectir as mesmas lacunas que os conceitos académicos acusavam. Na passagem para um conceito pós-moderno de cultura, construído por oposição a uma acepção pré-moderna, verificou-se uma simplificação desta última de modo a reforçar a ruptura entre ambos.

O museu é entendido como uma instituição com um significado simbólico que se inscreve no campo da produção cultural e no campo económico. Neste caso, utiliza esse poder simbólico para promover contacto entre zonas simbolicamente distantes e desconstruir representações estereotipadas.

1.3 Museus, Arte e Antropologia. Três eixos estruturantes através da história: conhecimento, poder e públicos

A relação entre a antropologia e os museus está estabelecida desde a génese de ambos e a sua influência tem sido recíproca, nos termos em que os museus não só têm

absorvido conceitos teóricos das várias disciplinas sociais e culturais, como tem contribuído para a sua configuração. Donald Preziosi, denomina esta relação como “anamorphic – mutually defining – rather than merely “transitive”” (cit in Macdonald, 2006:37)

A relação entre estudos culturais, estudos museais e diferenciada produção teórica “contaminou” a prática e a reflexão dos museus em si. Por outro lado, os próprios museus têm produzido discursos internos e importantes reflexões sobre as suas configurações face às exigências da sociedade pós-moderna, em particular sobre a forma como constroem conhecimento e como comunicam com o exterior.

A apropriação de conceitos das ciências sociais, nomeadamente, da antropologia ou dos estudos culturais e das teorias do conhecimento/aprendizagem têm sido evidenciados pelas práticas museológicas, nomeadamente nos serviços educativos, que como tentaremos demonstrar neste trabalho, têm funcionado várias vezes como plataformas que questionamento dentro do próprio museu.

Destacam-se três eixos sobre o qual a análise entre antropologia e museus pode ser estabelecida em qualquer momento da sua história, a saber: o eixo do conhecimento, em parte associado à sua função inicial, reveste-se na actualidade pela inclusão das teorias construtivistas, que têm levado a uma profunda reorganização dos discursos e práticas expositivas, baseadas em teorias de comunicação produtoras de conhecimento. O eixo do poder, explícito, em qualquer período do seu desenvolvimento, mas com particular ênfase na instrumentalização dos museus, ao serviço dos projectos de construção identitária das nações e, conseqüentemente, na construção de um "outro". Finalmente a relação com os públicos, crescente ao longo da história, mas com destaque especial no contexto da "nova museologia", em que o factor "públicos" ganha uma enorme centralidade na definição e configuração da própria instituição. Esta mudança, é evidenciada nos estudos feitos sobre as abordagens comunicativas dos museus também nos estudos de antropologia em contexto de museus.³⁶

O conceito de museu por agora será empregue no seu sentido lato ou genérico para englobar as diferentes acepções ou modalidades que o termo museu abrange, desde

³⁶ Sobre o estudo de públicos e museus ver: Falk (2008), Hooper-Greenhill (1999), Dicks (2003), Duncan (1995) e McClelland (2003)

parques temáticos, colecções de arte, ciência e história natural, eco-museus, entre outros. Falaremos de museus na medida em que se referem a conjuntos classificados e organizados de objectos que através da sua recolha, selecção, classificação e exibição produzem narrativas e significados sobre os mesmos, assim como sobre os seus respectivos contextos ou usos associados. Outra definição:

“an institution which collects, documents, preserves, exhibits and interprets material evidence and associated information for the public benefit” (Selwood, 1995 cit in Dicks, 2003:145).

Esta definição, algo essencialista, é-nos útil para falar, com retrospectiva histórica, das modalidades de museus nas suas variadas categorias em que neste aspecto partilham funções e ideais, sejam em gabinetes de curiosidades, colecções privadas, colecções universitárias ou de centros de investigação, museus de arte, galerias, centros culturais, colecções etnográficas, museus de ciência ou temáticos.

Em *The Companion for Museum Studies* (2006), Sharon Macdonald identifica três principais aspectos da passagem da "velha" para a "nova" museologia. A primeira é marcada pela posição dos objectos, que da condição de inerentes à construção de museu, passaram a ser considerados contextuais e situacionais; a segunda, marcada pela passagem, sobretudo no mundo anglo-saxónico, de museus públicos para museus privados com exigências de auto-financiamento e, portanto, com preocupações comerciais e de entretenimento. A terceira, baseia-se na ligação com os públicos, incorporando preocupações sobre a interpretação e percepção das narrativas do museu, sobretudo no caso de museus públicos³⁷.

Destes três pontos fundamentais, que se relacionam com os eixos propostos, Macdonald, aponta como principais temas de debate neste campo a "crítica representacional" e as "políticas de identidade". Em ambos, encontra-se presente a procura, tanto na antropologia como nos discursos das instituições culturais, do aumento da capacidade reflexiva e crítica sobre o conhecimento e a legitimação do que se inclui e necessariamente do que se exclui. Ao desconstruir as exposições e as suas narrativas entendidas como uma versão oficial do que é “verdadeiro”, foi possível

³⁷ Ver questionários sobre públicos em Bourdieu (1979)

contextualizar historicamente os “modos de construção” e as políticas e estratégias subjacentes a uma negociação que ao incluir algumas “vozes” excluía necessariamente outras.

Para melhor desenvolver a imbricada história da antropologia com os museus, serão esclarecidos aqui alguns marcos históricos que apoiam a argumentação sobre as várias aproximações e afastamentos que ao longo da história foram acontecendo.

A palavra grega *Museion* foi utilizada por Aristóteles e a sua utilização marca a primeira ligação entre a cultura material e a construção de conhecimento, na medida, em que os “objectos” serviam de apoio ao estudo da biologia, história e eram utilizados como suporte às suas exposições académicas no *Lyceum* (Abt, 2006:116). Em 280 AC. foi criado o Museion de Alexandria, onde se desenvolveram actividades fundamentais de recolha de espécimes e sobretudo na tradução de textos e obras para grego que reuniam inúmeros estudantes e eruditos na formação do que se veio a tornar a biblioteca de Alexandria. Abt afirma que:

“Some of the ancient world’s greatest minds participated in the work of the Mouseion, the text editing and cataloguing practices established there transformed the nature of Western scholarship, and the Library’s collections – reputed to have numbered more than half a million works at their greatest point – formed the basis for much of the classical literature that survived the dissolution of Hellenic civilization” (Abt, 2006:138).

Nesta relação, os “objectos” estavam ao serviço da produção de conhecimento que por sua vez revestia de valor simbólico os seus detentores. A cidade de Alexandria, pela existência de um museu e biblioteca convocava para si um poder no campo simbólico, como uma forma de contrariar a perda de vigor do período Helénico. Na passagem para o Império Romano, manter-se-á uma lógica de associação do valor simbólico pela detenção de património ao poder. Será disso exemplo a determinação, por decreto de lei, de que toda a estatuária grega fosse considerada do domínio público. Havendo, neste período, uma importante alteração na definição de espaço público e espaço privado, estas obras poderiam estar dispersas por todas as áreas públicas e comuns, mas também nas casas familiares, constituídas por zonas de maior ou menos privacidade consoante o grau de proximidade do visitante. Segundo os

escritos de Vitruvius³⁸ sobre edifícios público e privados, estes já demonstravam uma sensibilidade para a apreciação visual e embelezamento dos edifícios através da escultura e pintura. Nestes textos era também possível entender a sobreposição ou articulação entre espaço público e privado em alguns locais, como as casas particulares e as bibliotecas.

“The shading of “public” space within the domus becomes particularly clear when discussing the display of paintings. During this period there was a proliferation of pinacothecae (picture galleries) in Roman domiciles.(...) Yet the entire house was not readily accessible either. Rather, it functioned “as a place where zones of increasing intimacy opened to the visitor, depending on the closeness of his relation with the familia.”(Abt, 2006:140)

O que importa retirar deste exemplo é a profunda e primordial ligação entre a apropriação de objectos com classificação patrimonial por parte de discursos e lógicas de afirmação de poder, quer público ou político, quer individual ou privado. Para reforçar esta ideia, é representativa a manipulação do discurso imperialista para uma sublimação da dimensão estética do património de períodos ou civilizações pretéritas como estratégia de neutralização do seu valor simbólico e reforço do seu poder sobre outras culturas. No caso do período Bizantino, por exemplo, a condenação de cultos pagãos era paradoxal com a presença de arte grega por todo o espaço público. O enfoque sobre a sua dimensão estética permitia reduzir uma possível tensão, como afirma Abt, referenciando Bassett³⁹:

“Emphasis on the aesthetic appeal of cult images neutralized their sacred qualities and in so doing made them legitimate objects of profane aesthetic contemplation of the Christian viewer” (2006:141).

Na Renascença, verifica-se a construção específica de espaços designados para a exposição de obras de arte, como disso é exemplo a criação de uma área de “museo” no palácio de Rudolfo II. A palavra Museu manteve-se, ou melhor, prevaleceu sobre várias outras designações. Neste período, a ligação entre o conhecimento e a recolha

³⁸ *De Architectura libri decem* (dez livros de arquitectura) de 30–20 AC.

³⁹ A obra referenciada pelo autor é Bassett, S. G. (2000) “Excellent offerings”: The Lausus Collection in Constantinople. *Art Bulletin*, 82 (1): 6–25.

de objectos sofre uma separação de base em que os objectos da categoria “naturalia” passam a suportar a investigação das ditas ciências naturais, enquanto os objectos da categoria “artificialia” passam a suportar os estudos de antiquário. Nesta fase é, também, reforçada a associação entre poder e a aquisição e exibição de colecções, passando estas a figurar como um prolongamento da projecção social do seu detentor. Neste sentido, as aquisições e exibição das obras eram auto-representativas e projectavam o seu poder simbólico e a sua reputação.

A abertura destes espaços a um público mais alargado (ainda que não houvesse uma abertura à população em geral) comprometia a demarcação entre espaço público e privado, já que o *Studio*, local onde se expunham as obras, eram regra geral contíguo aos aposentos pessoais. A necessidade de criar um espaço específico para estes objectos, permitindo a sua fruição numa zona não privada lançou as bases para a idealização do museu público.

No período do Iluminismo, a passagem de colecções privadas para o domínio público mantém um carácter simbólico e impregnado de ideais que se impuseram na sequência das revoluções Britânica (1642) e Francesa (1789), nomeadamente, no que concerne ao debate de propriedade sobre o património e os seus usos, especificamente como uso das colecções numa perspectiva de testemunho às gerações futuras (Abt, 2006:123).

Enquanto no período da Renascença o “museo” era considerado um espaço de deleite, prazer, entretenimento e fruição estética, o iluminismo traz uma visão racionalista que retoma o carácter didáctico das colecções⁴⁰. Traz ainda um sentido de direito público à

⁴⁰ Para melhor ilustrar este aspecto referimos como exemplo, a criação do Ashmolean Museum que reflecte a lógica de passagem do domínio privado para o domínio público. Esta colecção privada foi herdada geracionalmente até ser doada para usufruto público e didáctico à Universidade de Oxford. “The Ashmolean Museum, which contained ten rooms to house collections and three larger rooms designated for “public” uses, was “designed for the study of natural philosophy, with a laboratory superbly equipped for experimental research, with a magnificent lecture hall, and with a museum of objects close at hand to aid and illuminate these studies” (Ovenell 1986 in Abt, 2006:124).

Neste exemplo, o seu benemérito conjugava os ideais do museu da antiguidade onde se sobrepunha a investigação (também pelo facto de estar na universidade), o estudo e exibição dos objectos, com os ideais iluministas com a abertura a um público generalizado, o auto-financiamento e a preservação assegurada para a posteridade. Um outro exemplo é o do British Museum que foi criado pelo parlamento britânico em 1753 e ficaria sempre sobre a guarda e responsabilidade do governo, mesmo à medida que foi se foi desmembrando em categorias classificatórias mais específicas como o museu de história natural (1881), a British Library (1973) e a National Gallery (1824) específica para a pintura.

cultura e à arte na medida em que melhoram/beneficiam a humanidade (Newhouse, 1998:9). Sobre o caso britânico e a incorporação das ideias do iluminismo, Abt refere:

“While the “museum” remained closely associated with scholarship, access to the learning it offered was slowly being widened. Whether this access was for largely pecuniary reasons, as with the Ashmolean, or out of a sense of governmental obligations to its citizens, as with the British Museum, the museum in England was becoming a social as well as physical space in order to accommodate larger numbers of visitors of varying backgrounds and classes.” (2006:127)

Segundo McClellan, o principal contributo do século XVIII foi a abertura das colecções a uma maior variedade de públicos, feita de modos mais ou menos flexíveis em diferentes lugares, por toda a Europa, mas sobretudo em França, onde se verificavam mudanças dos valores absolutistas para os iluministas. A abertura do Museu do Louvre, enunciava os *outcomes* da Revolução Francesa, e era paradigmática desta passagem (McClellan, 2003:5; Abt, 2006:128; Duncan, 1991:88). É importante salvaguardar que apropriação das colecções reais e religiosas pelo domínio nacionalista e a “abertura” generalizada a todas as classes sociais não carecia de uma retórica subjacente de entretenimento do “povo” com uma estratégia propagandística que ainda não revelava uma mudança efectiva de ordem social (McClellan, 2003:27; Abt, 2006:127). Como afirma McClellan:

“But Revolutionary rhetoric notwithstanding, the stratified publics of the ancien regime could not so easily be made one. (...) their physical appearance and inability to respond appropriately to the high art on view (...) inaugurating a long tradition of satirizing the uninitiated, and revealing the true bourgeois underpinnings of the museum (and the Revolution itself). At odds with the symbolic role of the Louvre as embodiment of a regenerated, egalitarian society was its value as showcase of Republican culture”(2003:27).

Dicks (2003) vai mais longe e esclarece que a missão didáctica dos museus nos séculos XVIII e XIX não se efectivava, ou seja, o seu contributo o conhecimento sobre arte, ciência ou cultura por parte da população eram secundarizados sobre a importância do

projecto de identidade nacional e, nessa medida, as colecções dos museus eram acentuadamente tidas como o património da nação, mais do que fontes para uma comunicação informativa.

No caso inglês, os esforços de veicular através dos museus um discurso hierarquicamente ditado de “educar” as massas, sobretudo na passagem de princípios e valores morais eram baseados na premissa de que, através de um apuramento intelectual dos seus cidadãos, fosse possível uma maior coesão e identificação com o projecto nacionalista. O museu, através da organização espacial e cronológica dos objectos, tinha, por um lado, a função de demonstrar a ordem e hierarquia, padrões de gosto, erudição e beleza como uma mira da sociedade e, por outro, revelar uma orientação para com o futuro e o progresso como modelo de sociedade considerado superior.

Só na década de 80 do século XX, se verificou uma efectiva mudança de comunicação com o público, devido à necessidade de aumento das audiências. Neste processo há uma interpretação do público organizado em categorias com diferentes “estilos de vida”. Associava-se assim o consumo cultural ao que já era identificado como um mecanismo de induzir a satisfação (ilusória ou não) de que o contacto com a cultura daria aos indivíduos uma percepção de se sentirem cultos e informados⁴¹. Assim sendo, apesar de permanecerem inerentes as percepções de diferenciação com base nos estilos de consumo, o museu revelava uma sensibilidade comunicativa radicalmente diferente, tal como demonstra:

“In this sense, cultural display is increasingly geared towards the cultivation of the model consumer rather than the model citizen” (Dicks, 2003:7)

Tal como referido no início desta secção, a importância dos públicos é determinante na nova museologia, na qual a interactividade e experiência são emblemáticas e representativas de uma estratégia de tornar os museus atractivos. O museu passa a basear-se na experiência do indivíduo, na medida em que, mais do que instrução, tem que providenciar excitação e sonho. Tem que passar a ser, à semelhança do que afirma

⁴¹ Sobre esta ideia ver Bourdieu (1979)

Brecht para o teatro, provocador, sensitivo e promover a reflexão e a descoberta. Procura ser uma “casa de prazer” (Newhouse, 1998:191) com estratégias expositivas mais perto dos parques temáticos, multi-sensoriais, simbólicos e arquétipos dos consensos da sociedade. Nesta equação, a importância dos espaços de restauração, lojas e serviços dos museus torna-se incontornável.

Verifica-se, também, a possibilidade de zonas (não necessariamente museológicas) em que a exibição da cultura se faz ao mesmo nível da experiência vivida e em que a arte (neste caso concreto) se nivela com o consumo comercial, a socialização e outras actividades quotidianas. Em alguns casos consegue fazer-se um paralelo entre esta “nivelção” e, em simultâneo, mantendo num espaço restrito a aura dos espaços expositivos.

No entanto, estas abordagens comunicativas procuram essencialmente uma maior capacidade de “tradução” das narrativas expostas e uma mediação mais cuidada entre o público e o museu que promovam a aproximação e reduzam algumas barreiras simbólicas de acesso a esta instituição.

Esta mediação é marcada por uma multiplicidade de interpretações e narrativas que se constroem em função dos conceitos, temas a abordar ou por uma recusa interpretativa, em que cada visitante constrói a sua própria visão da exposição através dos áudio guias ou outros interfaces.

Todas estas estratégias têm como fundo uma versatilidade promovida em função de uma abertura e abrangência à diversidade de públicos e um esforço de tornar a experiência mais realista e significativa para os visitantes.

Ironicamente, Dicks levanta uma pertinente questão sobre esta abordagem mais realista ou íntima através da seguinte constatação:

“The more we crave greater reality and meaningfulness, the more they come to us in the form of simulations” (2003:9).

A autora alerta para o aparato de mecanismos e mediações que, por um lado, aproximam e permitem um maior envolvimento dos visitantes e, por outro, enviesam o contacto com os objectos ou com as culturas expostas, através de mecanismos controlados pelos próprios.

A mudança de estratégias comunicativas que o museu procurou conceber a partir da segunda metade do século XX, sobretudo a partir da década de 80, levou a que a sua definição fosse amplamente debatida e revista. Neste sentido, a proposta do International Council of Museums (ICOM) procura incorporar as funções fundadoras dos museus e, simultaneamente, abranger a diversidade e multiplicidade de instituições com a designação de museu. De acordo com a sua definição mais recente:

“According to the ICOM Statutes, adopted during the 21st General Conference in Vienna, Austria, in 2007: A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.

This definition is a reference in the international community”⁴²

No documento editado pelo ICOM, *“Key concepts of Museology”* podemos ler as principais atribuições identificadas sobre os museus.

“We have based our research on one of the best known models, crafted at the end of the 1980s by the Reinwardt Academie in Amsterdam, which recognizes three functions: preservation (which includes the acquisition, conservation and management of collections), research and communication. Communication itself includes education and exhibition, undoubtedly the two most visible functions of museums. In this regard it seemed to us that the educational function had grown sufficiently over the past few decades for the term mediation to be added to it [...] In the early 1980s the museum world experienced a wave of unprecedented changes: having long been considered elitist and unobtrusive, museums were now, as it were, coming out, flaunting a taste for spectacular architecture, mounting large exhibitions that were showy and hugely popular and intending to become part of a certain style of consumerism. The popularity of museums has not failed since, and they have doubled in number in the space of little more than a generation”.⁴³

⁴² Ver: <http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html>

⁴³ Manual/dicionário produzido pelo ICOM, Desvalléss, A. e Mairesse, F (eds.) (2010). “Key Concepts of Museology” ICOM, Armand Colin

Estas afirmações, permitem-nos compreender que, na contemporaneidade, o eixo do conhecimento, denominado aqui por educação ou mediação e o eixo dos públicos, aqui remetido para a função comunicativa, se reforçaram e configuram actualmente a definição internacional do conceito de museu. Declarando ter ultrapassado o seu passado elitista, demonstrado pela democratização de acesso ao público e um elevado grau de popularidade, o museu actual parece ter firmado a sua relevância na sociedade contemporânea.

O eixo relacionado com o poder, inerente à função de conservação e *management* do património, parece ficar imerso pelos pressupostos de se considerar o seu espólio património da *Humanidade* e destes viverem ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento. No entanto, o aumento de abrangência de públicos, o crescimento de instituições museológicas e a multiplicidade de dispositivos comunicativos de que os museus dispõem levam-nos a considerar que o seu poder discursivo e transformador nunca terá sido tão potenciado como na actualidade.

Sendo este estudo decorrente de um museu de arte, vale a pena determo-nos, brevemente, sobre algumas considerações históricas relevantes para esta análise.

No século XIX (à semelhança do exemplo dado sobre apropriação que o Império Bizantino fez sobre a Arte Grega) repetiu-se a estratégia de neutralizar a dimensão simbólica dos objectos pela sua *estetização*. Devido à deslocação dos objectos com funções religiosas do seu contexto original para o espaço museológico, a exibição destes objectos estruturou-se por uma organização cronológica, baseada em categorias da história da arte. Deste modo o museu chamava a si “the power of the museum to elide original meanings and to substitute for them new aesthetic and art historical significances” (McClellan, 1994 in Abt, 2006:128).

O caso dos museus de arte é paralelo ao contexto museológico descrito na secção anterior, e próximo do período renascentista nomeadamente nas lógicas de associação de poder privado e projecção social dos proprietários de colecções particulares.

O caso norte-americano espelha o crescimento de uma modalidade de museu privado, baseado na organização de indivíduos que se associavam com objectivos comuns. Ao seu crescente enriquecimento e acumulação de fortunas com base nos negócios financeiros ou industriais, vinha associado uma forte tendência colecionista com

particular enfoque na arte, adquirindo assim um estatuto social de influência que extrapolava o campo económico e se reflectia na criação de estruturas baseadas nos modelos europeus. Podemos nesta óptica enquadrar a lógica colecionista de Calouste Gulbenkian, que através da sua colecção projectava a sua imagem e prestígio pessoal.

No artigo “A escrita da História”, a propósito dos 50 anos da fundação, lemos:

“No coração de Lisboa, uma perpétua homenagem à memória de Calouste Gulbenkian e em cujas linhas arquitectónicas se adivinham os traços fundamentais do seu carácter – espiritualidade concentrada, força criadora e simplicidade de/da vida [...]. Uma lição da obra de arte discreta mas clara e perfeitamente ordenada e funcional” (Conde 2006:73).

Esta influência e viragem significativa na história dos museus, passou pela centralidade dos museus nas capitais ou cidades maiores como parte de um projecto de cosmopolitismo e pela configuração democrática. Como afirma, McClellan, sobre o caso europeu:

“The combined political benefits of a public, state-sponsored art museum proved irresistible to the governments of the emerging democratic nation states of the nineteenth century. By the end of the century every capital and virtually every major city in Europe boasted a public art museum of its own. And in every case those museums featured an at times uneasy blend of democratic ideals and elite aesthetic values” (McClellan, 2003:28).

A importância dos museus nas indústrias culturais e nos processos de regeneração urbana voltarão a ser desenvolvidos mais adiante, no entanto, esta citação, ajuda-nos a entender como foi criado o contexto para a passagem das obras nos seus locais de implementação para os museus enquanto espaços expositivos divorciados da vida “vívda”. Esta ideia, fortalecia a tendência de sacralização dos espaços museológicos e nesta medida, houve uma feliz e propícia aproximação com a arte moderna, porque esta dispensava contextualização na medida em que era “self-contained” and “self-referential” (Newhouse, 1998:9).

No caso dos museus de arte, a lógica que se implementou no início do século XX é no fundo contrária à que assistimos hoje, por outras palavras:

“The air of wealth and hushed reverence combined with the “splendid isolation of a distant park” made art museums the antithesis of the useful” (McClellan, 2003:20).

Esta ideia ganhou, mais tarde, a denominação de “White Cube”⁴⁴, através da concepção de espaços com a finalidade de funcionarem como lugares de fruição estética, onde concorriam a forte dimensão simbólica da arte e a dimensão cultural no contexto das cidades pós-modernas.

Esta abordagem dicotomizava duas perspectivas. Por um lado, uma tendência de privilegiar “o olhar”⁴⁵, a contemplação visual estética, possibilitada pela autonomia que a obra de arte tinha e pela consequente liberdade que o visitante ganhava na sua relação com o espaço museológico. Do outro pólo, encontrava-se a preocupação com a interpretação ou a ligação com o campo comunicacional, mediador ou educativo que pretendia “facilitar” o diálogo com a arte numa atitude inclusiva e democrática.

É a partir desta preocupação que se reconhece a importância de um serviço educativo, enquanto especialista da competência interpretativa das colecções ou exposições, para quem isoladamente não enceta esse diálogo. Na mesma lógica, acentua-se a figura do curador, enquanto tradutor entre o artista, a obra e o público. Nas palavras da directora do CAM:

“Eu considero que um curador é um mediador entre o artista e o público. Ele deve compreender muito bem a obra do artista, mostrá-la da melhor maneira e nas melhores condições para que o público entenda de uma forma clara a expressão artística de determinado artista [...]. O curador tem de ter a capacidade de mostrar a obra de arte da melhor maneira e no melhor contexto para o artista, ou seja, ter o cuidado de, numa montagem, não pôr uma obra de arte ao lado de outra

⁴⁴ Ver *Inside the White Cube* (1976) de Brian O’ Doherty onde se explana o conceito da construção das galerias de arte (dentro e fora dos museus) como espaços de culto em que a relação com o espectador e a obra de arte é estruturante e define toda a composição do espaço, que aqui ganha um sentido discursivo e não meramente contentor. À semelhança dos espaços das igrejas, pretende-se que seja um espaço de contemplação, silêncio, introspectivo e de deleite estético-intelectual, isolado do espaço exterior e desprovido de objectos que não sejam estritamente considerados objectos de arte. “*Now a participant in, rather than a passive support for, the art, the wall became the locus of contending ideologies; and every new development had to come equipped with an attitude toward it. (...) Once the wall became an esthetic force, it modified anything shown on it. The wall, the context of the art, had become rich in a content it subtly donated to the art. It is now impossible to paint up an exhibition without surveying the space...*” (O’Doherty, 1976:28)

⁴⁵ A expressão Gaze é recuperada da obra de John Urry, *The tourist Gaze* (2002)

que faz com que se anulem, deve jogar com o contraste e com obras que dialogam. O curador é uma espécie de maestro, que deve saber pôr os instrumentos a tocar uma sinfonia”.⁴⁶

A função curatorial predomina no museu de arte contemporânea onde os departamentos ou serviços de educação demoram a aparecer ou têm uma função subordinada à composição e elaboração das exposições. A mestria da organização e montagem de uma exposição procuram aumentar o poder comunicativo de cada obra de modo a que ela “fale por si” e a sua interpretação seja definida pela qualidade do encontro directo entre o visitante e a obra.

Nesta medida, as informações adicionais de folhetos, textos ou outros suportes são consideradas secundárias e acessórias. Dicks designa esta opção como a recusa da *função interpretativa* (2003:167), ponderada como uma cedência de liberdade para o visitante fazer as suas próprias leituras e significações.

No caso norte-americano, e nos museus de arte em particular, os movimentos sociais da década de 60 do século XX, foram determinantes nos sucessivos desafios que lançaram aos museus. Procurando questioná-lo sobre o seu engajamento com a sociedade da época, nomeadamente, pelo diálogo com artistas ou movimentos artísticos emergentes, os museus foram forçados a re-equacionar os seus critérios expositivos e o seu papel na sociedade. No contexto europeu, em que o caso português se insere, os movimentos em torno do Maio de 68 foram um ponto de partida importante. O capítulo II explorará esse desenvolvimento.

1.4 Antropologia e Museus – Terrenos Comuns

Tal como referido anteriormente, a relação entre antropologia e museus tem antecedentes coincidentes e isso confere-lhe uma responsabilidade adicional de olhar criticamente para este “terreno”, ou seja, se reconhecemos que a sua história foi construída em paralelo, e a influência recíproca foi determinante em vários momentos, podemos acrescentar que o período actual essa reciprocidade se mantém.

⁴⁶ Entrevista a Isabel Carlos, directora do CAM, 29-12-2007 in Jornal A Semana [online]
<http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article28119>

A antropologia, forneceu perspectivas e conceitos que na contemporaneidade se articulam e reconfiguram na prática museológica, tais como: a assunção do museu como um agente de diferenciação social, como um cenário de dramaturgia do “eu”, como uma narrativa identitária, como mecanismo de legitimação de objectos e práticas através da sua valorização e, finalmente, como uma exteriorização da memória colectiva através do seu património.

A prática de classificação, recolha, apresentação e organização, que se subordinam a critérios de valorização próprios de um determinado contexto, são preocupações partilhadas entre os museus e a antropologia. Mais ainda, porque a classificação cultural e a sua legitimação, elucida igualmente sobre os agentes que a consomem, detêm, mas também sobre os que a produzem (Mason, 2006:40). Nestes termos, um dos terrenos comuns que a antropologia encontrou nos museus foram as lógicas de consumo⁴⁷ procurando, através delas, reconhecer práticas identitárias, estratégias de negociação ou reposicionamento do campo social:

“Anthropologists have recognized that consumption is a form of cultural production, but have placed less sustained analytical emphasis on the activities and ideologies of those who produce the media and popular culture forms that others consume. In many cases, these cultural producers occupy a different social position than consumers and “are working within structures of power and organizations that are tied to and doing the work of national or commercial interests”” (Abu-Lughod, 1999 cit. in Mahon, 2006:469).

Um outro ponto comum, identificado por Marcus e Myers (1995), é que para ambos - a arte contemporânea e a antropologia - a “cultura” é o seu objecto. No mesmo sentido Morphy afirma:

“Art has increasingly become part of cultural commentary and of political discourse, involving a reflexive critique of the artist’s own society. This synergy with anthropology’s reflexive aspect and its focus on culture may be the reason why anthropology and ethnography have recently begun to figure in Euro-American art discourse and practice; museums and their ethnographic

⁴⁷ Muitos autores têm desenvolvido análises antropológicas sobre o consumo, entre os quais destacamos: Abu-Lughod (1993b, 1995, 1999), Appadurai (1986), Miller (1995) e Hall (1980).

collections have become installation sites and a springboard for cross-cultural dialogue among artists” (Morphy, 2006:11).

Macdonald defende que a riqueza do estudo dos museus, passa pela variedade de perspectivas teóricas (com particular ênfase na antropologia) através das quais este pode ser analisado (1996: 6). Insiste que tal como as disciplinas da sociologia e da antropologia, também os museus têm sido alvo de questionamento (de dentro e de fora), sobretudo sobre as grandes teorias e paradigmas do período moderno, em particular na reflexão sobre os sistemas de representação e a inclusão de “vozes” anteriormente excluídas deste debate. Esse questionamento força a que ambos mantenham a necessidade de procurarem relevância na sociedade em que se movem, através de abertura a novas problemáticas ou abordagens que mereçam a sua atenção.

Nos termos desta investigação, convocar o museu como objecto de estudo, implica problematizá-lo e dar conta da sua mutabilidade e transformação, interna e externa. Esta abordagem deve ser estruturada através de três eixos: contextualização, contestação e conteúdo (Macdonald, 1996:13).

Contextualizando então, é no século XIX que se enquadra historicamente a relação entre a Antropologia e os museus (Ames, 1992, Bouquet, 2001, McClellan, 2003, Macdonald, 2006, Shelton, 2006, Hooper-Greenhill, 1994). Proveniente de um desenvolvimento disciplinar associado a duas instituições - universidades e museus – assistiu-se a uma interligação diferenciada em cada país. De acordo com Shelton, a variação de percursos em distintas zonas geográficas não nos permite afirmar que a antropologia teve o seu berço nos museus (Shelton, 2006:64)⁴⁸. De acordo com este autor:

“In Britain, Germany, and Denmark, anthropology’s newly emerging mainstream paradigms were nurtured in museums; while in the United States, Mexico, and Japan, although some areas of the subject were, and are, closely connected to museums, it was not exclusively associated with

⁴⁸ Cf. Propostas de Lurie (1981) e de Sturtevant (1969) sobre a afirmação do berço da antropologia na instituição do museu.

them. Elsewhere, in France, anthropology, closely associated with sociology in the Durkheimian tradition, underwent separate academic institutionalization” (Shelton, 2006:64).

Ainda assim, tal como já foi afirmado anteriormente, a sua ligação foi próxima, recíproca e inicialmente baseada na elaboração de colecções etnográficas, entre meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

O teor destas colecções e os sistemas de representação que utilizavam, eram reflexos, tal como em períodos anteriores, de ideologias e discursos “autoritários” sobre os objectos expostos e as culturas que convocavam. Em particular, a influência das políticas coloniais e das ideologias de construção da nação, fizeram das colecções etnográficas ou artísticas uma materialização dos seus discursos. Como afirma Shelton:

“This latter wave of museums was dedicated to the collection, research, and exhibition of exotic products and was everywhere strongly inflected by colonial ideologies, policies, and aspirations” (2006:65).

O enquadramento dos objectos expostos e a documentação referente ao mesmo, foi durante um longo período, relegada para os estudos da cultura material, deixando os museus sem “orientação antropológica” (Bouquet, 2001:7). Uma das consequências deste “abandono” terá sido o desfasamento entre a reflexão antropológica e as práticas museológicas, que sobre conceitos comuns às duas áreas, como cultura, identidade e nação, não pareceram acompanhar esta evolução.

Desta forma, a “velha museologia” foi questionada, no debate da crítica representacional, por reificar conceitos de cultura no seu sentido clássico. No modo como convocava um “outro”, tornado interessante pela sua exotização ou iminência de extinção, ou um “outro” ausente pelo tempo como os antepassados (MacCannell 199:92, Duncan 1991:96), apresentava “as culturas” como se estendidas numa mesa para apreciação. Termos como “mosaico cultural” “freezing metonymics”, “tableau vivant”, “deep-freezing images” ou “place-identity”, expressam bem o que a reflexão antropológica e os membros dos grupos representados nesses termos criticavam nas dimensões *políticas* e *poéticas* das exposições.

A ambiguidade e o cenário fragmentado a que os museus pareciam estar votados por volta de 1980, assinalaram um regresso do interesse antropológico sobre os museus⁴⁹. Este regresso, muitas vezes marcado pelo seu carácter interdisciplinar (Bouquet, 2001:1), não se limitou apenas à dimensão etnográfica, mas alargou-se a todo o género de museus, em particular, sobre o estudo de processos de mercantilização da cultura e de políticas de identidade, que entretanto se pronunciavam como temas centrais na disciplina. Sobre a abordagem dos antropólogos aos museus diz-nos Bouquet:

“Anthropologists are now going into museums of all kinds, both to observe the changes going on behind the scenes and the much broader public who are now being targeted, but also to develop exhibitions and to work in the educational service.” (Bouquet, 2001:4).

Ainda na década de 80, importa referir o caso do *Museu do Homem* e o *Musée National des Arts et Traditions Populaires* (MNATP). O primeiro, desenvolveu várias estratégias expositivas que contrariavam as classificações clássicas, nomeadamente através da encenação de ambientes onde os objectos das colecções desempenhavam um papel ilustrativo sobre as práticas culturais apresentadas.

O segundo, sob a direcção de G.H. Rivière, transformou-se num espaço onde investigação, recolha e exposição seguiam premissas equivalentes, renovando o diálogo entre as teorias académicas e as práticas do museu.

Posto isto, remetemo-nos sobre o eixo dos conteúdos. Já identificámos as práticas de consumo, a crítica aos conceitos de cultura e o debate representacional, como temas que têm recebido o interesse antropológico. Mas é também importante salientar o tema da arte, no qual o período do Modernismo, tem um papel fundamental para o debate entre a antropologia, museus e arte.

Em 1984, no Museum of Modern Art (MOMA), em Nova York, inaugurava-se a exposição “*Primitivism*” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Nesta mostra, estavam lado a lado, obras dos principais artistas das vanguardas de

⁴⁹ Na área da antropologia incontornáveis os estudos de Ames (1992), Clifford (1988, 1999), Karp & Lavine (1991), Macdonald (1991, 2006), Macdonald & Fyfe (1996), Lurie (1981), Bouquet (2001), Dias (2008), e de outras áreas disciplinares muito próximas: Duncan (1991), Bennet (1999), Semedo (2003,2005), Kirshenblatt-Gimblett (1998), Dicks (2003).

início do século XX e objectos “tribais”, que de artefactos ou objectos etnográficos, passavam a obras artísticas. Esta exposição, analisada por Clifford (1988), colocava em evidência três aspectos que iremos demonstrar: o primeiro, a definição de arte e a categorização de objectos não-ocidentais como tal. As “afinidades”⁵⁰ entre os artistas modernos e a “arte primitiva” era passível de se verificar em diferentes casos para além dos exibidos nesta mostra e segundo o autor, eram, não mais do que um novo modo de apropriação do ocidente sobre o mundo não-ocidental (Clifford, 1988:196).

Sendo grande parte destes objectos provenientes de territórios de domínio colonial europeu, trazidos e adquiridos de formas nem sempre nobres, a sua passagem de objecto etnográfico para criação artística mereceria, antes de um tom celebratório, uma séria discussão crítica e informada historicamente (Clifford, 1988:196).

Daqui se seguia, que a definição de arte não era um conceito universal, mas sim definida e redefinida em contextos históricos específicos, consoante a “versão” da história contada.

O segundo, o recurso - mais uma vez - à linguagem estética como forma de anulação da carga simbólica que a representação do “primitivo” podia acarretar. A exposição enquadrava de forma restrita as “afinidades” entre as duas linguagens formais e estéticas, ou seja, ao contrário de uma abordagem antropológica, os objectos não tinham qualquer documentação informativa sobre a sua aquisição, função ou contexto cultural. Esta abordagem, eminentemente estética anulava a acepção negativa de exotização do primitivo, tido como selvagem, arcaico e em extinção. Deste modo, estava inerente uma recuperação e re-valorização do “mundo tribal”, através da sua cultura e objectos no campo da “high art”, (Clifford, 1988:198).

O terceiro, prende-se com a importância da abertura estética do modernismo às artes primitivas estar intimamente ligada ao debate sobre autenticidade, que por sua vez tinha forte impacto no mercado da arte. Estes três aspectos, estarão de um modo ou de outro ligados à abordagem antropológica sobre museus e arte.

Ainda assim, Bouquet (2001), propõe alguns tópicos que têm agrupado os estudos de antropologia e museus, são eles: a **revisitação ao museu pós-colonial**⁵¹, procurando

⁵⁰ Clifford sublinha que a escolha de um termo de parentesco não terá sido ocasional.

⁵¹ Destaques meus.

uma releitura da relação centro-periferia, a apropriação dos objectos das suas colecções no contexto da globalização, através do entendimento do museu como um “terreno”⁵² e uma “zona de contacto”⁵³ na acepção utilizada por Clifford (1999).

O segundo tópico espelha a necessidade de redefinir o **conceito de antropologia “at home”** no caso dos museus e os temas chave que caracterizam o seu estudo. Acrescenta ainda, a pertinência do conceito de património e dos ecomuseus, na reconfiguração desta relação. Nesta medida, Bouquet (2001) salienta que a antropologia tem que continuar a olhar para as antigas colecções, mas através de olhares inovadores.

Sobre a abordagem antropológica a diferentes variedades de museus, verifica-se a incorporação do conceito de “display”⁵⁴ que confere um carácter mais transversal à análise.

Apelando ao que Clifford reivindica para uma antropologia crítica, procurando responder às questões “What else is there?” e “Not so fast!”, Bouquet aponta para a importância de descentrar a na “leitura” das práticas expositivas, para o **processo** que desencadeia as mesmas. Destaca ainda um último aspecto, que procura centrar-se na reflexão sobre a presença de antropólogos nestas instituições e o aporte de ambiguidades conceptuais⁵⁵ que estes inserem na mesma. Designa-os como *produtores culturais* neste “duplo papel” em que são chamados na condição de “especialistas” já não para traduzir, no sentido antropológico do termo, práticas e discursos de outras comunidades ou sociedades, mas sim como “tradutores” da exposição considerada como um artefacto, uma prática expressiva embebida de relações e mediações. Bouquet, coloca assim a questão:

⁵² Terreno é aqui entendido como “site” de investigação ou “fieldwork place”. Mary Bouquet (2001), associa a transformação da relação entre antropologia e museus com a própria afirmação e mutação do “trabalho de terreno” como marca de identidade da disciplina.

⁵³ Importa referir que o termo foi utilizado por Mary Louise Pratt (1992) no seu livro *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, expressão que vão buscar ao antropólogo cubano Fernando Ortiz. Este conceito será retomado no capítulo III.

⁵⁴ Ver: Dicks (2003), Bennet (1999).

⁵⁵ Exemplifica com o conceito de arte e de obra de arte que tem estado em permanente contestação ao longo de todo o século XX.

“The close cooperation between concept-maker, photographer, designer and other technical staff in the intensive and rapid process of translating concept into design in temporary exhibition making, constitutes a form of cultural production” (Bouquet, 2011:13).

Estas duas dimensões revestem-se de grande interesse, para o caso das *Moradas Colectivas*, na medida em que corroboram o alargamento de abordagens antropológicas sobre os museus, nomeadamente, através dos eventos e fenómenos que este produz, área em que este estudo se insere.

No contexto da globalização, é importante integrar os museus como participantes activos na difusão de ideias, imagens e objectos, sobretudo, numa abordagem que equacione a dimensão local e global. Esta abordagem seria da maior pertinência no estudo de museus fora do contexto ocidental, visto que os museus têm sido importantes agentes na projecção e afirmação de algumas zonas num sistema mundo, como afirma Duncan:

“The West, then, has long known that public art museums are important, even necessary, fixtures of a well-furnished state. Lately, both traditional monarchs in so-called underdeveloped nations and Third World military despots have become enthralled with them. Western-style art museums are now deployed as a means of signaling to the West that one is reliable political ally, imbued with proper respect for and adherence to Western symbols and values” (Duncan, 1991:88-89).

Na perspectiva da globalização, o contributo da análise da antropologia sobre os museus poderia efectuar-se através do estudo do fluxo global de imagens, ou “world images” como recursos importantes na afirmação de discursos. Concebendo o fenómeno da globalização como uma configuração que é sempre re-localizada ou experienciada localmente, poderíamos através dos museus observar como “os conceitos” apropriados localmente, nomeadamente os de nação, cultura, cidadania ou indivíduo, configuram diferentes formas de pensar e agir.

Segundo Ames, a “agenda” para uma antropologia crítica dos museus passa pelo enquadramento e análise dos museus e das suas críticas nos seus contextos, social, económico e político (1992:5).

Sabendo que é um território de contestação (Karp & Lavine 1991: 1), importa entender a construção de sentido que os museus fazem pela função expositiva, sendo esta função entendida como um factor de agencialidade do museu e, também, como um argumento no debate da representação cultural (Karp & Lavine 1991: 6). Deste modo, ela pode ser variável e até mesmo oposta para diferentes agentes. Nas palavras de Ames:

“What some call appropriation, others see as imprisonment, others see them as a way of preserving heritage for future generations; and what some call the channelling of consciousness, others term consciousness-raising” (1992:4).

“Anthropology as well as museums must continually reconstitute their relationships to the “other” as a legitimate object of study and discussion” (Ames, 1992:14).

Os antropólogos, no campo da dos processos de reprodução social, devem, pautar o seus olhar, pela observação do contexto social dos produtores, dar conta do processo, das políticas culturais e de representação e das efectivas transformações que os agentes operam (Mahon, 2006:468).

II. Eu-Casa, o indivíduo como casa, da casa ao bairro e do bairro ao mundo

2.1 Museu como *locus* cultural

O capítulo que aqui se abre, procura reflectir sobre a posição e a construção do museu enquanto *Locus Cultural*, ou seja, como historicamente o museu construiu o seu lugar na sociedade e como se relacionou com o seu público. Em particular, inserir a Fundação Gulbenkian (FCG) e o Centro de Arte Moderna (CAM), no seu tempo e nos paradigmas que o fundaram e as alterações que os mesmos têm vindo a incorporar.

O conceito de *Locus Cultural* é retirado de um artigo de Alice Semedo (2006) e procura explicar as metamorfoses de um lugar, o museu, e a sua pertinência para a análise das

transformações sociais e do campo artístico. Partimos de uma premissa sua, onde afirma que:

“Os museus não reproduzem meramente a realidade, os museus (re) definem essa mesma realidade no contexto da sua própria ideologia e, por essa razão, devem ser compreendidos como *performers, criadores de sentido, como práticas de significação*” (Semedo, 2005:14).

Já foi referido anteriormente que o museu deve ser compreendido nas diferentes escalas, que os estudos sobre a globalização enfatizaram.

O maior contributo desta perspectiva, é situar a análise a partir da globalização e do seu carácter difuso, o que nos permite constatar como o mundo se organiza através das suas instituições e como através delas se opera a conectividade de diferentes tempos, espaços, ideias, imagens e pessoas.

A abordagem de Manuela Ribeiro Sanches, no seu texto *Vulnerabilidade, Espaços e Construção de Fronteiras*” (2009), onde a autora recorre à metáfora de “zooms”, criando – distâncias e proximidades – permite-nos analisar o museu com um *locus* pertinente para a análise antropológica. Nesse artigo, descreve a percepção do globo, visto a uma distância espacial, como um elemento que pela sua efemeridade e fragilidade (aparente) leva ao reconhecimento de uma vulnerabilidade partilhada. Neste sentido, afirma que a distância não pode:

“fundar uma lei universal que dê conta dos encontros particulares entre indivíduos e culturas, numa proximidade física ou virtual, que, ao permitir entrever diferenças, pode criar distinções, fronteiras e barreiras e outras formas de vulnerabilidade decorrente de intercâmbios mais ou menos assimétricos ou violentos” (Sanches, 2009:163).

Esta assunção baseia-se na premissa fundamental que encontra em Barth, isto é:

“A distância incentiva os universais, a dissolução de fronteiras, enquanto que a proximidade promove a particularidade e a necessidade de se traçar limites, acentuando assim as diferenças” (Sanches, 2009:158).

Partimos então daqui, para a análise dos discursos do museu em diferentes graus de aproximação.

2.2 No nível macroscópico – a globalização e o Estado-Nação

O crescente fenómeno de difusão e aumento de museus, sobretudo evidente a partir da 1970, tanto em número como em variedade, (Macdonald 2006:4, Prösler 1996:25, Duncan 1991:89), vem contextualizado na senda da globalização e com a eminência de conservar o que poderia estar em vias de extinção face à homogeneização previsível pela globalização. Ingenuamente, os museus foram vistos como um reflexo da globalização e não como uma expansão noutras “roupagens” consequente do imperialismo e colonialismo europeu (Prösler, 1996:22)

Os estudos da globalização, inicialmente focados nas dimensões política e económica, demoraram a incorporar um “zoom” sobre a dimensão cultural como uma expressão intrínseca à dimensão política. Deste modo, a difusão dos museus de forma extensiva por diversas regiões permitiu a sua inclusão, pela via cultural, num sistema mundo, em que esta instituição toma parte central no processo de globalização e difusão de imagens e ideias “do mundo” (Prösler, 1996:26).

Esta centralidade, inerente a um conceito próprio de humanidade e cidadania⁵⁶ é, tal como referido no capítulo anterior, reconfigurado localmente, seja por afinidade total, parcial ou mesmo por oposição.

À semelhança de outros artefactos resultantes do período imperialista, como os mapas (Sanches, 2009:161), os museus também são na sua natureza, artifícios onde se organiza espacialmente o mundo, segundo uma ideologia e através dele podemos apreendê-lo através dos seus objectos e narrativas (Dicks, 2003:11, Prösler, 1996:30). Como nos explicita a afirmação de Hudson e Nicholls (1985):

“[...] developing countries will make great sacrifices in order to have museums, which are needed both to reinforce and confirm a sense of national identity and to give status within the world

⁵⁶ Ver por exemplo conceitos expressos na Convenção de Genebra e na Convenção de Haia ou a Declaração Universal dos Direitos do Homem e a Convenção Europeia dos Direitos do Homem

community. To have no museums, in today's circumstances, is to admit that one is below the minimum level of civilization required of a modern state" (cit. in Prösler, 1996:25).

Apesar de bastante radical, a afirmação permite compreender a importância que a criação de museus, adquiriu, mesmo após o período colonial e assim reconhecer, o motivo pelo qual, apenas nos últimos 50 anos, e fruto de uma globalização do sistema capitalista, se pode verificar um aumento de museus fora dos territórios ocidentais ou colonizados, nomeadamente na Ásia e em África. Não contrariando, mas esclarecendo, Prösler, divide a globalização do fenómeno museológico em duas fases, sendo a primeira, sobretudo fora do contexto ocidental e das ex-colónias europeias, a partir de 1870.⁵⁷

Os museus são fortes agentes na definição de cultura e a sua instrumentalização no período colonial e no movimento de construção dos Estados-Nação, fornecem-nos bons exemplos de como estes articulavam a passagem de *tradicional* para *moderno* numa perspectiva progressista. A evolução de um tipo de sociedade para outra era entendido como algo universalmente desejável e consequentemente justificativo para formas de apropriação, hierarquização e ocupação, com diferentes complexidades e níveis de violência.

A criação do ICOM é talvez um exemplo recente da prova de como os museus são entendidos como "key Loci" (Macdonald, 1996:2) de todos os tempos, nomeadamente na actualidade.

A sua criação em 1946, baseada na protecção do património, na promoção cultural e do conhecimento, foi organizada e pensada como um espaço de reflexão mas também orientador das práticas museológicas numa perspectiva universal e abrangente, testemunhada pela sua expansão territorial e número de membros, designando o que nomeiam como "global museum community".⁵⁸

⁵⁷ Datas de inauguração de Museus Nacionais: " Bangkok (1874), Japan (1871,1877), China (1905), Korea (1908), East Bengal (1913), Phnom penh (1917), Ulam Bator (1921), and Kabul 81922). (...) in Africa the second museum in the entire continent was created in Egypt (...) in 1863. Oran (1884), Tuni (1889), Madagascar (1897), Rodesia (1901), Uganda (1908), Kenya (1909), and Mozambique (1913). In Latin America (...) Cuba (1870 and 1899), Costa Rica (1887), Panama (1903), and in Argentina (1888, 1889, 1895)" (Prösler, 1996:25).

⁵⁸ Em algumas das resoluções das suas conferências podemos compreender esta ideia:

Podemos assim afirmar, que a história dos museus e o seu papel na globalização, fazem desta instituição um *locus* cultural, pois é também através de estruturas institucionais que as diferentes perspectivas e “sentidos do mundo” são adquiridas, reproduzidas e incorporadas pelos indivíduos.

À semelhança do que Geertz (1973) advoga para a construção partilhada de sentidos ao nível das organizações, numa escala aumentada, o museu não só desenvolve esses sentidos ou essa “cultura” ao nível organizacional, como intervém na construção de

-
- 1.1 ICOM considers the 2001 Universal Declaration on Cultural Diversity (UNESCO) as the framework for promoting cultural diversity and universal heritage through strategic partnerships.
 - 1.2 In furthering its universal vision and commitment to the preservation, continuation, and engagement with cultural diversity as the shared heritage of humanity, ICOM facilitates heritage action plans based on intercultural dialogue focusing on tangible and intangible heritage across its committees.
 - 1.3 Museums are, together with other cultural institutions, both owners and managers of intellectual property. ICOM recognizes that traditional knowledge, traditional cultural expressions and related fields are in many cases under very serious threats around the world.
 - 1.4 The ICOM General Assembly focuses on awareness-raising for the global heritage community with regard to intellectual property, including the full recognition of the rights of indigenous people and existing communities related to the heritage. It is essential to make the resources available to enable due diligence for new acquisitions, and provenance research, thereby contributing to the ethical dissemination of knowledge and appreciation of the value of heritage.
 - 1.5 that UNESCO study the possibility of encouraging in various countries the publication of books for adult education containing a choice selection of colour reproductions of representative works of Eastern and Western art, that this action be pursued within the framework of the UNESCO major project "Mutual Appreciation of Eastern and Western Cultures".
 - 1.6 Recalling that the first duty of museums and of the countries they represent is to safeguard the masterpieces of the past by reducing the risks to which this essential heritage of civilization is exposed by unduly frequent transportation.
 - 1.7 Invited by UNESCO to submit to the Organization the conclusions of a study of international art exhibitions, recommends that in connection with the choice of works of art which are to figure in international exhibitions, the advice of the curator should never be disregarded.
 - 1.8 To ensure that works of art are disseminated as widely as possible among the nations for the sake of understanding between men.

(Excertos das resoluções das conferências de Paris 1948, Londres 1950, Suíça 1956, Estocolmo 1959, Viena 2007 in <http://icom.museum/what-we-do/activities/general-conference/past-general-conferences.html>)

sentido da sociedade em geral. Começamos por detalhadamente analisar como é estruturada essa ligação entre a instituição e a sociedade.

2.3 Primeira aproximação: a cidade

Num manifesto do direito à cidade, Henri Lefebvre, reivindicava o direito ao consumo, ao prazer (e às inerentes e inevitáveis contradições) e exortava os arquitectos e urbanistas a serem inventivos e utópicos criando novos espaços tendo em conta as necessidades e experiências dos habitantes da cidade, proporcionando a possibilidade de criar um espaço *socialmente vivido*.

No seio da antropologia e sociologia urbanas, são desenvolvidas várias aproximações ao contexto urbano que passam pela criação de paralelos entre a cidade com o meio rural e as alterações impressas ao indivíduo promovidas pelos diferentes espaços de socialização (Simmel, 1902; Wirth, 1938; Hannerz, 1980); formas de crescimento da cidade e processos de integração e de assimilação; a criação de sub-culturas, espaços marginais e *guettos* (Park, 1967[1925]; Frazier, 1932; Lewis, 1959; Becker, 1963); a tipificação de cidades de acordo com as interações dos actores sociais e o contexto económico e político (Low, 1996).

Low (1996) tipifica várias imagens da cidade, procurando assim contribuir através destas imagens para um estudo antropológico que dê conta das diferentes ligações entre a experiência urbana dos indivíduos e o contexto económico, político, cultural e ambiental.

Na cidade pós-moderna, o lugar do museu, viu-se questionado, enquanto espaço hermético e elitista, com preocupações maioritariamente de carácter conservador e cumulativo suportado por um discurso enraizado no passado histórico e em ideologias uníssonas e circunscritas. Daí, verificou-se uma transição, para um modelo de auto-crítica provocado por um clima de transformação acelerada e democratizante. Por vezes, essa mudança foi encabeçada pelos departamentos educativos, em parte detentores da função comunicativa com o público, tornando-os um dos dispositivos de mudança para a “nova museologia”.

Este questionamento, baseado na pretensão de universalidade (Bennet, 1992) do discurso museológico, onde a cultura exibida seria representativa de um “todo cultural” homogéneo respectivo a um determinado grupo, foi o argumento de partida para a reivindicação de uma visão multicultural, onde os “grupos” excluídos vinham reclamar o seu espaço (Dicks:2003).

No campo das artes, as mudanças de posição dos artistas e as condições da produção artística, sobretudo, no período de 1960-70 exigiam critérios de exposição e modalidades de espaços expositivos para os quais os museus, nomeadamente de arte não estavam preparados. Talvez por “trabalharem” com colecções vivas e não com obras de tempos passados, a condição e estatuto do artista permitiu um forte questionamento e alteração do que era os paradigmas expositivos e de comunicação com as audiências.

Segundo Kobena Mercer, a ideologia multicultural, herdeira dos movimentos dos direitos civis da década de 1960 lançou as bases de uma dinâmica cultural que proclamava a integração de zonas afastadas do sistema central e que reivindicava o seu novo posicionamento. Em termos artísticos, esta tendência evidencia-se com a Pop Art, que proclama a necessidade de aproximar a arte e a “forma de vida” e providencia a “experiência” artística com objectivos alargados de inclusão de públicos diferenciados. Na década de 60 do século XX, herdeiras da Pop Art, as expressões da *performance*, *happenings*, o uso da fotografia, do vídeo e a exploração de materiais não convencionais (*land art* e *arte povera* são alguns dos exemplos para o questionamento da posição da pintura e escultura clássicas enquanto categorias soberanas das artes plásticas e sobre os materiais clássicos destes dois géneros) implicam uma utilização transformadora do espaço museológico e um diálogo com o público que, até à data, não se propunha a um visitante passivo e contemplador. Estamos agora perante um visitante que entraria em diálogo com as obras e através delas com o seu auto-questionamento e reflexão sobre as rupturas dos cânones artísticos. Este diálogo era imposto pela utilização física do espaço e organização da exposição dos objectos, mas também, pelo carácter transformador que a arte e os seus autores reivindicavam, como o papel desta na sociedade. Ainda assim, o museu mantinha o seu carácter legitimador e os artistas consagrados eram quem tinha lugar nos seus espaços, motivo pelo qual os museus de arte contemporânea pioneiros

proclamavam a morte da própria instituição e sobrelevava-se o conceito de centro cultural.

De acordo com Nuno Grande (2005: 169), a construção arquitectónica dos equipamentos culturais urbanos, reflectiu as principais transformações sociais, nomeadamente do movimento de *Contracultura* emergente na década de 60 (século XX) e no movimento do Maio de 68, funcionando como suporte aos movimentos de reivindicação dos direitos humanos, das minorias étnicas e género. Proclamando o “direito à cidade” o movimento contrariava a burocratização da cultura e da vida quotidiana impresso pelas mega estruturas dos estados providência.

Algumas iniciativas a nível europeu sustentavam estas alterações como é o caso de Malraux, que defendia um “museu sem paredes” na sua obra “O museu imaginário” (1947). Aqui, o museu, contrariando as práticas expositivas dos museus de séc. XIX, pretendia incorporar trabalhos artísticos do seu próprio tempo, nomeadamente através da fotografia e da possibilidade de dignificação de obras de arte e alargamento das audiências dos museus. A este paradigma viria responder a ideia de centro cultural, mais generalista e polivalente onde se pretendia uma fusão da *cultura de massas* com a *cultura erudita* (Grande, 2005:170)

A crítica impunha-se aos espaços culturais do modernismo “white cubes”, que se esgotavam no seu fechamento e não incorporavam a possibilidade de novas relações com o público e entre produção cultural e recepção.

Na década de 1980, a dinâmica cultural permitiu questionar o sistema global e inverter o poder univocal que o museu tinha. Por um lado as mudanças sociais reflectiram-se numa redução do apoio do estado, portanto na falta de recursos financeiros e a necessidade de se auto-financiar; a descridibilização da própria instituição e o dinamismo cultural que impunha uma nova “moral” de exigência de um acesso (à arte e à cultura) transversal e livre a todos. Esta inversão, colocou a ênfase no público e em estratégias de comunicação, nomeadamente do ponto de vista programático que passou a incidir nos públicos e na experiência e menos nos objectos.

Nas últimas décadas, o planeamento urbano tomou para si a disposição e organização do consumo cultural (Zukin, 1995:2, Dicks, 2003:69). Esta possibilidade dada pela

disciplina do planeamento urbano⁵⁹, sobretudo no período do Iluminismo, tem como particular interesse a atribuição do poder a quem desenha a cidade, na medida em que ela passa a ser uma aplicação de uma conceptualização do espaço, ordenamento e organização social, (Miles, 1997:23).

O conceito de “zoning” proposto por Miles, está na base do que hoje encontramos nas cidades modernas, isto é, uma organização espacial por zonas, que em parte têm inerente uma ideia de purificação. Se ao longo da história esta separação se baseava na separação de lixos, águas, os próprios mortos, ou outros critérios, na cidade moderna, sobretudo no séc. XX, baseou-se na separação de espaço público e espaço privado, e minuciosamente entre zonas de trabalho, dormitório, lazer, governação e consumo. Os museus inserem-se nos espaços de lazer. De acordo com Miles e com os autores já acima mencionados sobre a antropologia urbana, podemos enquadrar o planeamento urbano como uma forma de classificar e necessariamente legitimar a organização do espaço que naturalmente não é indiferente aos grupos que nele co-habitam.

O poder subjacente a este planeamento é ainda mais intenso se concordarmos com Simmel (1902) e na sua elaboração sobre a cidade moderna, construída em oposição ao que seriam os paradigmas da vida rural. Defendia assim, que a organização do espaço e dos tempos urbanos são definidores do que seria o “estilo de vida moderno” onde as relações entre os cidadãos eram moldadas pela própria dinâmica da cidade.

Na linha de Dicks (2003) argumenta que os museus acabam por mimetizar a cidade através da incorporação de lógicas de apresentação e design semelhantes e necessariamente híbridas, procurando ser, espaços de espectáculos, teatro, concertos, lazer e entretenimento, comércio, formação, no conjugando “the sale of consumption of pleasure” (Zukin, 1995: 14)

A ligação da cultura com o consumo em espaços que ligam as duas valências, tem fortes implicações na identidade social, assim como no controlo, ou seja, permite uma reorganização do passado com práticas actuais, que influenciam a memória colectiva da cidade. Zukin confirma esta constatação através da apropriação cada vez mais democratizada dos espaços públicos, nomeadamente em eventos fulcrais para a

⁵⁹ Ver Miles (1997) sobre o desenvolvimento da disciplina ao longo da história.

identidade das minorias, como celebrações ou *parades* de grupos geograficamente associados a outros bairros da cidade. Em Lisboa, um exemplo recente poderá ser o *Festival Todos – Caminhada de Culturas* que se realiza desde 2009 e pretende ser “um festival de dimensão internacional desenhado à medida do bairro que propõe um contacto forte e íntimo com as culturas que habitam esta zona da cidade.”⁶⁰

Esta estratégia de democratização do espaço público através da cultura tem uma dupla função, isto é, promove uma humanização do espaço e uma interpretação dos grupos culturais através da sua arte que assim legitima a sua apropriação desse território. Numa outra escala, verifica-se em algumas cidades, a ocupação por parte de artistas em zonas desvalorizadas do ponto de vista imobiliário, que acabam por levar à sua *gentrificação*⁶¹. Em qualquer um dos casos, está inerente uma projecção da imagem global da cidade e do seu poder social e económico.

O museu, tem na sua última expressão uma forte ligação com a cidade através de uma lógica de espetacularização, não só dada pela arquitectura sofisticada, mas pela absorção que faz de diferentes áreas disciplinares e tecnologias, tornando-se especialista da comunicação pela exibição empolgante e chamativa, muitas vezes designada por “blockbuster”. Neste aspecto, os museus de arte, têm sido bons exemplos, tanto ao nível da arquitectura como das exposições temporárias que atraem verdadeiras multidões.

Os museus de arte, são entendidos aqui como *locus* porque participam no fenómeno da produção da economia simbólica da cidade. Isto significa que numa estratégia de empreendedorismo levada a cabo pelos governos locais e o seu tecido empresarial, a “construção” de espaços culturais, nomeadamente museus, era associada a uma

⁶⁰ <http://todoscaminhadadeculturas.blogspot.com/>. No site deste evento podemos ler: “este festival procura atravessar mundos e culturas unidas pelo anel das artes: Criar uma grande festa para o bairro que envolve o intendente, a Mouraria e o Martim Moniz, assim como as pessoas que a ele pertencem. Um festival que dignifica e ilumina aspectos particulares e únicos deste território urbano em mutação permanente; Seduzir públicos, que sem receio e com curiosidade se sintam atraídos para esta zona da cidade tão fascinante e tão rica social e culturalmente. Valorizar obras de artistas que evidenciam gosto pelo trabalho com a sociedade, com comunidades, com a arquitectura, com a vivacidade e o mistério da diversidade cultural.”

⁶¹ O termo utilizado pela autora, a partir do inglês *gentrification*, refere-se ao processo de valorização imobiliária de uma zona urbana, geralmente acompanhada de deslocação dos residentes com menor poder económico para outro local e a entrada de residentes com maior poder económico.

vitalidade económica, que procurava demonstra-se atractivo para investimentos financeiros, nomeadamente do sector do turismo cultural. Sobre o caso norte-americano, exemplica-nos:

“Not just in New York, Los Angeles, or Chicago, business leaders in a variety of low profile, midsize cities are actively involved on the boards of trustees of cultural institutions because they believe that investing in the arts leads to more growth in other areas of the urban economy” (Zukin, 1995:13).

Este fenómeno é particularmente visível na regeneração de zonas urbanas degradadas, em que se pretende tornar esse local prestigiado, visível e “consumer friendly” (Dicks 2003:74). No caso da FCG, esta ideia também está inerente:

“[...] Nós gostamos de trazer aqui as crianças e os jovens e demonstrar que isto é um espaço aberto, um espaço “user friendly” que se pode vir passear para o jardim, namorar, tomar café, visitar uma exposição, ir a um atelier, ir a um concerto e que isso é uma actividade natural e que as pessoas são bem recebidas” (entrevista Rui Vieira Nery, 22-07-2011)

É possivelmente este carácter híbrido e ambíguo dos espaços urbanos e centros culturais que permite haver uma passagem da “arte”, nomeadamente performativa para os espaços públicos, onde simultaneamente se passeia, come, trabalha, compra e aprecia um evento/obra artística. No seu ponto limite, como afirma Duncan, podemos entrar num museu, passear, comer, fazer compras, ver um espectáculo sem nunca nos lembrarmos das palavras património ou cultura (1991:101).

De acordo com os argumentos expostos, no contexto europeu, verificamos um discurso cada vez mais pluralista ou multicultural, tendo sido evidente uma nova monumentalidade associada aos espaços culturais, que vem alojada a uma lógica de marketing das cidades, promovendo assim a sua abertura para as indústrias culturais e turismo massificado⁶². Na segunda metade do séc. XX, os grandes equipamentos culturais tornaram-se meios de *visibilização* do poder (Grande, 2005:164) e integraram

⁶² A celebração das capitais europeias da cultura a partir de 1985 teve uma forte influência neste fenómeno.

o que se designa por indústrias culturais, onde convergiam os grandes circuitos internacionais de arte e também turísticos. Podemos afirmar que passaram a fazer parte dos imaginários urbanos e da projecção dos centros urbanos no “star sistem” do circuito cultural global.

A expansão da “marca” institucional, do qual são exemplos os museus da Fundação Guggenheim e as Galerias Tate, que transportam o museu para uma escala multinacional, tem como contraponto uma estratégia de criação de um “locus cultural”, ou o que viria a designar-se por pós-museu. Nas palavras de Nuno Grande:

“Em qualquer dos casos, a noção de Museu, enquanto «edifício» da Modernidade, encontrava-se definitivamente posto em causa. No primeiro caso (dos museus como marca multinacional), pela ambiguidade da missão institucional em face da dispersão de dependências e actividades; no segundo (o contra modelo), pela substituição do conceito de «espaço» pelo de «lugar cultural», numa concepção mais aberta e disseminada. Em ambos, vincar-se-ia a ideia de trabalhar com a criação contemporânea, dando a conhecer, directamente ao público, artistas e obras da actualidade a partir de diferentes níveis de leitura crítica e não (só) da sua exposição e catalogação numa colecção encerrada” (2005:175).

Nesta perspectiva de “pós-museu”, onde no caso da FCG-CAM, se verifica o contra modelo ou o conceito de “lugar cultural/*Locus* cultural”, o discurso pertence em primeira ordem ao curador, ao programador (es) e ao formador que se insere nos departamentos ou serviços educativos. Este discurso sobre o lugar, coloca a ênfase na função de mediação cultural desempenhada por que estes profissionais e por este espaço. Nas palavras de Rui Vieira Nery, director do *Programa Descobrir – Educação para a Cultura*, podemos confirmar esta ideia:

“A questão é que também durante muito tempo a estratégia dos serviços educativos partia da ideia que há um cânone perfeito de obras de arte ideais, quase todas ocidentais, quase todas, digamos, feitas no contexto de uma elite social e quase todas do passado. A ideia de que património é, sobretudo, uma coisa que tem uma distanciação de pelo menos duzentos anos e que só então é que adquire o estatuto especial [...]. Estamos mais preocupados com o novo do que com a novidade e portanto, não temos uma obsessão moderna, o que temos é uma obsessão com a inovação, que são coisas diferentes [...]. O que é que mudou ao longo dos últimos anos, não necessariamente com o Descobrir, mas que movimento é que houve, no qual o

Descobrir se inseriu.... Numa ideia de que a educação artística não se faz de uma forma unidireccional [...] nós procuramos estratégias que sejam interactivas e que levem o participante a ter uma grande margem de escolha sobre os moldes em que quer participar [...] é uma metodologia dialogante e interactiva” (entrevista Ruy Vieira Nery 22-07-2011).

2.4 Segunda aproximação: O Museu

“Tu tens para cada espaço, e aqui falo de espaço mais conceptual, sobretudo para um espaço de uma instituição cultural, museológica, tu tens um conjunto de símbolos associados no teu inconsciente colectivo que vai passando de geração em geração...se tu perguntares na rua às pessoas, a maioria das pessoas, é engraçado, vais ter respostas muito semelhantes, mesmo de estratos diferentes, que são espaços de conservação e de memória, mas que são espaços fechados, espaços de elite, espaços de erudição, são espaços reservados a alguns...e isto é uma coisa que se vai passando e isto é uma barreira simbólica muito importante, porque isto define se eu sou uma pessoa que se identifica com aquele espaço ou não sou.

Eu não digo que o museu cultive isto, mas a instituição museu tem que saber, que só por ser um museu, já está a lidar com esta zona de fronteira, e depois é uma questão de pensar, se enquanto instituição quer ou não diluir isso, mas só por ser um museu já está a lidar com esta coisa, há logo uma barreira que é: eu sou desses ou não sou desses, dos que vai a esses sítios? Há pessoas que vêm para o jardim e que não entram, o espaço parece contíguo mas não é, é uma fronteira ideológica. Quando a própria instituição promove a diluição das fronteiras trabalha-as...na programação, na estratégias que tem de divulgação, no facto de poder criar projectos que estejam dentro e fora, justamente para mostrar como aquela barreira ou aquela porta é afinal um espaço de passagem, um convite a entrar. Quando não trabalha, ou trabalha só dentro de portas, acaba por reforçar um bocadinho esta ideia.” (Entrevista Susana Gomes da Silva, Coordenadora Serviço Educativo CAMJAP 20-06 2011).

Sobre esta ideia, convoca-se o texto de Bourdieu e Darbel (2003 [1969]), na constatação do efeito de violência simbólica que o museu efectua sobre os seus visitantes, onde está oculta a arbitrariedade do gosto e institucionalizado o gosto das elites burguesas com cultura.⁶³

Este trabalho permite, não só, situar o museu como um *locus* para a reprodução de cultura no sentido antropológico do termo, mas também no sentido hierárquico, onde se podem evidenciar as relações de desigualdade que ocorrem no espaço do museu,

⁶³ Cultura aqui entendida no sentido de produção cultural artística no binómio “high culture” e “low” ou “popular culture”.

que a pretensa universalidade do campo artístico e do génio artístico pretendem sublimar. A análise do museu, reforça a ideia de que a construção de classes sociais é mediada pela cultura ou consumo cultural e como as práticas culturais das elites contribuem para a reprodução social (Fyfe, 1996:204)

Não sendo uma análise isenta de críticas, o estudo de Bourdieu e Darbel remete-nos para a agencialidade do museu e a sua capacidade de historicamente mediar e entretecer a fixação de um discurso de autoridade e de nação pela acção das classes dominantes.

A principal resposta para esta questão dão-nos Karp & Lavine (1991) com a interpretação do museu como um “espaço de contestação” onde este, assume um papel de “macro” actor cujos discursos têm um impacto se estende e extrapola a sua fisicalidade temporal e espacial (Fyfe, 1996:207)

A classificação do museu como um espaço de contestação, implica o reconhecimento do poder do museu e da evidência da sua instrumentalização nos movimentos de identidade nacional, já referidos no capítulo anterior. No entanto, esta atribuição, abre a perspectiva dos museus para o campo da negociação onde um jogo de “auto-representação” (Clifford, 1999) é jogado entre intenções, reivindicações e reposicionamentos que são activados.

Reflecte-se numa passagem do entendimento do museu enquanto “templo” para “fórum”⁶⁴, ou seja, como espaços de discussão e reflexão, onde importa analisar quem são os participantes que nesse debate têm lugar e os requisitos ou recursos necessários ou exigidos para que esse debate seja efectivo e significativo para as partes.

A noção de fórum, pode ser vista em paralelo com a ideia de “contact zones”, expressão que Clifford (1999) reinterpreta do mesmo termo utilizado por Mary Louise Pratt em 1992. Através do seu exemplo, enquanto consultor do Portland Museum of Art (Oregon), alude a uma discussão alargada com “representantes” Tinglit e vários outros especialistas em tribos índias e arte, em particular da Costa Noroeste dos EUA.

⁶⁴ Ideia proposta por Duncan Cameron em 1971 no artigo “The Museum: A Temple or the Forum”, *Journal of World History* 14 nº1 201, 197 (cit in Karp& Lavine 1991:3).

Um dos dilemas levantados pela discussão, baseava-se, na classificação dos objectos como “arte” por parte dos representantes nativos que os utilizavam como “auxiliares de memória” para a construção de narrativas, práticas sociais e rituais no seu contexto de origem, levando o museu a considerar a possibilidade de os próprios estarem junto dos objectos no momento da sua exposição.

O museu demonstrava uma genuína vontade de estabelecer uma comunicação recíproca, procurando fazer deste espaço uma zona de negociação e de diálogo intercultural, levando ao limite a sua capacidade de descentrar o objecto a favor da sua história e narrativas associadas.

Nestes termos o museu transformava-se numa “zona de contacto” na medida em que aproximava grupos geograficamente e historicamente afastados e desse encontro se estipulavam relações de continuidade. Na definição original, Pratt classificava estas relações no contexto do colonialismo como relações coercivas e desiguais. Nas palavras de Clifford:

“Contact zones – places of hybrid possibility and political negotiation, sites of exclusion and struggle...” (Clifford, 1999:451)

No âmbito do museu, ao posicionar-se numa situação de contacto, pode ser chamado a reciprocamente organizar a sua postura perante a evidência de responsabilidades para com os grupos representados ou para a sociedade, “devolvendo” uma versão onde as discrepâncias de discursos sejam limadas e multivocais, assumindo a ideia subjacente de que existe sempre uma exploração de ambas as partes, mesmo com assimetrias de poder.

“When museums are seen as contact zones, their organizing structure as a *collection* become an ongoing historical, political, moral *relationship* - a power – charged set of exchanges, of push and pull. The organizing structure of the museum-as-collection functions like Pratt’s frontier. A center and periphery are assumed: the center a point of gathering, the periphery in an area of discovery. The museum, usually located in a metropolitan city; is the historical destination for the cultural productions it lovingly and authoritatively salvages, cares for, and interprets” (Clifford, 1999:438).

Clifford, lança uma pertinente questão, no que diz respeito às interações que acontecem no espaço interno e externo ao museu, em que a performance da cultura e da tradição retoma um lugar na produção cultural cosmopolita. O que leva a *jogar o jogo da auto-representação*? Neste sentido, nas zonas de contacto devem ser confrontados os aspectos positivos e negativos desse encontro.

Com esta afirmação, voltamos à insistência sobre o museu como *locus* cultural, na medida em que nele se articulam o centro e a periferia. Neste aspecto, o Projecto *Moradas Colectivas* protagoniza essa mesma relação.

“Estes projectos, nós assumimos estes projectos que querem trabalhar esta zona de fronteira. Assumem-na! Ela existe, há barreiras, preconceitos, pré-conceitos ...todos temos...há espaço que nunca se tocam, que parece que vivem vidas paralelas, e nós gostamos de trabalhar projectos que vão justamente no sentido de alargar a zona de fronteira e fazer com que elas se toquem. O que cada um depois faz com aquilo que aconteceu, tem a ver com as opções que fazes na vida”
(entrevista Susana Gomes da Silva, 20-06- 2011).

Este exemplo demonstra, de acordo com Clifford, que as distâncias não são apenas geográficas, mas também são construídas socialmente e a distância de um bairro periférico da cidade é equivalente a estar “noutro país”. Afirma que as zonas de contacto trabalham com distâncias e proximidades que são produtos históricos e culturais (Clifford, 1999:445)

Repegando o final da secção anterior, a ideia dos museus enquanto marca, transporta-nos para a dimensão do museu como uma instituição com identidade própria. Os museus são instituições que têm a sua própria organização e estrutura. Neles, como veremos, os discursos não são sempre sintonizados entre os seus diversos agentes. Podemos ver os elementos identitários do museu numa entrevista à actual directora do CAM, Isabel Carlos:

“O CAM faz 30 anos em 2013. Deve ter a noção desta herança, de ter sido a primeira instituição a lidar com arte moderna e contemporânea, nomeadamente arte moderna e contemporânea portuguesa, [área de actuação] onde foi de facto fundamental. Encontrar um lugar próprio, em que as pessoas sintam que há uma identidade é um dos desafios para os próximos anos. Para mim, a identidade CAM, o seu ADN, tem duas ou três linhas muito claras. Uma liga-se ao facto de ser uma casa onde a maior parte dos artistas portugueses fizeram a sua primeira antológica ou

retrospectiva, [assumindo-se], portanto, [como] um lugar que não é só de exposições, mas que faz catálogos, investigação, trabalho mais invisível mas importante. É uma das linhas que acho que deve continuar a desenvolver. (...) se começo com [a dupla britânica] Jane e Louise Wilson, é precisamente para tornar claro que acho que faz parte da identidade do CAM esta relação privilegiada com a arte britânica. (...) De facto, o CAM e a Gulbenkian têm uma marca e, portanto, se calhar, desse ponto de vista tenho o trabalho facilitado em termos internacionais”⁶⁵

Segundo Geertz, a cultura é entendida como um processo de produção de sentido, nestes termos, ao analisarmos o museu, em particular um projecto do SE, é importante compreender como através dele se fizeram prevalecer alguns sentidos e ideias que acabam por se consolidar em detrimento de outros. Importa, procurar os processos através dos quais grupos de pessoas passam a partilhar interpretações que possibilitam uma acção organizada e conjunta.

Pegando nos agentes identificados anteriormente (curador, formador e programador), no contexto do museu, poderemos afirmar que a figura do curador continua a ter uma maior proeminência, apesar de a sua função ter sido cada vez mais especializada no desenho das exposições, de modo a transmitir, o que sem esses recursos, não passaria para o público. Este protagonismo é também evidente nas recomendações do ICOM sobre o parecer incontornável do curador nas montagens e conceptualizações das exposições. O papel do formador, por sua vez, encontra-se na situação oposta e será eventualmente o que terá sofrido mais contestação e alteração.

Apesar de sabermos que os museus sempre estiveram sujeitos a pressões exteriores, não é indiferente na actualidade a exigência de responder às práticas de consumo massificadas pelo turismo, à incorporação das visitas a museus nos programas escolares, a abertura a novos públicos e a resposta específica a grupos de investigação ou eruditos das áreas da museologia, arte, entre outras. Nas palavras de dois elementos do projecto *Moradas Colectivas* podemos encontrar algumas indicações das suas linhas orientadoras.

⁶⁵ Entrevista no jornal Público dia 28-11-2009, in <http://www.publico.pt/Cultura/isabel-carlos-o-centro-de-arte-moderna-e-uma-bela-adormecida-que-tem-de-ser-acordada-1411819>

“Porque os serviços educativos como este, servem uma instituição que tem uma colecção ou um acervo ou uma programação cultural ou musical ou que quer que seja, sobre a qual tu trabalhas, e à qual, acrescentas programação, criando pontes ou aumentando as possibilidades de mediação, o que for, e depois, podes ter programação própria, nalguns casos. [...] mas há ali uma linha, existe uma programação e depois este serviço é uma mais valia. [...] Quando há a mudança do CAI para o CAM, há mesmo uma mudança estrutural de abordagem, primeiro porque um assunto, nós assumimo-nos como um SE do CAM, e a partir desse momento toda a programação é desenhada partindo do acervo ou das exposições temporárias, seja o que for, portanto assumimo-nos mesmo como uma plataforma extra de comunicação daquilo que é o património do CAM e portanto já não pode haver projectos que não tenham esta relação, e aqui cabe tudo, ou seja, isto não limitou de forma nenhuma as abordagens, fez foi com que, aquilo que nos caracterize e passe a ser uma marca identitária, aquilo que se faz aqui...é único, porque se relaciona com aquilo que só existe aqui.” (entrevista Susana Gomes da Silva, 22-09-2010)

Ainda sobre a passagem de sentidos e o processo pelos quais são partilhados pelos diversos agentes:

“já têm, eu dei-lhes muita formação e trabalhamos muito estes princípios... mas isto não é uma fórmula mágica, é uma atitude, na verdade isto é mais uma ideologia quase e é uma atitude perante a vida (...) tu não obrigas ninguém a ter uma filosofia de vida, tu ajudas as pessoas a construírem uma...a partir de um conjunto de valores que tu consideras que são importantes e que se tu encontras um grupo que partilhe, se podem tornar mais fortes, e isto implica que se trabalhe os indivíduos dentro dos colectivos (...) sim, a minha equipa agora partilha dos mesmos valores” (entrevista Susana Gomes da Silva, 20-06-2011).

Leia-se também, nas palavras de uma monitora do SE esta mesma ideia:

“sim, sim, sim, completamente, sem dúvida nenhuma, todas as sessões são feitas com perguntas e tentar que sejam eles a falar sobre aquelas obras de arte e que sejam ele, com a nossa ajuda, a fazer a ligação daquilo que a obra de arte fala com a vida deles, porque para as crianças é uma maneira muito mais próxima, quanto mais próxima for, melhor eles percebem e o nosso papel é mediar isso e é uma coisa transversal a todo o trabalho no CAM, tem a ver com a pedagogia do CAM (...) E acho que depois se incute, eu já tinha trabalhado no projecto em Cabo Verde, mas onde eu comecei a trabalhar mais profissionalmente nestas coisas foi no CAM e acho que fiquei muito com essa pedagogia de lá, identifico-me completamente e uso isso em tudo o resto que faço. Porque realmente é assim que para mim também faz sentido” (entrevista Maria Remédio, Monitora/artista do Projecto Moradas Colectivas 11-11-2010).

As citações aqui apresentadas procuram evidenciar, não necessariamente as tensões entre a função curatorial e educativa do museu, mas expor que ambas se referenciam na identidade da instituição para, a partir dela, incorporar e elaborar um discurso orientador da sua acção. Procura também reforçar a ideia que esse discurso tem que ser partilhado, pelo menos em alguns níveis para que através dele a identidade da própria instituição seja reafirmada.

O papel do curador assim como o do educador, entendidos como mediadores culturais, encontram concordância na estratégia de recusa de interpretação (Marcus ,2000, Dicks, 2003), ou seja, a adopção de uma atitude que remete para o visitante a escolha do seu próprio trajecto e a premissa de uma liberdade interpretativa para construir a sua própria narrativa⁶⁶. Esta “liberdade” interpretativa é valorizada como algo importante (Dicks, 2003: 167)

Esta recusa da interpretação nos museus (não só de arte) equivale à estratégia utilizada no processo de descontextualização dos objectos religiosos para o espaço museológico, isto é, uma forma de “não lidar” com o posicionamento político que o museu assume necessariamente no seu discurso expositivo, ou assumi-lo como circunstancial ou contextual.

No caso concreto dos museus de arte, provam ser excelentes “molduras” através das quais se podem analisar algumas das mudanças culturais contemporâneas. Apesar de ser um problema comum a várias indústrias culturais, a especificidade de no espaço do museu de arte se articularem a “crise” do passado e a necessidade de criar novos discursos, faz dele um *locus* pertinente na interpretação das mudanças culturais na contemporaneidade.

Foco de um debate aceso e de um profundo questionamento, o interesse pelo tema do multiculturalismo e interculturalidade, pelo património, pelo consumo e produção cultural, produziu um interesse pelos museus que nas palavras de Macdonald demonstra que:

⁶⁶ Sobre esta abordagem, será mais adiante desenvolvida a argumentação que sustenta estas estratégias através das metodologias educativas e comunicativas.

“[...] Interest among cultural commentators, policy-makers, and scholars in many disciplines. The empirical fact that intrigued many was what Gordon Fyfe [...] calls “the museum phenomenon”: namely, the extraordinary growth in the number of museums throughout the world in the second half of the twentieth century, especially since the 1970s. Ninety-five per cent of existing museums are said to have been founded since World War II [...]. This “phenomenon” showed not only that the museum could not just be understood as an “old” institution or relic of a previous age, but also that the critiques of representation had not undermined confidence in the museum as a cultural form” (Macdonald, 2006 :4)

Carol Duncan afirma que os museus de arte marcaram a sua autoridade pela secularização do conhecimento, isto é, a partir do Iluminismo, as “verdades” ou o conhecimento religioso foi relegado para uma dimensão subjectiva e restrita, de adesão voluntária, enquanto as instituições seculares, na qual o museu de arte se insere, a razão e a procura de verdades objectivas e universais prevalece como uma “authoritative truth” (Duncan, 1991:90).

A sua “inutilidade” ou a essencialização da arte aos valores puramente de apreciação estética e prazer, foram fundamentais para o seu poder transformador, e que se converteu, no caso dos museus públicos, o que era um referente de riqueza material e de estatuto social para um referente de riqueza espiritual.

“Meanwhile, the very capacity to produce “art” distinguished the European races from those lower down on the evolutionary ladder whose cultural artifacts became the domain of anthropology and the natural history museum.” (McClellan 2003:38)

Os museus de arte, passariam a ser tratados como “templos”, não tanto no sentido da sua arquitectura, mas como espaços cerimoniais de carácter secular, onde o culto da arte seria, à semelhança das igrejas os locais de culto e adoração da arte. (Newhouse, 1998:9, Duncan, 1991:90)

No contexto actual, apesar de mantida a universalidade estética, existe uma mudança de posição por parte da curadoria que passa pela assunção de que a proposta do curador é uma entre inúmeras possibilidades. O museu incorpora assim a noção de contestação inevitável sobre o seu discurso e o enquadramento da exposição como, um argumento, entre vários, sobre o tema em questão.

Têm sido tentadas novas estratégias para acomodar as perspectivas alternativas que se vêm pronunciando nos debates teóricos. Estas passam por vezes, por alargar o âmbito geográfico de proveniência dos artistas ou procurar neutralizar os elementos de identificação étnico-cultural, por vezes até por preferência do próprio artista.

Dois projecto (Próximo Futuro e ArtAfrica) são apresentados em relação ao discurso da FCG⁶⁷. No que concerne ao Programa Próximo Futuro, leiam-se as palavras de Emílio Rui Vilar:

“Este Programa, com a duração de três anos, significa que continuaremos a dar uma particular atenção às mudanças culturais que acontecem no mundo contemporâneo. Mudanças tanto a nível da própria criação como da crescente mobilidade que ajudou à deslocalização dos pólos de inovação e à emergência de novos países e cidades com desempenhos relevantes na produção cultural. Significa igualmente que procuramos continuar a desenvolver, lado a lado com formas consagradas de intervenção, eixos inovadores na actividade cultural e artística da Fundação. Depois da polarização euro-norte atlântica, é hoje evidente que novas gerações de criadores surgiram e desenvolvem o seu trabalho noutros registos e noutras sociedades, onde se misturam tradições muito diversas com as possibilidades abertas pelas novas tecnologias em termos de comunicação, conhecimento e interacção. É o caso do triângulo Europa-África-América Latina e Caraíbas, onde a realidade pós-colonial abriu novas perspectivas, tanto localmente como através das diásporas que estabelecem um novo relacionamento com os padrões antes dominantes e transportam uma nova energia de afirmação e reconhecimento”.

António Pinto Ribeiro, salienta:

“Próximo Futuro que, aliás, à semelhança de outros programas, curadorias e bienais, elege o tempo como substantivo da actividade, é um Programa cultural de cautela e de intervenção. Nesse sentido, tem objectivos muito próprios: reflectir sobre o que é hoje a contemporaneidade e como ela se expressa e actua na representação da produção artística e cultural; contribuir para a redefinição das identidades, dos novos fluxos, quer de mercado, quer de pessoas, e das novas centralidades, em particular da importância definitiva que as cidades nesta época de transnacionalidade adquirem. A este propósito, este Programa elegeu como áreas culturais de visibilidade, mas não exclusivamente, a relação entre a produção e a criação contemporâneas em cidades de África, da Europa, da América Latina e das Caraíbas. Os dois eixos de trabalho

⁶⁷ Excertos dos textos de apresentação do Programa Próximo Futuro in <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/>

principais serão elaborados, um, a partir da investigação e da produção teóricas, através de workshops, seminários e grandes lições, a realizar em colaboração com Centros de Investigação de excelência, nacionais e internacionais, e, o outro, assentará na produção e na programação artísticas, capazes de estabelecer as tensões ou os entendimentos ou, por vezes, só a visibilidade de actores destas regiões culturais”.

Já no site o projecto ArtAfrica⁶⁸ podemos ler:

“O projecto "ArtAfrica" nasceu de uma dupla constatação. Por um lado, que a partir do início dos anos 90 se multiplicou a presença de artistas contemporâneos de origem africana em grandes exposições internacionais, bem como o número de exposições de grande ambição a eles dedicada, e que cresceu o número de publicações, temporárias ou não, dedicadas à história, crítica e teoria da arte contemporânea africana, com um número ainda crescente de autores africanos. Mas, por outro lado, também reconhecemos que esta entrada das práticas artísticas contemporâneas africanas no mundo da arte internacional se tem restringido maioritariamente a artistas dos países anglófonos e francófonos. Com excepção de raros nomes já reconhecidos, o que acontece nos países lusófonos permanecia desconhecido ou muito mal conhecido.

Para ultrapassar esta situação iniciou-se, no ano de 2001, um processo de identificação e mapeamento da criação contemporânea em artes plásticas, dos países africanos de língua oficial portuguesa e das respectivas diásporas, em Portugal e noutros países [...] Foi assim possível recolher informações e dados sobre os artistas e o seu trabalho, e sobre escolas e outras organizações de formação, museus, centros culturais, galerias, locais de venda, colecções públicas e privadas, exposições, publicações.”

A dificuldade de incorporar alternativas, desafio a que os programas *Próximo Futuro* e *ArtAfrica*, procuram responder, podem ser apreciadas através de dois conceitos que nos propõe também Karp & Lavine (1991), numa tentativa de compreender os mecanismos através dos quais o museu veicula o seu discurso. Denominam de “poética” e “política”, sendo o primeiro a prática de produzir sentido através da organização e ordenação dos componentes da exposição; o segundo, refere-se ao papel que as exposições desempenham na produção de conhecimento social. Estes conceitos são bons para dividir o discurso dos museus e simultaneamente dar conta da sua forte interligação. Por um lado, permite-nos entender as estratégias expositivas do

⁶⁸ Excerto do texto de apresentação do projecto ArtAfrica in <http://www.artafrica.info/html/apresentacao.php>

museu e a forma como reproduzem a realidade ou articulam conceitos de autenticidade ou genialidade. Por outro lado, sendo o primeiro já naturalmente político, o segundo, sublinha como diferentes museus apropriam diferentes métodos de exposição e interpretação (Mason, 2006:20)

Perspectivar os museus como zonas de contacto é mais inteligível quando estão em jogo as representações de grupos minoritários, mas poderá ser transposta para os museus de arte contemporânea através da sua observação enquanto centros, cada vez mais subordinados às exigências do turismo que reclama o museu como um local de passagem mais do que encontro.

2.5 O nível microscópico - O indivíduo

O “encontro” proporcionado pela zona de contacto, implica, de um dos lados, a presença do sujeito. Nesse momento, o museu revela-se um poderoso agente para a definição de identidades (Karp & Lavine, 1991:15; Duncan, 1991:101). Esta afirmação, já desenvolvida nas secções anteriores sobre a identidade cultural de determinados grupos, não é elucidativa o suficiente para a dimensão transformativa individual que o museu proporciona.

Num primeiro aspecto Hall (1996: 4-5) explicita a importância da construção da identidade por oposição a “um outro” ou com o que “não é”, ou de um modo mais claro, é constituída através da “diferença”. Nas palavras do próprio:

“I use ‘identity’ to refer to the meeting point, the point of *suture*, between on the one hand the discourses and practices which attempt to ‘interpellate’, speak to us or hail us into place as the social subjects of particular discourses, and on the other hand, the processes be spoken. Identities are thus points of temporary attachment to the subject positions which discursive practices construct for us.” (Hall, 1996:6)

Esta subjectividade identitária ou a “production of the self” é processada por reflexão e reconhecimento, a relação com a regra e regulação normativa. Neste sentido os museus funcionam como reguladores normativos na construção identitária do sujeito na sua relação com a instituição.

Duncan, propõe a ideia de “ritual de cidadania”⁶⁹ onde o visitante, à semelhança da análise ritual de Turner passa por um estado de liminariedade. Para o desenvolvimento deste ritual começa por atribuir aos museus a qualidade de “templos” onde para além da arquitectura, se encontram “programmed displays of art objects and highly rationalized installation practices” (1991:90)

O museu, à semelhança de um templo secular, alberga visitantes que trazem consigo uma predisposição de receptividade para um determinado tipo de contemplação e experimentação educativa, através de uma performatividade corporal.

Através deste processo que implica um percurso, uma apropriação sensorial das narrativas da exposição ocorre uma transformação onde lhe é conferida uma identidade ou incorporado um sentido estruturado do que lhe é apresentado.

Numa perspectiva histórica, a cidadania é idealizada como um enriquecimento intelectual ou espiritual através da experiência contemplativa. Neste sentido, os museus de arte sustentam um conteúdo para a formação cívica. Nas palavras de Duncan:

“I see the totality of the museum as a stage setting that prompts visitors to enact a performance of some kind, whether or not actual visitors would describe it as such (and whether or not they are prepared to do so). [...] the way art museums offer up values and beliefs - about social, sexual and political identity - in the form of vivid and direct experience. [...] Those who are best prepared to perform its ritual - those who are most able to respond to its various cues - are also those whose identities (social, sexual, racial, etc.) the museum ritual most fully confirms” (1995: 2-3-8).

Recorrendo ao conceito de liminariedade de Turner, afirma:

“As Turner himself realized, his category of liminal experience had strong affinities to modern western notions of the aesthetic experience - that mode of receptivity thought to be most appropriate before works of art. [...] described art museums as sites which enable individuals to achieve liminal experience - to move beyond the psychic constraints of mundane existence, step out of time, and attain new, larger perspectives. [...] In art museums, it is the visitors who enact the ritual. The museum's sequenced spaces and arrangements of objects, its lighting and

⁶⁹ Tradução livre de “ritual of citizenship”.

architectural details provide both the stage set and the script [...] The beneficial outcome that museum rituals are supposed to produce can sound very like claims made for traditional, religious rituals. According to their advocates, museum visitors come away with a sense of enlightenment, or a feeling of having been spiritually nourished or restored” (1995:11-12-13).



Fig. 1

Legenda: Os jovens nesta imagem estão de olhos fechados, procurando através dos sons compreender o cenário e a acção na obra “sala de Jantar” de Ana Vieira. Fotografia de Mário Rainha Campos.

Para finalizar os argumentos que nos permitem atribuir ao museu a qualidade de “locus”, podemos, com o auxílio desta imagem afirmar que os museus nos permitem “andar” pela cultura (Dicks 2003:21) e nas palavras de Macdonald, que propõe o termo “key loci confirmar que:

“Any museum is, in effect, a statement of position. It is a theory: a suggested way of seeing the world. And, Like any theory, it may offer insight and illumination” (Macdonald, 1996:14).

III. Fundação e Centro de Arte Moderna, um jogo de espelho com a cidade e com o mundo

3.1 A Fundação Calouste Gulbenkian

“É possível falar, a partir de meados do último século, de uma nova «geopolítica da cultura» (Matterlat, 2002), cujo palco privilegiado será já não o Estado-nação (como ocorreu entre os séculos XVIII e XIX) mas a Cidade-região, território à procura, desde então, de uma outra inscrição no mapa da crescente globalização económica e cultural” (Grande, 2005:165)

De acordo com mudanças político-sociais significativas, a análise da criação de museus e centros de arte contemporânea, não só colocaram as nossas principais cidades nos circuitos internacionais da produção artística e do consumo cultural como reflectiram de modo específico o contexto em que foram idealizados e desenvolvidos, nomeadamente, nos seus discursos (políticos) sobre cultura e os paradigmas museológicos que os sustentam.

A Fundação Calouste Gulbenkian foi criada em 18 de Julho 1956 e iniciou de imediato as suas actividades de acordo com os seus fins estatutários⁷⁰, de apoio ao desenvolvimento artístico, levando a uma transformação do panorama cultural da cidade e do país.

O seu fundador, de origem arménia, saiu de Paris instalando-se Lisboa em 1942, onde encontrou um país “rural, provinciano, iletrado e industrialmente atrasado, seguidista retardado de algumas correntes artísticas e da moda que ia chegando de Paris” (Ribeiro, 2007:240).

Não sendo participante na II Grande Guerra, Portugal não deixou de ser influenciado pela vaga de fortes investimentos dos Estados-providência europeus, sobretudo de medidas sociais e económicas que procuravam “reconstruir” uma Europa pós guerra. Se nas décadas anteriores à 2ª Guerra tinha havido um crescente interesse pelas vanguardas artísticas europeias por parte dos EUA, agora verificava-se a tentação da importação de um estilo de vida “americano”, que enunciava uma vivência urbana cosmopolita direccionada para a classe média.

Em Portugal porém, vivia-se em pleno Estado Novo, a “abertura” a novos estilos de vida era fortemente contestada e a produção cultural era sujeita a censura e a um controlo definidor. A presença da Fundação e do seu valor social, artístico e financeiro vêm abrir um precedente de excepção e uma “ilha” onde se elaborava a experiência da modernidade no país.

⁷⁰ **Art. 4º** - Os fins da Fundação são caritativos, artísticos, educativos e científicos. Ver: Estatutos da FCG, disponível em <http://www.gulbenkian.pt/>

Enquanto nos EUA, os museus e as fundações dedicadas ao colecionismo, sobretudo de carácter modernista e ocidental ganhavam um importante papel na *Guerra Fria*, em França, a partir de 1959⁷¹, experimentava-se o conceito de *Centro Cultural*, espaço designado para a criação e exibição artística multidisciplinar ou como lhes chamou – Catedrais Modernas – e que se disseminaram pelo território francês durante uma década.

Apesar deste ambiente de transformação, mantinha-se a premissa clássica do acesso aos bens culturais como elemento basilar na construção do gosto e do cidadão, sendo estes bens considerados expoentes representativos do génio criativo e excepcionais. Por via dos Estados-providência ou pelas fundações privadas, as políticas estrangeiras sobre esta matéria eram, *paternalistas* no primeiro caso e *filantrópicas* no segundo (Grande, 2005:167).

Ao nível da arquitectura, estes edifícios procuravam ter um lugar de destaque na paisagem da cidade que lhes conferisse um estatuto de solenidade. Esse efeito, duma perspectiva formal, era conseguido pelo isolamento ou ruptura com a linguagem arquitectónica envolvente. Procurava ser um edifício “introspectivo” que se descontextualizava da cidade em oposição aos museus palacianos. A Fundação Gulbenkian, com algumas especificidades inscrevia-se neste modelo, não só pela sua arquitectura e relação com a cidade, mas também pelos seus propósitos filantrópicos de beneficência. Ao contrário das fundações norte-americanas, a colecção do seu fundador - Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955) - reuniu ao longo da sua vida peças clássicas ou da antiguidade tanto europeias como não ocidentais. Gulbenkian, apesar de apreciador da arte moderna, nunca demonstrou interesse na sua aquisição (Ribeiro, 2007:246). A sua colecção conta com 6440 peças e de um modo geral verifica-se como um traço comum a todas “um prazer do olhar” (Ribeiro, 2007:243), uma sensualidade e um apelo táctil, que revelava não só o seu forte contacto com a cultura islâmica durante a sua educação como uma admiração pela natureza e o prazer da contemplação.

⁷¹ Período em que André Malraux foi Ministro dos *Affaires Culturelles*.

Podemos afirmar que a Fundação adquire um carácter singular em que se identifica uma natureza clássica fundadora⁷² mas com uma aplicação dentro dos paradigmas da modernidade por via dos seus protagonistas que no contexto português lhe conferiram esse estatuto.

Um dos seus protagonistas, José Azeredo Perdigão, advogado, amigo e presidente vitalício da Fundação procurando dar cumprimento às quatro finalidades da instituição, desenvolveu um programa articulado com o diagnóstico cultural e social do país, através da combinação de ideais republicanos com as políticas culturais de influência francesa (sobretudo do período *Malrauxiano*), notoriamente inovadores e optimistas sobre o futuro. Entendia que:

“às fundações está reservado um grande papel em todas as tarefas que se destinam ao progresso da humanidade, e progredir é em todos os tempos, fundamentalmente, criar renovando.”
(Perdigão cit in Ribeiro 2007:263)

A Fundação iniciou as suas actividades no ano da sua criação, nomeadamente através da formação dos artistas, que considerava o passo essencial para a excelência no domínio das artes. Instituiu no seu primeiro programa a atribuição de bolsas de estudo, prémios, concursos, criação de escolas e exposições, com sentido desenvolver o gosto do público por todas as manifestações artísticas e para isso apoiar artistas independentemente da sua filiação de estilo, escola ou corrente, atribuindo-lhe as mesmas oportunidades e fazendo prevalecer o espírito criador do artista sobre a obra. A par destas iniciativas procurou recolher em território nacional todas as obras da colecção que se encontravam dispersas por várias cidades, nomeadamente em exposição na National Gallery of Art em Washington, e lançou o concurso para a construção do edifício-sede, que após algumas possibilidades se decidiu implementar

⁷²“Por um lado, foi sua intenção permitir que se desenvolvesse benemerente actividade no campo da assistência. Por outro lado, teve em mente que se iniciasse e prosseguisse esforço generalizado no plano da cultura, em sua expressão educativa, artística e científica, proporcionando para tanto os indispensáveis recursos. [...] Estamos em frente de um belo exemplo de compreensão da função social da riqueza, a opor ao egoísmo que parece assenhorar-se do Mundo e que tende a sacrificar a noção superior de que a fortuna tem deveres na ordem moral, que não pode esquecer nem declinar (...)O que a sua inteligência, a sua energia e o seu trabalho acumularam durante muitos anos reverte, afinal para a Colectividade em benesses materiais e espirituais” (decreto-lei n.º 40690, de 18 de julho de 1956 aprovando os estatutos da Fundação Calouste Gulbenkian, [online], disponível in <http://www.gulbenkian.pt/>

no Parque de Santa Gertrudes. Sobre esta escolha, diz-nos Ana Tostões, que a implantação da Fundação no Parque de Santa Gertrudes à Palhavã devia-se às qualidades que a localização cumpria para a expectativa de ser um local:

“com vocação pública, capaz de receber uma nova construção e de se transformar em pólo dinamizador da cidade de Lisboa. Essa nova construção seria o pretexto para a criação consciente da imagem da Fundação, interpretando o gosto e desejo íntimo de Calouste Gulbenkian de unir arte e natureza” (Tostões, 2007:25).

Neste período, o processo de escolha da equipa de arquitectos e do projecto de arquitectura já revelava as preocupações da arquitectura dos finais dos anos 50, nomeadamente as New Towns de produção inglesa, a influência organicista de Frank Lloyd Wright ou italiana de Bruno Zevi. Apesar disso houve uma clara aposta na valorização da arquitectura contemporânea nacional e o concurso foi lançado a três equipas (o projecto vencedor e construído pertence a Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy d’Athougia) que todas dentro das influências do Movimento Moderno, apresentaram propostas onde a integração entre os edifícios e o espaço verde envolvente deveria ser determinante e onde fosse possível criar um ambiente de fluidez próprio de um centro cultural com diferentes valências (sede, museu, biblioteca, Serviços, auditórios, etc.) onde o público pudesse pressentir a continuidade e ligação dos vários espaços e a diversidade de actividades possíveis. A importância deste conjunto arquitectónico, ultrapassava as preocupações formais para a dimensão simbólica. Nas palavras do actual presidente da FCG, Emílio Rui Vilar:

“Para além do seu valor arquitectónico e urbanístico intrínseco, os edifícios e os jardins da Fundação representaram também uma ruptura, em termos culturais, científicos e cívicos, com os quadros de pensamento da época. Deram assim tradução física e visível ao papel inovador, aberto e modernizador que constituía a intervenção da Fundação na sociedade portuguesa” (cit in Tostões, 2006: 7)

Havia a consciência de desenvolver um projecto que desafiasse o futuro e que ao longo de quase uma década de construção, conseguisse manter o seu nível moderno e ímpar na arquitectura portuguesa. Deste modo a constituição de um volume sóbrio,

horizontal e racional do exterior com a escala humana e de conforto do interior, procuravam transmitir “os valores humanos de um espaço moderno e civilizado” (Tostões, 2007:41)

No edifício é notória a lógica de emancipação e afirmação através da integração das obras artísticas de artistas contemporâneos (Almada Negreiros, João Abel Manta, Artur Rosa, Jorge Barradas, e outros) e de uma concepção dos espaços expositivos, tanto no museu como no CAM, onde a natureza das obras de arte sugeriu as soluções de organização do espaço (tendo em conta, no museu Gulbenkian, que em grande parte era um museu fechado, na medida em que a sua colecção era circunscrita às obras da colecção do fundador). Tanto num caso como no outro houve a convicção de não permitir que a arquitectura se impusesse sobre as obras e que a neutralidade do espaço fosse visto como uma lógica de servir a colecção.

O Museu Gulbenkian perfilhará o paradigma do Museu Moderno em duas vertentes, uma pela sua arquitectura pelo seu “notável posicionamento isolado e introspectivo no tecido da cidade, na racionalidade da sua estruturação interna, e no despojamento do sistema expositivo que encerra a colecção” (Grande 2005:168) e outra pela adesão do modelo de “contentor” dentro da lógica “White Cube” que substituiu o sistema expositivo “enfilade”, aumentando assim, o impacto da “obra de arte”, permitindo uma nova abordagem de “leitura” das mesmas. Foi importante para este avanço, o contributo de vários especialistas, nomeadamente George Henri Rivière, já aqui referido.

Abriu as suas portas ao público no dia 2 de Maio de 1969 e o seu tratamento pela imprensa nacional e internacional afirmam o acontecimento extraordinário que a cidade viveu. A colecção organizou-se por dois pólos principais, um de arte antiga e oriental e outro de arte europeia.

Naquilo que foi designado o “Programa Perdigão”, em qualquer uma das áreas sobre as quais se alargou, o Serviço de Música; o Ballet Gulbenkian; a revista Colóquio/Artes/Letras; as exposições de Belas-Artes; os subsídios ao teatro e ao cinema, foram desenvolvidos inúmeros eventos sobre os quais não será possível aqui uma análise aturada, mas a partir deles retiramos algumas importantes conclusões.

Primeiramente, este programa partia de um cenário cultural empobrecido, com uma força vital e um espírito de renovação, impressos em parte pela personalidade do seu

autor, mas também pelas reivindicações dos próprios artistas, concordando que, literalmente, “tudo estava por fazer”.

Num segundo plano, a intensidade desta programação artística e a liberdade com que foi implementada, co-existente num país com um défice de liberdade tão notório, foram possíveis, devido à hábil gestão e articulação que Azeredo Perdigão manteve, tanto no período do Estado Novo, como na passagem para a Democracia onde conseguiu uma cumplicidade e uma independência para a Fundação que mereceriam uma análise aprofundada.⁷³

Um terceiro aspecto, resultante de uma intervenção ao longo de quase quarenta anos, é a evidência do impacto do seu programa na mudança estrutural no panorama artístico português. Sintonizado e acompanhando as principais transformações sociais e políticas do país e do mundo, a fundação lançou as bases de criação e implementação de todos os campos artísticos e imprimiu uma dinâmica de excelência e qualidade internacionais. Expresso por um dos seus dirigentes actuais:

“Eu penso que sim, esse foi sempre um discurso da Fundação [o da inovação][...] se ler bem a história da cultura portuguesa, quase tudo pode ser datado de antes e depois da Fundação. A Fundação começa em actividade em 57, e a partir do princípio dos anos 60 quase que não há um grande artista português que não tenha passado por uma bolsa da Fundação ou por uma exposição da Fundação [...] mas o balanço da intervenção da Fundação na sociedade portuguesa é um balanço eminentemente positivo e muito inovador e muito libertatório. Pense só, por exemplo no que foi a actividade das bibliotecas itinerantes. [...] Todas as correntes inovadoras, todas as rupturas estéticas que se elaboraram na arte portuguesa e cultura portuguesa nos últimos 50 anos, de uma forma ou de outra, foram encorajadas e alimentadas pela Fundação. Portanto há um espírito de inovação e de abertura que tem presidido sempre” (entrevista Rui Vieira Nery, 22-07-2011).

⁷³ Salazar concordou com a aplicação de uma lei especial para que a Fundação não ficasse sob a tutela administrativa, mas teve influência na selecção do primeiro Conselho de Administração da Fundação, para a qual indicou alguns nomes. Azeredo Perdigão, apesar de divergente em relação ao regime, procurou sempre implicar o chefe de Governo em algumas decisões estrategicamente pertinentes, sobretudo no intuito de proteger a Fundação. (Ribeiro 2007:254-255) No período do 25 de Abril, apesar de alguns incidentes com a comissão de trabalhadores da instituição, esta solidarizou-se com o Governo através do apoio financeiro a algumas actividades das campanhas de Dinamização Cultural da 5ª divisão do EMGFA e a cedência dos espaços da Fundação para o Congresso dos Sindicatos Portugueses em Julho de 1975; a primeira série de eleições livres para a assembleia constituinte a 25 de Abril de 1975, para a Assembleia da República em 25 de Abril de 1976 e as eleições Presidenciais de 1976 e 1981. (Ferreira 2007:143-147)

Em concreto sobre carácter pioneiro do CAM, Isabel Carlos afirma:

“O CAM faz 30 anos em 2013. Deve ter a noção desta herança, de ter sido a primeira instituição a lidar com arte moderna e contemporânea, nomeadamente arte moderna e contemporânea portuguesa, [área de actuação] onde foi de facto fundamental (...) é a instituição com mais anos a trabalhar com arte moderna e contemporânea [em Portugal]. E é uma referência pessoal: o primeiro contacto que tive com arte contemporânea foi aqui.

[...] Foi assim para quase todos os portugueses até às gerações mais recentes...

E não só. É muito interessante a questão da Galiza: para pessoas da minha idade que viviam na Galiza, Lisboa era mais perto do que Madrid. O primeiro contacto que tinham com a contemporaneidade era na Gulbenkian. Ter uma instituição com essa carga aurática é um desafio positivo”.⁷⁴

Não sendo possível descrever neste estudo os principais episódios que marcaram a intervenção da FCG na sociedade portuguesa, é pertinente elaborar um pouco sobre o ACARTE (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte) e o seu carácter excepcional na ligação das artes com o discurso da instituição.

No panorama artístico que se afigurava no país quando Calouste Gulbenkian chegou a Portugal, havia uma ausência de produção artística diversificada, mas também de “público”, ou seja, ao longo dos vários acontecimentos e eventos promovidos, houve várias vezes a constatação sobre a reacção do público, quer através da recusa, polémica ou entusiasmo, que permitiam entender a necessidade de fazer acompanhar os programas de inovação artística e cultural com a “criação” de públicos para o mesmo.⁷⁵

Ao ACARTE (Animação, Criação Artística e Educação pela Arte), coube a função ambígua de pela sua transversalidade e multiplicidade responder às cristalizações que a Fundação e os serviços, o Museu ou o CAM, acusariam ao longo do tempo. A sua programação cíclica, efémera e multidisciplinar de vanguarda ou experimental permitiram não só o cumprimento de criação de públicos para todo o tipo de manifestações artísticas como democratizaram o acesso à cultura, afigurando-se como um caso exemplar para organizações culturais posteriores.

⁷⁴ Entrevista Isabel Carlos in *Jornal Público* 28-11-2009 [online] disponível em <http://www.publico.pt/Cultura/isabel-carlos-o-centro-de-arte-moderna-e-uma-bela-adormecida-que-tem-de-ser-acordada-1411819>

⁷⁵ Cf. com descrição de António Pinto Ribeiro sobre os primeiros ciclos de cinema com o apoio da Fundação em 1973, (Ribeiro, 2007: 343-348)

Funcionou entre 1984 e 2003 sendo Madalena Azeredo Perdigão a sua primeira e principal directora. Preocupada com a educação artística a par da criação, propõe um conjunto de iniciativas que promovam a “confluência das culturas populares, urbanas e suburbanas, reivindica ser uma plataforma de internacionalismo da arte, investe no carácter festivo e agregador que a cultura pode propiciar, na atenção ao novo, na formação de realizadores de filmes de animação, na formação informal, mas continuada, do público e na Educação pela Arte” (Ribeiro, 2007:369).

Antevendo o que seriam os pressupostos do programa educativo do CAM e inserida no debate dos paradigmas museológicos pós-modernos, Madalena Perdigão, afirmava como premissa a criação de um público crítico, activo e sensível à inovação e experimentação, liberto de hierarquizações de géneros ou expressões artísticas, fundamentando a sua apreciação na criatividade. Este discurso é hoje retomado pela coordenação do SE do seguinte modo:

“outra das mudanças estruturais, foi o tipo de abordagem, ou seja, de facto, o movimento de educação pela arte, não é aquele de onde eu venho, eu já estou numa outra fase. Da mesma forma que houve leituras críticas sobre os museus, a educação, também houve leituras críticas do movimento da educação pela arte e as teorias educativas em que eu me insiro, estão muito mais dentro de uma lógica que se chama construtivismo crítico, sócio-construcionismo, ou pedagogia crítica, que já são leituras que vão além desta ideia de que para desenvolvermos um individuo completo, temos que desenvolver as suas facetas criativas sem limitações e portanto desenvolver todas expressões artísticas que temos em potência. Não é a negação da expressão artística, o que nova leitura vem trazer é a necessidade de um pensamento crítico sobre esta expressão, ou seja, sobre a noção da liberdade, o que é isto da liberdade total, a noção da expressão artística consoante as sociedades, consoante os tipos sociais, consoante os colectivos e as comunidades, consoante os sistemas referentes e de interpretação em que nos inserimos, e portanto, passar a fazer uma leitura muito mais contextualizada das coisas, e implica estratégias diferentes, implica, que por exemplo, uma programação desenhada a partir destes princípios, passe por ter uma programação desenhada em torno de conceitos e não de conteúdos nem só de práticas”
(entrevista Susana Gomes da Silva, 22-09-2010)

O desenvolvimento da criatividade na criança e no adulto serão os pilares para o CAI (Centro Artístico Infantil), serviço inserido no ACARTE, baseados nas revisões teóricas sobre educação e sobre arte emergentes a partir de 1960. De acordo também com a

visão da Fundação sobre a importância de iniciar na infância a formação artística, esta proposta não só operava no desenvolvimento de públicos ecléticos como serviria de incremento à criação artística do país. Mais tarde em comparação com o actual SE do CAM, a sua coordenadora afirmaria:

“o CAI, se quisermos chamar de serviço educativo, mas na verdade é um pouco mais do que isso, era um serviço educativo total, global (...) o CAI era um serviço só por si, tinha programação própria, e portanto produzia programação própria de formação, workshops, para professores, para famílias, para animadores sócio-culturais, em todas as áreas, do teatro à expressão musical, todas as áreas eram cobertas. Depois tinham uma oferta para escolas, mais uma vez de desenho próprio, tinham uma oferta de fim-de-semana, uma oferta de verão, mas tudo programação própria, que não era subsidiária nem da colecção do museu, nem da temporada de música, nem do CAM. Às vezes incorporava algumas destas coisas, mas a maioria das vezes eram projectos próprios, além de que desenhava exposições próprias, sobre as quais trabalhava e que eram expostas lá, portanto aquilo era um serviço autónomo, era uma espécie de mini.... Quase que podia ser um museu das crianças” (entrevista Susana Gomes da Silva, 22-09-2010)

O ACARTE, acaba por encontrar um espaço de liberdade que ocupava os “espaços vazios” onde a programação dos restantes serviços da Fundação parecia não chegar. Num programa variadíssimo, das exposições, aos concertos, performance, marionetas, dança, jazz e musica, pareceu encontrar eco no público que quase sempre lotou os eventos e se afigurou como uma nova vaga de cosmopolitismo artístico que o país ansiava. Marcou ainda, pela qualidade da sua programação e inscrição de Portugal no panorama internacional, sobretudo na área da dança, música e teatro, em parte devido aos *Encontros ACARTE – Novo Teatro/Dança da Europa*, onde algumas companhias, mesmo que desconhecidas do público, passavam a ter alguma projecção pela sua passagem no ACARTE (Ribeiro, 2007:373). Foi ainda importante o investimento na encomenda e produção ou co-produção de peças, dando conta da consciência de que aí residia a continuidade do património contemporâneo e daí resultavam novas propostas artísticas que enriqueciam o panorama cultural nacional. Assumidos como um projecto político de integração na diversidade artística europeia, estes encontros e com particular destaque para a “Exposição-Diálogo” em 1985, tiveram um forte apoio da Comunidade Europeia e consequentemente da Fundação,

que assim legitimavam estas experiências como referência ou modelo de produção artística.

Estes encontros, além de muitas virtudes, puseram em evidência, pelo contraste entre a produção estrangeira e a nacional, o desfasamento ou conservadorismo do ensino face às práticas que se apresentavam. Através de encontros e debates integrados na própria programação do Acarte e na prolífica actividade do CAI, a inclusão do ensino informal, ganhava consistência e dimensão numa medida que posteriormente teve duas implicações. A primeira, mais estrutural de influência e contágio ao ensino formal artístico português e nas abordagens pedagógicas à infância, a segunda, directamente reflectida no campo dos museus e na abordagem aos públicos e mediação cultural. Esta evidência ecoa no discurso de abertura do *Programa Descobrir – Educação para a Cultura* que teve o seu lançamento em 2008:

“Depois de meio século de intenso investimento público no desenvolvimento separado dos sistemas de Educação e da Cultura, os estudos efectuados demonstram uma realidade preocupante: a Europa Ocidental tem, por um lado, as melhores escolas, recheadas da tecnologia mais avançada, e possui, por outro lado, as mais ricas instituições culturais nos planos do património e da criação, mas a interacção entre ambos os sistemas continua a ser reduzida. Os públicos da Cultura são reduzidos e estão a envelhecer, e ao mesmo tempo os testes de aptidão escolástica indicam que o ensino continua a favorecer uma aprendizagem passiva, dependente cada vez mais do mero domínio das tecnologias e subvalorizando excessivamente as Artes e Humanidades”⁷⁶.

Sobre a segunda implicação, relativa a abordagem aos públicos, afirma no mesmo texto:

“Trata-se de despertar e estimular a cada momento o sentido de criatividade e de invenção, não só das crianças e adolescentes mas também do público adulto de todas as idades. (...) A Educação para a Cultura quer estimular a formação de cidadãos sensíveis à criação e à fruição crítica das Artes mas

⁷⁶ Rui Vieira Nery, texto do catálogo, apresentação no lançamento do Programa Descobrir 2008-2009

*também de profissionais capazes de questionar as rotinas e de assumir uma postura de inovação mesmo na esfera da sua actividade*⁷⁷.

Esta proposta da Fundação, reitera o legado do Programa ACARTE e do CAI, redefinindo para isso a sua função face à educação e criação de públicos. É notório neste texto, o reforço da renovação necessária no campo dos profissionais do museu, de quem se pretende uma receptividade e iniciativa perante estas novas abordagens.

O Acarte, após o período de Madalena Perdigão que durou até 1989, teve vários directores, que por motivos diversos, ou não mantiveram a pertinência do programa ou por transformações do contexto cultural do país, acabou por ser desactivado em 2003, mantendo-se algumas das suas actividades agora assumidos por outros sectores, como o Festival de Jazz e o Serviço Educativo que passou a ser da tutela do CAM.

Foram necessários alguns anos para que no contexto da Fundação, o *Programa Descobrir* viesse responder à estagnação que parecia anunciar-se neste campo, em parte por ter ficado a “descoberto”, após desactivação do ACARTE. Da mesma forma, esta aparente “cristalização” parecia atingir a Fundação de um modo global. Fruto de reajustes, em grande parte necessários, devido à criação de respostas por parte do Estado e fundações privadas no panorama das suas valências, saúde, investigação, educação e cultura. A partir de 2004, sob uma nova direcção, volta a afirmar-se no panorama internacional através da eleição para o Governing Council do European Foundation Centre, que reúne as principais fundações europeias na promoção do desenvolvimento fora da Europa. “A Fundação Gulbenkian retoma assim a rota da sua vocação nacional e internacional” (Ferreira, 2007:157).

3.2 O Centro de Arte Moderna, discursos e representações

Criado em 1983, por desejo do então presidente da Fundação Azevedo Perdigão (que mais tarde veio a ter o seu nome incluído no próprio nome do centro, passando a designar-se CAMJAP), o CAM procurava incorporar as aquisições de obras da Fundação

⁷⁷ Rui Vieira Nery, texto do catálogo, apresentação no lançamento do Programa Descobrir 2008-2009

que já não se relacionavam com a colecção do fundador (que não previa nos estatutos novas aquisições, salvo excepções pontuais), nomeadamente adquiridas ou oferecidas pelos artistas bolseiros, ou noutra formulação, artistas portugueses do século XX.

Apesar de a sua idealização ser expressa por José Azeredo Perdigão ainda no início da Fundação, o contexto histórico propício à sua execução só veio a tomar forma em 1979. Não estando inicialmente previsto no testamento de Calouste Gulbenkian, a justificação da sua criação foi defendida com base na adaptação da Fundação ao contexto contemporâneo e às exigências estéticas e educativas das gerações mais novas. Do ponto de vista formal, mais uma vez, a arquitectura veio reflectir as mutações do conceito museológico que encontrava, na designação de Centro Cultural e numa tipologia arquitectónica de “hangar” (Grande, 2005:171), a informalidade que o espaço cultural advogava para si.

Influenciado pelo “fenómeno Pompidou”, criado em 1979, procurava a flexibilidade de um espaço aberto e em diálogo com os artistas variados e uma resposta à necessidade de um espaço cosmopolita e internacional onde a arte moderna tivesse um lugar permanente (até à data, as obras da colecção itineravam por todo o país em exposições temporárias).

Numa lógica de centro cultural, onde investigação, debates, exposições temáticas e temporárias, espectáculos, produção de obras *in loco*, performances, etc. se deveriam cruzar, estava inerente uma nova resposta às reivindicações da geração que proclamava a “morte” da *instituição museu* de século XIX, através de um espaço museológico flexível, vivo, *vivido* e dinâmico.

Desenhado pelo arquitecto Leslie Martin, que tinha sido consultor na execução do edifício-sede, com o apoio de José Sommer Ribeiro, director do Serviço de Exposições e Museografia, definiu-se que este novo espaço deveria ter a sua localização no jardim da Fundação, mantendo a sua íntima relação com o espaço envolvente e com a possibilidade de se criar um Museu de Escultura ao ar livre (Tostões, 2007:40). O espaço deveria ainda ter como principais eixos, o Museu de Arte Moderna (o primeiro em Portugal) baseado na colecção de obras da própria fundação e um Centro de Animação Cultural e espaços de lazer/consumo, como loja, livraria, restaurante e serviços de apoio ao visitante.

Apesar de confinado na zona Sul no parque, existe ligação subterrânea entre o CAM e o edifício – sede, assim como com o estacionamento, anfiteatro e oficinas, reiterando a importância da unidade do projecto arquitectónico. O espaço expositivo é absolutamente flexível e adaptável a cada projecto curatorial. Existem ainda serviços de arquivo e documentação que se foram afigurando como elementos essenciais nos equipamentos culturais modernos.⁷⁸ Numa primeira fase, algo indefinido em relação às suas políticas expositivas e de aquisição, inaugurou com os artistas Amadeo Sousa-Cardozo e posteriormente com Almada Negreiros. Na iniciativa “Exposição-Diálogo”, já aqui mencionada, projectou-se pela primeira vez numa dimensão internacional. Sobre o seu anacronismo ou ambiguidade, esclareceu José Sommer Ribeiro:

“o CAM nasce com 50 anos de atraso e, portanto, tivemos que começar pelo princípio. Mas vistos Amadeo e Almada, isso não significa que vamos fazer o Viana e depois o Botelho. Estar-se-ia a prestar um mau serviço a uma geração que hoje já merece ser vista, como é o caso de um Lanhas, um Pomar, Sá Nogueira, gente que a actual geração tem que ver. As coisas que se irão fazer poderão por isso, parecer desordenadas, mas há que caminhar convergentemente para não se estar anos à espera”, (cit in Ribeiro, 2007:356)

O núcleo central da colecção composta por cerca de 6000 obras de onde se destaca a produção portuguesa desde o início do século XX, sobretudo do período modernista que vai até aos anos 50. Tem um conjunto do período após os anos 60, marcado pelos artistas que estudaram no estrangeiro e que incorporaram as principais rupturas estéticas e formais deste período. A partir da década de 80, tem um acervo mais reduzido e baseado nos artistas que se destacavam na cena internacional.

Tem ainda uma forte colecção de Arte britânica (cerca de 400 trabalhos), fruto das relações de cooperação e diplomáticas que Perdigão manteve pelo Fundador e em parte pela presença da delegação da Fundação em Londres que também apoiou jovens artistas. As obras desta colecção são sobretudo relativas à produção das décadas de 50 e 60, com algum destaque para a Pop Art britânica. Tem também um pequeno núcleo

⁷⁸ Posteriormente este departamento foi assumido pela Biblioteca de Arte.

de obras de artistas internacionais, nomeadamente brasileiros, latino-americanos e arménios.

Para melhor entendermos as suas premissas expositivas actuais, a sua directora defende:

“Para ser válido por mais do que meia dúzia de anos, um museu deve ter capacidade de olhar para si de modo crítico e aperceber-se das necessidades [do contexto em que se inscreve]. Se falo desta necessidade, é porque, precisamente, olho em volta e sinto que é o que faz falta. [...] Há uns anos faltava promover os jovens artistas portugueses. Hoje os jovens artistas portugueses têm imensos espaços para mostrar o seu trabalho. O que falta é, se calhar, [espaço para] os artistas de geração intermédia, os que têm 40 ou 50 anos. Isto deve ser o que um museu faz permanentemente: perceber em que mundo está, o que lhe falta e fazer. Essa dimensão historiográfica, convivo muito bem com ela e acho que é importante que aconteça neste momento. E não só em Portugal.

Por exemplo, Anos 70: Atravessar Fronteiras [agora inaugurada, mas programada ainda por Jorge Molder, anterior director do CAM]: toda a geração da década de 1990 foi retomar ideias que os artistas da década de 1970 já tinham trabalhado, mas isso nunca tinha sido mostrado. Estavam por sistematizar os conceitos. Mostrar as primeiras pessoas que fizeram performance, vídeo... É a primeira experimentalidade portuguesa! E o que vemos com esta exposição é uma mistura de públicos óptima: por um lado, pessoas que, até com algum saudosismo, se recordam do que foi pintar certo painel em 1974; por outro lado, uma geração muito nova que não viu nada disto e precisa de ver, que não sabe quem é Silvestre Pestana, Túlía Saldanha, Rui Órfão. [Mostrá-los] é fundamental: vai contra uma falha portuguesa, nomeadamente nas artes plásticas, que é uma espécie de não memória, em que cada geração começa como se não houvesse nada para trás. Houve. Houve coisas para trás.”⁷⁹

A preocupação de responder “ao que faz falta” prende-se ainda com a ambição do CAM, num panorama já enriquecido por outras instituições museológicas do país como o Museu do Chiado, Fundação de Serralves, Culturgest e CCB, adquirir relevância a nível internacional, através da convocação de artistas estrangeiros e libertando-o da excessiva conotação com a arte portuguesa e, conseqüentemente, o seu carácter periférico.

⁷⁹ Entrevista Isabel Carlos in Jornal *Público* 28.11.2009

Retomando um dos conceitos apresentados na primeira parte deste estudo, a noção do museu como um fórum esteve presente na programação do ACARTE, não só pela contaminação de géneros culturais, mas pela multiplicidade de experimentações que se propunham e que transformavam sistematicamente aquele espaço. O *Programa Descobrir*, procura inscrever-se neste paradigma, utilizando a identidade da FCG como elemento agregador e já não exclusivamente o Centro de Arte Moderna. Abrangendo os vários serviços educativos, os jardins, o serviço de música, propõe-se num único programa “oferecer um mosaico de experiências e descobertas em que fronteiras entre as disciplinas de desvanecem”.⁸⁰

Este entendimento do museu como fórum e “zona de contacto” é também expressa pela liberdade temática que o SE oferece, ou seja, o facto de estarem subordinados à colecção, não é visto como um encerrar de possibilidades, como refere Susana Gomes da Silva:

“que podemos ter um projecto que tenha dança, a partir de uma obra da nossa colecção, podemos! Isto não nos limitou!” (entrevista Susana Gomes da Silva, 20-09-2010)

O museu visto como um fórum, em conjunto com uma re-conceptualização da figura do indivíduo-visitante, permitem-nos, mais adiante, entender o projecto *Moradas Colectivas*, onde a noção de público e não-público é equacionada.

Sobre a posição actual perante a educação dos públicos, a postura assumida pelos vários sectores da Fundação é defendida do seguinte modo:

“O que é que mudou ao longo dos últimos anos, não necessariamente com o *Descobrir*, mas que movimento é que houve, no qual o *Descobrir* se inseriu.... Numa ideia de que a educação artística não se faz de uma forma unidireccional [...] nós procuramos estratégias que sejam interactivas e que levem o participante a ter uma grande margem de escolha sobre os moldes em que quer participar [...] é uma metodologia dialogante e interactiva” (entrevista Rui Vieira Nery, 22-07-2011)

⁸⁰ Rui Vieira Nery, texto do catálogo, apresentação no lançamento do Programa Descobrir 2008-2009

Em consequência da afirmação do CAM como um “*reduto para o encontro ameno e civilizado dos cidadãos com as “Belas-Artes”*” (Grande, 2006) e a concretização de um espaço inédito em Portugal, dedicado exclusivamente à difusão da arte contemporânea, verificava-se o carácter pioneiro e “avant-garde” que a Fundação vinha a desempenhar no contexto cultural português, em sintonia com os seus princípios fundadores de fins artísticos⁸¹.

A concretização de espaços monumentais de fruição cultural, eliminando a exclusividade das galerias e ateliês para a colocação de artistas portugueses no circuito internacional, vinha também cumprir um importante papel de reposicionamento do país no contexto cultural europeu, ou seja, uma nova monumentalidade associada aos espaços culturais vinha agora alojada a uma lógica de marketing das cidades e na sua abertura para as indústrias culturais e do turismo massificado.

O projecto *Moradas Colectivas* contribui assim para o enquadramento destas duas vontades, a necessidade de se manter pioneiro no panorama nacional, e de se inscrever nas práticas (neste caso educativas) comuns em instituições congéneres na Europa.

Margarida Vieira, responsável pela expressão dramática no projecto e colaboradora da FCG há cerca de vinte anos, diz-nos:

“Há pouco quando falava de que a Gulbenkian era um nome de peso, mas não é a única porque já há várias instituições a fazerem o mesmo, acho que ainda assim somos pioneiros nas propostas que vamos fazendo. Estou a lembrar-me doutro projecto que faço aqui com as necessidades educativas especiais e que eu saiba há muito poucas instituições a trabalhar com estes públicos, nomeadamente museus. Portanto continuamos (Fundação) a abrir portas e a lançar pistas para que os outros também façam o mesmo, o que é ótimo! Nós estamos aqui para proporcionar e motivar e depois largamos as equipas, os monitores que vêm com eles com pistas para que eles dêem continuidade ao trabalho. Daí também a importância da continuidade⁸², porque os técnicos que acompanham esses grupos também saem daqui com ideias a seguir e a aplicar fora destas portas. Acho que continuamos a trabalhar terrenos novos, embora, com a ressalva de que outros já o fazem e se calhar há 20 anos não faziam. Nós de facto, no tempo do CAI, fomos muito

⁸¹ Cf. Estatutos FCG.

⁸² O Projecto *Moradas Colectivas* é considerado um projecto de continuidade e este factor é valorizado pelos seus intervenientes como um elemento fundamental no sucesso do mesmo.

pioneiros, muito mesmo. Pronto agora as coisas já estão diferentes, já grande parte das instituições culturais tem serviços educativos com propostas e actividades, mas acho que ainda assim somo arrojados nas nossas propostas.” (entrevista Margarida Vieira, 15-07-2010)

Esse carácter inovador, que marca o discurso da FCG e dos seus projectos é, também, promovido em encontros e formações em contextos internacionais.

“Nós tornámo-nos uma referência a nível nacional e de facto sim, por isto, porque temos uma prática muito consolidada, muito fundamentada, ... sinto que há um trabalho paralelo a fazer...há o trabalho aqui, e depois há a divulgação do trabalho, como possibilidade de criação de conhecimento e de matéria crítica, para formar uma área, que eu acho que é uma área académica que tem que ser reconhecida em Portugal e que ainda não é...

[...] eu já apresentei isto (O Projecto Intervir) em Bucareste num congresso sobre museus e jovens, depois apresentei a um grupo internacional cá, a convite de Serralves, como exemplos portugueses de projectos interessantes na área de cruzamento de cultura com a educação e partindo de museus de arte, porque aquilo era centrado em museus de arte. Depois voltei a apresentar o projecto Intervir a um grupo internacional aqui na fundação num projecto muito interessante de ligação da cultura com a educação, para a agenda cultural europeia. (...) Nos últimos tempos, a quantidade de encontros internacionais ou jornadas, nos quais cabia perfeitamente o Intervir! porque ainda por cima está numa área de grande desenvolvimento actual, por estes cruzamentos, para já, da intervenção artística com a intervenção social, da cultura com a educação, das artes com o trabalho comunitário com grupos em risco ou nas áreas de exclusão, com o que os ingleses chamam de outreach work, que é sair para fora, para depois trazer para dentro ...é uma área de grande desenvolvimento” (entrevista Susana Gomes da Silva, 22-09-2010)

3.3 O Serviço Educativo do CAM

Iniciou em 2002 e procurou centralizar-se nos paradigmas museológicos contemporâneos, sobretudo ao nível da comunicação e educação de públicos, enquadrando a herança deixada pelo CAI e o ACARTE.

“... o CAI, mas aquele projecto fez sentido num determinado período e no momento em que nasceu, nasceu muitíssimo bem, porque nasceu pela mão da Madalena Perdigão com o ACARTE, e o ACARTE era o grande movimento de formação pela arte em todas as áreas e todas as vertentes. E aquilo nasceu e fazia tudo muito sentido e estava muito encaixadinho. Depois com o

desmembramento das coisas, começa-se a perder um bocado, (primeiro pertencia ao serviço de educação e depois passou para o CAM), ... foi assim, foi-se desmantelando, perde-se esta noção muito importante de que aquilo fazia parte de um tecido mais alargado e a própria fundação já não se revê naquele modelo. Acho que foi uma conjugação de ideias, a ideia de que o papel do CAI enquanto serviço pioneiro da formação, ao fim de 20 anos, já não se justifica no modelo em que existia, inclusivamente, já tinha criado filhos em outros sítios e já se tinham criado uma série de novas estruturas” (entrevista Susana Gomes da Silva, 22-09-2010)

Questionando ou incorporando as críticas feitas ao movimento da Educação pela Arte e também sobre a educação em museus, o SE do CAM insere-se no movimento do “construtivismo crítico” ou “construtivismo social” como base teórica e, como define a sua coordenadora:

“[...] está assente em conceitos e em problemáticas, na problematização de coisas, criando actividades, que por mais que possam ser actividades de expressão, têm como base...aquilo que lhes dá a razão de ser...é um exercício de meta-conhecimento” (entrevista Susana Gomes da Silva, 22-09-2010)

Esta filosofia perpassa todos os programas do serviço ao longo dos seus 9 anos de existência.

O serviço educativo foi teorizado peça primeira vez no final do sec XIX por Alfred Lichtwark que protagonizou o movimento de educação estética na Europa entendeu o museu como um território para a educação cultural e artística dos indivíduos através do desenvolvimento da percepção analítica e da observação detalhada das obras visuais dos museus.

Esta nova abordagem insere-se num contexto de mudança da própria definição da criança/jovem nas sociedades contemporâneas. Uma construção moderna que abandona a ideia da criança como um adulto em ponto pequeno para um ser social com características específicas no seu modo de captar a realidade.

Nos Estados Unidos, este movimento foi protagonizado por Albert Barnes e Thomas Munro que atribuíram ao serviço educativo a capacidade de civilizar e humanizar os cidadãos através da convocação das suas capacidades estéticas, morais e intelectuais. (Fróis, 2008:64)

A partir dos anos 70 do século XX, a reflexão sobre educação e museus, ganha corpo e rigor científico pelas várias investigações realizadas sobre o comportamento dos públicos dos museus.

A educação em museus tem como objectivo primordial formar as sensibilidades estéticas dos visitantes, descobrir de modo activo diferentes universos, atitudes afectivas, um sentimento positivo para com os objectos, favorecer o pensamento crítico em relação ao passado e ao presente, ser activo na procura de inputs sensoriais e informativos e respeitar a condição dos objectos de fruição. Insere-se no registo da educação não-formal. As teorias educativas transportadas para a educação dos museus estão geralmente associadas a Vygotsky, Maxime Greene e a Jean Piaget e inserem-se no construtivismo e no modelo hermenêutico ou interpretativo de aprendizagem (com variantes e abordagens diversificadas).

A ideia principal é a de que o conhecimento é produzido pelo próprio sujeito e é um processo activo, não pode ser simplesmente transmitido de um para outro, porque se considera que o conhecimento não tem existência em si, mas é produzido pelo sujeito e assenta da sua natureza social. (Hooper-Greenhill, 1994; Dierking, 2002; Csikszentmihalyi & Robinson; 1990, Hein, 1998)

Esta abordagem por parte dos museus é uma interceptação da adaptação de modelos de aprendizagem e do conhecimento no seu contexto, com o desenvolvimento teórico sobre a motivação do visitante e os modelos de experiência interactiva (Falk & Dierking) e da experiência estética (Mihaly Csikszentmihaly). Com base neste último autor, Fróis (2008) desenvolve as várias dimensões que concorrem para a experiência estética, sendo a primeira relativa ao conhecimento, a segunda com os conhecimentos do visitante, a curiosidade, a fantasia e a satisfação; a terceira, relaciona-se com o impacto perceptivo que a beleza dos objectos exercem no observador, as comparações estilísticas e as técnicas e finalmente a dimensão comunicativa em que se reporta à contribuição da arte para a introspecção, a compreensão do seu próprio ser. O equilíbrio entre estas dimensões é que permite a experiência estética e exigem um envolvimento psicológico e físico complexo com as obras, (2008:68).

George Hein é uma dos principais defensores do museu construtivista, um espaço, onde é necessário provocar a conectividade entre o conhecimento anterior do visitante e a informação/conteúdos das exposições. Esta conectividade é estabelecida

a partir das necessidades educativas do visitante e não pelas características ou natureza da exposição. Esta necessidade educativa, por sua vez, convoca o meio social e cultural dos indivíduos e interfere na sua experiência e interpretação significativa. Para o Museu Construtivista advoga:

“Constructivist museum exhibits have no fixed entry and exit points, allow the visitor to make his or her own connections with the material and encourage diverse ways to learn” (Hein, 1994: 77).

Muitas vezes os programas educativos dos museus procuram desenvolver a proficiência visual dos visitantes, despertar e formar o gosto através dos objectos. Para isso promovem a capacidade de observação e análise, a capacidade de interpretação e dedução de sentidos e significados e o contacto com o que é diferente, não esperado ou não familiar. No diálogo que estabelecem procuram ter em conta o contexto pessoal, isto é, a agenda pessoal do visitante e as suas motivações e conhecimentos prévios; o contexto sociocultural na medida em que a construção de sentidos é culturalmente efectuada e o contexto físico, determinado pelas características do espaço em que ocorre o encontro.

Esta teoria, acompanha na sua escala, a passagem de importância do objecto para o sujeito que se verifica também nos novos paradigmas museológicos e nas concepções de cultura e *habitus* já antes apresentadas. Apesar disso, a incidência no sujeito tem em conta o fenómeno da aprendizagem como um processo social que é efectivado através de uma “comunidade interpretativa” (Hooper-Greenhill, 1994:49), isto é, independentemente da sua configuração ou agregação esta comunidade partilha de estratégias interpretativas.

“All interpretation is necessarily situated. Our own position in history, our own culture, affects meaning. Meaning is constructed through and in culture. Perception (what we see), memory (what we choose to remember), and logical thinking (the sense we choose to attribute to things) differ culturally because they are cultural constructs. (Hooper-Greenhill 1994: 49)

Esta perspectiva, que conceptualiza o visitante como um elemento activo na construção do seu próprio conhecimento inscreve-se num paradigma mais alargado do período pós-modernismo. Não só através das abordagens educativas que

questionavam os modelos de ensino formal, mas também através dos modelos de comunicação, os museus pós-modernistas propuseram novas teorias e abordagens práticas ou metodológicas.

De uma forma simplificada, a passagem dá-se de um modelo comunicativo de transmissão para um modelo cultural. O primeiro, muito explorado pelo período colonial, por se adequar a uma passagem de informação cujo poder se encontra do lado do transmissor que comunica a mensagem ou conhecimento a um receptor passivo. Este modelo encontra-se, também, nas abordagens expositivas dos museus desde a sua génese, com particular expressão no período iluminista e até ao museu pós-moderno. No segundo modelo, a comunicação é partilhada e considerada um processo de associação e participação e numa analogia com o ritual, através do processo de comunicação, a realidade é produzida, tornada consciente para um determinado contexto e para a comunidade interpretativa que participa nesse processo. Este último, valoriza o poder agregador que o processo comunicativo exerce sobre os seus participantes, onde os significados são plurais e abertos a negociação e não como instrumentos de poder e controlo. (Hooper-Greenhill, 1994:70)

Tal como exposto nos capítulos anteriores, esta visão tem sido pouco expressiva no campo dos museus onde a imposição de “ficções” (Macdonald, 1996) sobre o mundo tem sido frequente, muito embora, como já procurámos demonstrar, o processo de contestação destas ficções tem vindo a acontecer.

Neste ponto, podemos entender o serviço educativo de um museu como um motor de transformação e de auto questionamento sobre as práticas do mesmo. Para isso, é também verdade que por vezes se encontram uma multiplicidade de discursos e práticas que podem ser divergentes, nomeadamente do discurso educativo para o discurso curatorial ainda muito assente da exposição mais didáctica e informativa. No seu estudo sobre monitores de visitas a exposições de arte, Teresa Martinho salienta:

“A “regra” que em tantos museus e centros de exposições ainda constitui a não intervenção dos serviços educativos na preparação das exposições confirma-se no CAMJAP. A coordenadora refere que tal participação apenas ocorre em algumas exposições cujos comissários são internos e existe maior proximidade. Assinala, ainda assim, que tem havido uma crescente percepção, por parte dos conservadores, da importância de disponibilizar materiais e elementos relativos às

exposições com a maior antecedência possível – de modo a que o Sector de Educação possa desenvolver um trabalho potenciador da exposição” (Martinho, 2007:32)

O serviço educativo é a face visível do museu de arte, a face ao compromisso ou engajamento político expresso ou declarado. Por isso, no campo dos museus de arte há uma tensão sobre estratégias de transformação social, aprendizagens participantes, cidadania e democratização com a manutenção de um capital simbólico que o museu não está disposto a comprometer. Em ambos os serviços (curatorial e educativo) há uma aproximação às lógicas e práticas internacionais e o seu protagonismo é variável de acordo com diferentes casos de referência (ver exemplo da Tate Modern ou do Reyna Sofia), mas em ambos reivindicados para o museu, sendo o serviço educativo ainda claramente subsidiário do primeiro.⁸³

3.4 Moradas Colectivas, incluir o bairro no museu, o cidadão na sociedade, o museu no mundo

“O programa assume dimensões de continuidade e de renovação. Continuidade quando prossegue linhas de intervenção que se revelaram particularmente eficazes e demonstram um potencial ainda por esgotar, em geral associadas à exploração do património artístico permanente da Fundação através da riqueza natural do seu jardim, das suas colecções museológicas, do seu Coro e Orquestra ou da sua temporada de recitais. Renovação quando propõe novas abordagens para a revisitação e a releitura constantes desse património, a partir das perspectivas contemporâneas do multiculturalismo, do respeito pela diversidade civilizacional, da interacção entre tradições eruditas e populares, da defesa do equilíbrio ambiental, da promoção da consciência cívica e do estímulo à criatividade individual, ou quando explora outros domínios da criação como a escrita, o movimento, o audiovisual ou as novas tecnologias artísticas e se abre aos cruzamentos transdisciplinares de todas as linguagens abordadas. [...] foi concebido, na certeza de que cada um dos eventos previstos resultará sempre

⁸³ Como afirma Susana Gomes da Silva: “o da Tate Modern é um serviço educativo fantástico, mas só para tu perceberes bem, tem um head of education, que uma espécie de director só da parte educativa e depois é capaz de ter tipo cinco sub-departamentos, cada um com o seu responsável que depois gerem uma equipa própria...um trabalha só professores, outro trabalha só escolas, outro só público sénior e não sei quê, outros trabalha só comunidades, outro trabalha só jovens, eles têm uma “Young tate”! portanto, é possível ter um departamento que só trabalha a faixa etária dos 15 aos 18! É incrível! Mesmo o Rainha Sofia, que é aqui ao lado, também tem um SE com 5 departamentos de serviço educativo, um de acessibilidades, um de escolas, pá...” (06-02-2011).

*da eficácia do diálogo triangular entre os destinatários, os mediadores e o património cultural vivo que procura antes de mais servir”.*⁸⁴

Nesta breve apresentação estão evidentes os principais elementos que se pretendem destacar neste capítulo:

A assunção da missão da fundação e nela a incorporação do conceito de cultura nas suas acepções “velha” e “nova”, numa tentativa de pacífico encontro entre os dois. Esta perspectiva corrobora a tendência dos museus, no sentido de encontrar terrenos comuns entre a velha e a nova museologia e a incorporação de contribuições teóricas de várias áreas disciplinares, de modo a sustentarem e informarem melhor a sua prática. O entendimento do indivíduo como um sujeito activo na produção de conhecimento no encontro com o museu, e a pertinência dos mediadores nesse diálogo, em que a passagem de sentidos e ideais de carácter universalista que o museu disponibiliza é feita através dos seus “rituais”. Por fim, a dimensão institucional, em que o *Programa de Educação para a Cultura – Descobrir* - é a expressão activa e comunicativa da identidade da fundação que em todas as suas vertentes e serviços interpreta ideias e sentidos comuns, que partilha com o seu público.

*“Intervir - Moradas Colectivas foi a segunda edição de uma parceria entre o Descobrir - Programa Gulbenkian Educação para a Cultura (Centro de Arte Moderna) - e o CESIS - Centro de Estudos para a Intervenção Social -, com o objectivo de desenvolver um projecto de intervenção social e artística junto da comunidade de jovens do Bairro Zambujal, concelho da Amadora, que integram o Percursos Acompanhados (Programa Escolhas), um projecto de combate ao abandono escolar precoce e exclusão social.”*⁸⁵

Este é o primeiro parágrafo de apresentação no site do *Programa Descobrir* na secção de projectos especiais, e quase totalmente idêntico ao que encontramos na introdução deste texto quando foi apresentado o projecto *Heróis & Vilões*, do qual este é um seguimento. Ao longo de 4 meses (7 de Dezembro 2009 a 31 de Março 2010) foram realizadas sessões semanais no bairro do Zambujal e no CAM, onde através do

⁸⁴ Rui Vieira Nery – comentário de abertura do programa Mar-Set’11 do *Programa Descobrir*

⁸⁵ Destaques originais.

contacto com as obras expostas (tanto das exposições temporárias como da colecção) e de dinâmicas e práticas expressivas, um grupo de 15 jovens desenvolveu actividades que levaram à criação de um produto artístico final com apresentação pública na Fundação, em Lisboa, a 7 de Novembro de 2010.

Neste projecto afiguraram-se como principais objectivos o desenvolvimento de competências pessoais dos jovens, com vista a contribuir para a sua inclusão escolar e social, para as quais as áreas de expressão seleccionadas, a saber – fotografia, vídeo, expressão corporal e stencil – foram postas ao serviço desse processo comunicativo e educativo.

O grupo foi constituído por jovens participantes no *Projecto Percursos Acompanhados* através de inscrição livre ou por convite, no caso de jovens que se encontrassem em situação de risco e não se inscrevessem por sua iniciativa. Inscreveram-se 15 jovens, 6 rapazes e 9 raparigas com idades entre os 11 e os 16 anos.



Fig. 2

Legenda: este foi o cartaz/convite para os jovens se inscreverem nas duas primeiras sessões a título experimental. Autoria de Maria Remédio.

A equipa⁸⁶ de apoio ao projecto era constituída da parte do CAM pela coordenadora do projecto – Susana Gomes da Silva, e três educadores/artistas, com áreas de especialidade distintas, Maria Remédio – vídeo; Mário Rainha Campos – fotografia, Margarida Vieira – expressão corporal. Contou ainda com a colaboração de uma estagiária – Lucía Forno.

Da parte do CESIS, Isa Monteiro – coordenadora do Projecto Percursos Acompanhados; estagiária do projecto – Natividad Mellado; estagiária do projecto – Cátia Tavares.

Ao longo deste período de tempo, os jovens foram envolvidos num conjunto de sessões⁸⁷ que tinha sempre um exercício de marcação do início e do fim da mesma, vários exercícios de expressão corporal, para desenvolver a temática ou os desafios propostos a seguir, o contacto com obras de artistas e o debate e questionamento em grupo sobre a experiência realizada.

A expressão corporal surge, aqui, relacionada com a performatividade do corpo, numa tentativa de incorporar conceitos e ideias através da sua corporalização e, simultaneamente, como estímulo à linguagem expressiva individual. Como afirma Margarida Vieira:

“Todo o trabalho de corpo, que se prende um bocadinho, não só para os momentos de quebra-gelo iniciais das sessões, como também é importante para eles darem “mais corpo” a algumas fotografias ou a determinados momentos que são necessários... mais recurso à expressividade. É um meio fundamental para eles próprios encontrarem a sua expressão, a sua forma de mostrarem com o corpo determinadas coisas que às vezes verbalmente lhes é mais difícil. De facto a minha linguagem, em termos corporais, dirige-se muito ao “ser” e ao “estar” e isso, eu acho que é fundamental.”

Sobre a abordagem a estas dinâmicas, esclarece:

“Eles associam isso a momentos de prazer, de jogo, e também é isso que se pretende, porque nós não os colocamos em determinada situação para os expormos, embora eles sejam expostos, não

⁸⁶ Ver Biografias dos intervenientes no projecto, anexo 7

⁸⁷ Ver anexo 8 para esquema de sessão

é? Sobretudo para jovens mais tímidos ou com dificuldades em expressarem-se, este trabalho é fundamental” (entrevista, 15-07-2010).



Fig. 3



Fig. 4

Legenda: A fig. 3 ilustra os jovens a realizarem a dança com a projecção do bairro na parede. Fotografia de Mário Rainha Campos. A fig. 4 é uma imagem do vídeo de Jesper Just, da obra em questão.

Baseados na interpretação da obra “No Man is an Island” do artista Jesper Just⁸⁸ (2002, Vídeo/4 min.), os jovens foram convidados numa sessão a realizar uma coreografia num “espaço público”, ou seja, com a projecção de fundo de uma das principais praças do bairro do Zambujal, os jovens protagonizaram uma dança no CAM, como se a realizassem “no bairro”. O objectivo do exercício passava pela interiorização do conceito de espaço privado e público, que complementado com vários outros exercícios procurou identificar e esclarecer os comportamentos e actividades “adequados” a cada espaço.

No projecto *Moradas Colectivas*, o museu, através do SE convoca um “outro”, sob a designação de não-público, um grupo que não se relaciona com a cultura ou com a cultura dos museus. A herança do legado colonial, permite-nos enquadrar um “outro” que de distante, passa agora a estar presente no território de abrangência do museu, mas distante simbolicamente. A convocação de um “outro” para o espaço do museu, implica a sua construção através de um discurso que o identifica e delimita, quer fisicamente, quer pelos seus recursos simbólicos. A primeira categoria em que se inscrevem no discurso do museu ilustra bem esta ideia. Segundo Susana Gomes da Silva:

⁸⁸ Exposição patente no CAM entre 9-10-2009 a 18-01-2010

“Em termos genéricos, são considerados não-públicos, não é? Porque não vêm, porque não fazem parte desta esfera, porque são pessoas que, se nunca fosse feitos este trabalho, provavelmente ao longo da sua vida não poriam aqui os pés, nem isto seria sequer considerado um espaço significativo o suficiente para fazer o esforço de. (...) E na verdade o museu vê-os como tal, são considerados não públicos, públicos que “estão fora” da esfera central de acção e quando tu falas com as populações que estão nestes territórios e falas da ideia de museu, também são espaços que vês nas respostas....”ah eu não sou desses....eu não gosto dessas coisas....eu não vou a esses sítios” também surge a representação do museu como um sitio de exclusão e que não tem nada a ver com eles, não faz parte nem do universo quotidiano, nem do universo de referentes nem da cultura deles, portanto não tem nada a ver.” (entrevista Susana Gomes da Silva, 20 -06- 2011)

Outro indicador importante sobre a identificação do “outro”, passa pelo recurso a uma linguagem expressiva, com base no stencil sobre fotografia/cartaz e uma narrativa de afirmação ou “statement” que reveste de poder o seu autor. Esta prática vem associada aos gostos e vivências da cultura juvenil urbana segregada ou marginalizada. Mário Rainha Campos, explica que existem poucos projectos a trabalhar com jovens e que a fotografia se adequa bem a este grupo...

“Por ser uma modalidade expressiva que é extremamente significativa para a fase de crescimentos em que estão estes adolescentes, que necessitam de realismo, e a fotografia dá-lhes isso, coisa que o desenho não dá, por exemplo. E sobretudo que eles conseguem resultados que eles se surpreendem, que eles gostam, para meter seja nas redes sociais, que eles gostam, para meter no Facebook ou no My Space...eles gostam de ter fotografias deles e de se fotografarem uns aos outros e de se verem nesse espelho mágico que é a fotografia, é um espelho de quem nós somos em determinada fase do tempo...fica lá gravado, não é, fica lá gravado, é um olhar ou um espelho daquele dia.” (entrevista, 17-11-2010)



Fig. 5



Fig. 6

Legenda: as fig. 5 e 6 mostram alguns elementos da concepção do cartaz: a) realização de fotografias no espaço do bairro, b) criação de silhuetas em que procuravam expressar corporalmente um conceito. O que queriam transmitir, ou o seu desejo seria depois usado como “statement” no cartaz (tem cerca de 100x150 cm). (Fotografias de Mário Rainha Campos)



Fig. 7: cartaz realizado por uma das participantes do projecto⁸⁹.

O processo de elaboração dos cartazes, em que na montagem em *poster* se sobrepunham os elementos silhueta, cadeira e palavra de ordem, foi realizado através de uma “caça-fotográfica” no qual os jovens se consideravam “caçadores-visionários” e tinham que procurar “imagens de casa que vos pareçam precisar de uma nova vida”⁹⁰ ou serem “caçadores de invisibilidades”. Baseando-se na ideia do trabalho de Ana Ventura eram desafiados a “ver o que mais ninguém vê”, portanto, a desenvolverem um olhar “poético” sobre as casas que estão doentes e “sem alma” e que precisam de ser transformadas.⁹¹

As sessões tiveram sempre referência à obra de um artista, sobre a qual eram estabelecidas relações com os temas da sessão e com os produtos finais. Os artistas usados, tal como referido anteriormente, dependiam das obras expostas no Centro, mas foram utilizados outros autores, em particular para contextualizar a proposta

⁸⁹ Ver outros trabalhos realizados pelos jovens – Anexo 9

⁹⁰ Fonte: guião de sessão de 25-02-2010

⁹¹ Expressões retiradas de diário de campo durante a sessão de dia 25-02-2010.

final. Neste caso o uso da cadeira remete para a obra de Ana Vieira “sala de Jantar” apresentada no capítulo anterior.

Sobre o uso das técnicas de Stencil:

“De qualquer forma, houve o cuidado de lhes fornecer a eles as imagens de todas as obras que foram trabalhadas, de visitar os artistas que nós considerávamos que eram os pilares do projecto, a Ana Vieira, Helena Almeida, de fazer paralelos com o universo artístico não necessariamente museológico, como ir procurar exemplos de street art para os pôr a pensar noutra registo mais próximo da realidade urbana deles, mas que pode ser uma forma de intervenção...portanto, houve este cuidado.” (entrevista Susana Gomes da Silva, 06-02-2010)

Mais uma vez, nesta citação, podemos encontrar referência ao que é considerado o universo cultural destes jovens, na óptica do museu, fazendo a incorporação do contexto urbano e periférico da cidade, nos quais estes jovens se inserem e utilizando a “street art” como uma linguagem artística partilhada, que aporta não só uma aproximação das sensibilidades estéticas dos jovens e do museu, como no produto final está inerente a retórica do museu, do indivíduo transformador sobre a sua própria história e o poder do museu para lhe providenciar essas ferramentas. De acordo com a definição de Ricardo Campos:

“A street art compreende um conjunto de expressões visuais, relativamente coerentes do ponto de vista formal, simbólico e ideológico, que remetem para processos comunicacionais não-institucionais, informais e, na maioria dos casos, ilegais. A aproximação às artes plásticas e ao design é evidente na maioria das propostas, demonstrando a permeabilidade característica do graffiti e destas linguagens que lhe são próximas. Entre as diferentes manifestações, encontramos os stickers, os stencils ou posters, entre outros produtos híbridos que se inspiram em técnicas e referências iconográficas variadas”, (Campos, 2009:48-49).

Assim, pudemos verificar, que a criação deste cartaz, constitui uma narrativa em que os olhares individuais e ambições dos sujeitos são inscritos e afirmados pela sua aplicação e sobreposição ao espaço do bairro, o seu espaço de referência. O museu através do registo, neste caso, visual e gráfico, “absorve” a distância material do outro, nomeadamente, partilhando com ele sensibilidades e formalidades estéticas.

O “outro” é trazido para o espaço museológico, com marcas identitárias muito evidentes e codificadas nos aspectos formais dos produtos apresentados e construídos. No caso do cartaz, a sua composição, feita pelo “meu bairro”, a “minha visão do bairro”, o “meu corpo”, o “eu” e a “minha palavra”, o “meu desejo”, a “minha ideia”, comprovam a premissa do museu de ser um cenário para a dramaturgia do “eu” e um espaço de diferenciação e transformador.

Se a função didáctica do museu foi anteriormente baseada na transmissão de conhecimentos e conteúdos, neste caso, baseia-se na transmissão de competências e recursos para que os jovens possam transformar a realidade em que vivem, em concreto, “dar-lhes voz” através da expressão dos seus desejos, afirmado no cartaz.

Como interpreta a responsável do *Percursos Acompanhados*:

“Este projecto é especial porque acredita no potencial destes bairros. Se eles não tivessem acreditado que era possível sair daqui alguma coisa, não teriam investido neste tipo de projecto. E houve mesmo um grande investimento. E é importante acreditar, mas não só, agir!” (entrevista Isa Monteiro, 15-11-2010)

Já Mário Rainha Campos, sublinha a importância dos jovens transportarem a sua experiência para os resultados do projecto, do seguinte modo:

“Procurámos isso, porque...para já, traz verdade, traz verdade ao projecto...não acho que seja bom, não acho que um projecto destes esteja a acontecer se os produtos que se conseguirem ali, sejam iguais aos produtos que se conseguiam com outro grupo qualquer, porque aí, queria dizer que os participantes não tinham estado a dar da sua subjectividade, da sua experiência de vida, da sua bagagem, da sua sensibilidade.” (entrevista, 17-11-2010)

A construção deste “outro” é, ainda, afirmada pela narrativa da cidadania e do papel social do museu, em que a caracterização do grupo, através das categorias “jovens em risco de exclusão social ou de abandono escolar”, provenientes de “zonas desfavorecidas” (como se pode ler no texto de apresentação do projecto) concorre para a construção desta categoria de alteridade. O critério de selecção dos jovens por parte do projecto *Percursos Acompanhados* baseou-se nos seguintes aspectos:

“Nós normalmente escolhemos a faixa etária e eles depois inscrevem-se. Aqueles que normalmente nós achamos que é mesmo importante, nós convidamos. (...) Devido aos comportamentos, os resultados escolares, sobretudo ao nível da concentração, que precisem de apreciar outras coisas (competências). Tem a ver com os níveis de competências sociais e pessoais, que muitos deles quando vêm para o projecto não têm trabalhadas.” (entrevista Isa Monteiro, 15-11-2010)

Esta distinção é também verificada ao longo do projecto pelos próprios jovens, através da atribuição das designações *Gulbenkianos* e *Cesianos*, uma simpática forma de afirmar a existência de duas equipas que desenhavam um projecto comum. A coordenadora do projecto *Percursos Acompanhados*, confirma a existência destes dois “mundos” que não se tocam e justifica, assim, um dos motivos para a pertinência da criação de um projecto destes:

“Este projecto surgiu porque aqui no bairro existem muitas famílias para quem não existe o “fora do bairro”, para eles isto é o normal, isto é o seguro, o que eles conhecem. [...] Ir a museus, ter contacto com obras de arte, não existia! E saber estar e comportar-se nestes sítios muito menos. A Gulbenkian foi uma oportunidade para estes jovens, exactamente terem o contacto com outras realidades, porque ficando no bairro, é mais do mesmo”, (entrevista Isa Monteiro, 15-11-2010).

Em contrapartida, “CAM” e “CESIS” defendem uma sensibilidade etnográfica na postura do museu⁹²:

“É muito importante que os técnicos que vão trabalhar com estas crianças, conheçam a realidade delas e acho que isso só é possível trazendo o museu ao bairro, só assim, é que se adequa o tipo de trabalho que se pretende fazer. E eles são lá aquelas pessoas do museu, que sabem tudo! E tirar-lhes um bocadinho essa imagem e mostrar a estas crianças que é possível relacionarem-se com este tipo de pessoas!” (entrevista Isa Monteiro, 15-11-2010).

“o projecto surge, de uma vontade do museu, sair para fora das suas portas e da possibilidade de intervir directamente no terreno, nomeadamente com populações que estejam à margem daquilo que são os nossos públicos habituais.[...] Ele foi desenhado à medida para o CESIS e para o CAM. [...] Mas na verdade, como princípios básicos é isto, é a consciência que nós temos enquanto serviço educativo, da importância de um trabalho de intervenção artística fora de portas,

⁹² Sobre relação arte-antropologia ver Schneider (2006)

nomeadamente como uma forma de intervenção quase de cidadania, não é? E de construção por uma consciência cidadã que passa pela criatividade artística e pelo contacto directo com a produção artística do nosso tempo, e por outro lado, por uma vontade que o CESIS tinha, portanto, uma instituição trabalhando no terreno, de alargar as ferramentas com que trabalha os jovens e com que no fundo lhes cria condições para o desenvolvimento de um futuro com novas oportunidades e com melhores oportunidades, fazendo uso das coisas que não estão nas competências deles, neste caso, da educação artística, portanto, foi assim um conjugar muito feliz de ideias. (entrevista Susana Gomes da Silva, 22-09-2010)

Sobre a génese do tema, explica-nos como forem eleitos os eixos principais:

“A génese do tema..., por exemplo, também, mais uma vez, foi um bocadinho na sequência do primeiro projecto, o primeiro projecto partiu de uma grande vontade de trabalhar identidade, vamos fazer um projecto deste, até porque em discussões com o pessoal do CESIS em torno daquilo que eram as características principais desta população, portanto, jovens, em risco de exclusão escolar, com uma grande desvalorização do que é o papel educativo nas suas vidas e portanto com uma falta de perspectiva no futuro no sentido mais educativo do termo, e portanto era importante fazer coisas que pudessem reforçar competências escolares, sem sermos escolares. Portanto, coisas que pudessem transferir-se para a escola, trabalhar sobretudo questões pessoais de auto-conceito e auto confiança, valorização, capacidade de gestão da mudança, reacção positiva à mudança e ao desafio, portanto, isto eram tudo coisas de desenvolvimento pessoal e humano...e criatividade, e pensamento criativo, porque na verdade, esta é uma ferramenta fundamental...pronto. E pensando nisto, nós da primeira vez, centrámo-nos muito nas questões mais identitárias, centradas no indivíduo, na forma como nós nos vemos, superar dos nossos medos, os nossos receios, os nossos bloqueios e ir mais além...só que isto foi um ano inteiro, foi um ano escolar inteiro, foram nove meses...e mesmo assim foi duro, e foi trabalho quase terapêutico. Então desta vez resolvemos que, em menos tempo, com uma população mais jovem, era melhor não entrarmos tanto nas questões individuais, e trabalharmos, questões identitárias sim, mas mais ligadas ao território habitado” (entrevista Susana Gomes da Silva, 22-09-2010).

Como já foi afirmado anteriormente, o projecto elegeu as suas temáticas em função das necessidades dos jovens (educativas e sociais) e a partir das premissas de intervenção educativa que o SE desenhou para si. O seu encontro com as obras de arte em exposição também interferiu na forma como se construiu o projecto. Esta característica dialoga com as noções já apresentadas de “comunidade interpretativa” de Greenhill (1999) e a base do paradigma do museu construtivista em que os

contextos culturais dos indivíduos são convocados. Neste projecto, essa convocação deveu-se ao objectivo de reforçar o capital dos jovens participantes e a partir da idealização do que é a sua cultura por parte do museu. Sobre a forma de construção dos temas e a interligação com a colecção diz-nos:

“O inicio deste projecto coincidia com “os anos 70” , é uma exposição magnífica, que trazia uma série de obras muito experimentais que tratavam temáticas que ainda hoje são muito actuais, apesar daquilo ser a década de 70 no séc. passado, e que eles mal ou bem na escola, tocam. Mas que mesmo que não toquem na escola, são questões actuais, questões de direitos, questões de territórios, reivindicações, de experimentação, atravessar, aliás a exposição chamava-se atravessar fronteiras, esta coisa do transgredir mas de uma forma criativa e positiva. E portanto era uma exposição que trazia uma série de possibilidades temáticas e que tinha logo à entrada uma obra muito interessante, que era uma obra da Ana Vieira, que era uma planta de uma casa, com a qual se interagia mesmo porque era uma, não em tamanha real, mas quase, e que remetia para este universo do nosso território habitado como um prolongamento daquilo que nós somos, de quem nós somos, e portanto, nas primeiras reuniões isso começou logo a ser um dos temas, além de que, uma das reflexões que tinha saído do último projecto, tinha sido a vontade de trabalhar numa lógica de localidade, globalidade, ou seja, o bairro e o mundo, nós no bairro, mas o bairro como uma esfera mais alargada...andávamos aqui um bocadinho a discutir isto.”
(entrevista Susana Gomes da Silva, 22-09-2011)

Ainda sobre a ligação entre o tema e os objectivos do projecto, Mário Rainha Campos afirma:

“acho que é um binómio fantástico, afinal o eu-casa é o corpo- casa, é o corpo casa e aí é que está o binómio fantástico, não sei se é um oposto filosófico...acho que o eu-casa e as moradas colectivas...um está integrado no outro, acho que este é um projecto em que a busca sempre foi a integração, integrar o eu no corpo, na casa onde se vive com mais gente que está inserida num prédio, onde vive mais gente ainda, que está inserida num bairro onde vive ainda mais gente, que está inserido numa cidade onde vive ainda mais gente que está inserido no mundo. Aliás, essa ideia de partir do eu para o mundo não é?, do simples para o todo, para o mundo... (...) eu acho que é um tema de enorme pertinência de se trabalhar em contexto de integração, porque é disso que trata, de integrar, e este é um projecto de integração! Claramente de integração e de inclusão. Se calhar não é a mesma coisa, integração e inclusão, pá...é que é incluir para integrar, é incluir para integrar, não é incluir para ficarem a ver e a bater palmas, é incluir para participar, incluir para integrar, para fazer parte!” (entrevista, 17-11-2010)

O objectivo de desenvolvimento da proficiência visual dos participantes e a passagem de “ferramentas” para poderem “aprender a ler imagens”, como afirmou diversas vezes a coordenadora do projecto, além de na prática articular o encontro com as obras do museu e os temas e objectivos desta iniciativa, é um importante espaço de discussão em que são criados discursos e narrativas comuns que propiciam a partilha de sentido e experiências comuns. É assim activado o processo interpretativo.

Em termos de estratégia, Karp & Lavine (1991) falam-nos da abordagem da experiência museal como forma de resolver a problemática de valorização da dimensão estética ou da dimensão contextual e histórica na apresentação dos objectos que não nos são familiares. Através dos efeitos de “ressonância” e “surpresa” é activada a experiência do visitante, o primeiro porque se projecta ou repercute para além das suas dimensões físicas e evoca toda a complexidade do seu contexto de produção. Também por esta via se verifica a importância do capital simbólico.

Sobre este efeito, podemos recorrer à apresentação da obra de José Aurélio⁹³ em que o objecto e a sua observação na exposição Anos 70 possibilitaram toda uma análise e discurso em torno do 25 de Abril e do tema da Liberdade, direitos e deveres e o território como espaço de marca identitária.

Numa das sessões, a evidência do desenvolvimento de análise e leitura das obras, foi particularmente bem expressa por uma das jovens, que após a “interpretação” da obra de Helena Almeida “Tela Habitada” (1976), comentou:

“É como o olhar para a capa de um livro e o depois de o ler!” (D. 25-03-2010)

⁹³ *Portugal Novo* (1974-2009) Madeira, 383 x 120 x 100 cm Colecção José Aurélio



Fig. 8



Fig. 9

Legenda: A Fig. 8, mostra uma Imagem da sessão de 17-12-2009 com a obra de José Aurélio. Fotografia de Mário Rainha Campos. A Fig. 9, mostra o trabalho de Helena Almeida, *Tela habitada*, (1976)

Em termos metodológicos, o projecto baseou-se, de acordo com o museu construtivista, na elaboração destes encontros ou sessões, com base na participação activa dos participantes, através do questionamento, da problematização dos conceitos a abordar, recurso a várias estratégias de comunicação, uma perspectiva de “aprender-fazendo” (“hands-on”, “minds-on”, “hearts-on”) de modo a promover a descoberta e a participação activa.

Um dos pontos-chave destas metodologias passa pelo envolvimento dos agentes em todo o processo e uma comunicação, em que as conclusões e descobertas são emergentes da experiência do grupo e não aportadas pelos educadores. Este processo comunicativo e de envolvimento activo dos jovens é descrito do seguinte modo pelos diferentes técnicos:

“Acho que isto é um trabalho (artístico) colectivo, isto é um colectivo, quer dizer, nós planificamos as sessões tendo determinados objectivos a alcançar com as mesmas, articulamos isso com as diferentes linguagens e diferentes experiências e personalidades de cada um e depois quando vamos para o terreno, cada um dá aquilo que tem de melhor e que sabe fazer melhor, articulando as diferentes áreas. Ele (os jovens) interferem dando a sua resposta aos desafios e nós deixamos em aberto o espaço para eles poderem também criar e alterar inclusivamente as nossas propostas, porque muitas vezes nós chegamos ao bairro com determinado objectivo e as coisas mudam porque naquele dia, eles lembraram-se de outra coisa, pertinente e que nos modifica a sessão completamente. Temos que estar abertos para que as respostas que eles nos dão serem

diferentes do que nós estamos à espera e termos jogo de cintura para as alterar.” (Margarida Vieira)

“Eles foram sempre muito envolvidos, inclusivamente numa fase em que se notou alguma desmotivação (alguns jovens faltaram a sessões) nós lançámos a questão, meus amigos, se não querem participar, o projecto deixa de fazer sentido. E eles tomaram consciência e mudaram totalmente. Muito porque nós sempre lhes dissemos que aquilo (o projecto) era deles, que o que no final se ia ver era o trabalho deles e que as pessoas iam ver o empenho deles nesses resultados. E eles empenharam-se de facto em todas as fases.” (Isa Monteiro)

“O facto de haver pessoas a documentar ou a registar acho que concorre para se escreva a história ou que se aumente a probabilidade de se fazer história, porque alguma coisa já fica feita, depois venha alguém que cosa aquilo tudo para fazer uma história. Foi usado na planificação e ajuda a própria planificação, dá material para os jovens produzirem, nomeadamente o portefólio, depois do portefólio o blog, é qualquer coisa que os ajuda a estruturar...” (Mário Rainha Campos)

Para melhor compreender as metodologias do projecto, vale a pena fazer aqui a descrição de uma das sessões:

7 de Janeiro 2010 – Espaços habitados

A sessão realizou-se no CAM e iniciou perto das 16h00. Uma das jovens foi convidada a dinamizar o exercício de início da sessão, a “Roda da confiança”.

De seguida, realizaram-se exercícios/dinâmicas de aquecimento, o primeiro através de contracção e expansão do corpo, procurando ocupar o mínimo espaço possível e o máximo de espaço possível respectivamente. Em voz alta os jovens vão dizendo uma palavra de ordem que complemente a frase “em grupo eu consigo...”.

O segundo, o “Jogo do Escultor” em que com o seu próprio corpo têm que expressar a palavra de ordem dada pelo monitor (ex. reflectir, casa, divertir...). No final dos exercícios o grupo bate palmas e, assim, confirmam que os exercícios correram de acordo com o esperado. O grupo dirige-se para o museu para a obra de Ana Vieira⁹⁴ que se encontra no átrio do CAM e está enquadrada na exposição *Anos 70: Atravessar*

⁹⁴ *Projecto Ocultação / Desocultação – casa em planta*, (1978-2009) Instalação, colecção Ana Vieira.

*Fronteiras.*⁹⁵ Os jovens são convidados a “entrar” na casa e circular livremente pela obra.



Fig.10

É-lhes pedido que escolham uma divisão da casa e nela desempenhem uma acção de acordo com a frase inscrita no chão e com uma parte do corpo.

L. escolheu a acção Respirar/descobrir, a divisão da casa onde se instalou foi o quarto e associou a palavra executar às mãos.

*T. escolheu a acção reflectir, a divisão da casa onde se instalou foi o quarto e associou a palavra sonhar à cabeça.*⁹⁶

De seguida realizou-se uma conversa/reflexão em que se enunciaram os objectivos da sessão, isto é, associar o corpo como uma “casa” um contentor, onde habitam “sentimentos, recordações, experiências, coisas” (palavras ditas pelos participantes).

Esta breve descrição de uma sessão, procura ilustrar alguns dos aspectos desenvolvidos nos capítulos anteriores.

O primeiro prende-se com a ritualização do contacto com a obra, em que os jovens são levados ao espaço do museu e “andar” pela obra numa atitude de receptividade e descoberta e interpretação do objecto. Sobre a ritualização como sistema simbólico de representar a passagem do sujeito a cidadão, importa rever a construção dos sentido de sujeito, também ele uma produção dum discurso, e produtor de discurso, que

⁹⁵ Patente de 9 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010. Estendeu-se mais uma semana além do prazo de encerramento.

⁹⁶ Diário de campo, 7-01-2010.

através de metodologias de aprendizagem construtivistas, participa activamente na construção da sua identidade que revela o desejo de ser “educado” ou “incluído”. (Padró, 2005:55)

O segundo, sobre as metodologias pedagógicas, é revelado pelo lançamento de perguntas e tomadas de posição sobre a obra, que levam os jovens a incidirem o seu olhar sobre detalhes da peça e simultaneamente relacionarem-se com preferências e escolhas da sua dimensão pessoal.⁹⁷

O terceiro, a utilização prévia da expressão corporal como preparatório para os conceitos que serão problematizados na discussão “in loco”, demonstrando a instrumentalização, neste caso da expressão corporal ao serviço da discussão e atribuição de sentido à experiência, no momento posterior de debate.

É ainda perceptível a importância do contacto com as obras da colecção e solicitação dos jovens na “leitura” da obra e o seu cruzamento com os conceitos ou temas que orientaram este projecto e desta forma foram apresentados ao grupo. Através desse contacto, o educador participa na função curatorial ou organizativa da exposição pelo recorte ou selecção de um percurso que desenha para os seus visitantes.

Todas as sessões tinham como ponto de partida a “Roda da confiança”, um exercício de quebra-gelo, aquecimento e coesão do grupo⁹⁸.

De seguida era complementada com exercícios de expressão corporal, dinâmicas de grupo, expressão plástica, análise de obras e debate de ideias ou conclusões. No final era feita uma dinâmica que marcava o final da sessão, o “assentar ideias”. As sessões realizaram-se no Centro Comunitário do bairro do Zambujal, e no CAM, no espaço de oficinas do SE.

Um outro aspecto a salientar neste projecto, a sua ambição de criar um discurso sobre a relação local e global, onde, mais uma vez se verifica a incorporação de conceitos, quer das ciências sociais, quer da agenda política para as narrativas dos serviços do museu. Neste caso, muito desenvolvido através da temática do projecto, mas trespassando a própria estrutura do projecto, em que o indivíduo desenvolve as suas

⁹⁷ Grande parte dos jovens escolheu o quarto por ser o local da casa onde passa mais tempo e onde tem o “seu espaço”.

⁹⁸ Ver anexo 8 com esquema e imagens das sessões.

competências e inscreve a sua marca identitária sobre um produto artístico. A ligação é estabelecida numa passagem da periferia para o centro e de uma dimensão de escalas, proporcionalmente maiores, até uma escala global, pela equiparação aos discursos da sociedade globalizada e intercultural onde os museus e os serviços educativos têm sido activos na abordagem a estes temas. Como referem:

“Aqui eu não estou a ensinar fotografia, eu estou a usar a fotografia ao serviço da produção de conhecimento nesta área...qual é o nosso lugar no local e no global...” (entrevist, Mário Rainha Campos, 17-11-2010).

Ou nas palavras do director do *Programa Descobrir*:

“A nossa principal preocupação a esse nível [a interculturalidade] é diversificar os nossos públicos e portanto, trazer à Fundação gente de todos os quadrantes sociais, de todo o espectro social. Por outro lado, procuramos que o nosso discurso seja um discurso inclusivo e multicultural, justamente nos termos em que lhe disse, quando trabalhamos sobre músicas etno-europeias, por exemplo, nós damos a um público genérico uma proposta que valoriza aquilo que uma criação artística que não é das elites ocidentais pode conter. Nós procuramos não hierarquizar as expressões culturais e apresentá-las na sua riqueza e na sua diversidade e apresentar essa diversidade como um factor de valorização e não como um factor de hierarquização. E por outro lado, procuramos encorajar também uma visão positiva em relação à interacção entre culturas, ou seja, procuramos frequentemente demonstrar como, mesmo no cânone ocidental, há uma quantidade de fenómenos ao longo da história da arte, da história da música que reflecte a influência de outras culturas com as quais o Ocidente entrou em contacto, ou seja, que, mesmo o cânone da arte ocidental não é um fenómeno fechado de génese autónoma, é um fenómeno eminentemente contaminado e que é dessa contaminação que nasce uma grande parte da sua qualidade. E portanto nós gostamos de apresentar fenómenos de hibridismo, de miscigenação, de interculturalidade, como um fenómeno de valorização” (entrevista Rui Vieira Nery, 22-07-2011).

Este factor, ao nível das *Moradas Colectivas*, reflectiu-se na escolha dos nomes das sessões em que se pode aferir a lógica de escalas, numa progressão do individual para o global. O discurso sobre a globalização é integrado no discurso do museu através do conceito de interculturalidade.⁹⁹

⁹⁹ Sobre debates sobre a interculturalidade ver *Podemos Viver Sem o Outro? As possibilidades e os Limites da Interculturalidade* (FCG,2009).

Títulos das sessões: *Espaço-território; Espaços Habitados; Habitar o Corpo; Casas Identitárias I; Casas Identitárias II; Casas Identitárias III; Residência Eu-Casa; Zambujal Global; Paredes Libertadoras; e Fronteiras Alteráveis.*¹⁰⁰

A residência “Eu-casa”, realizada dia 17 de Fevereiro de 2010, consistiu numa actividade de dia inteiro nas férias escolares do Carnaval.

Este projecto, foi o primeiro com uma concretização plástica de grandes dimensões, e marcava a concretização de um “produto” que dava corpo a um conceito trabalhado nas sessões anteriores, isto é, a noção do indivíduo como uma casa em si, como alguém que transporta, coisas dentro de si. Nessa lógica, depois é desenhada uma metáfora de identidade da casa, com as casas que nos dão abrigo. Finalmente, passa-se das casas para o bairro e daí para o “mundo”, através da proposta de inserir os resultados plásticos finais (cartazes) no Google Earth e projectar “uma outra imagem” do bairro. A residência *Eu-Casa*, teve como artistas de referência Anthony Gormley e Louise Bourgeois, que têm uma forte recorrência do próprio corpo nas suas obras. Era um prolongamento de alguma parte do corpo.

Os jovens construíram uma casa e atribuíram-lhe características suas pessoais, na medida em que a casa se transformava assim num reflexo ou extensão da sua pessoa. As imagens seguintes, demonstram a discussão em torno de reproduções das obras para os esboços de construção da respectiva casa. A fig. 19, mostra uma das casas já construída e a fotografia encenada, com a casa na “parte” do corpo escolhida. Foi feito um trabalho prévio de expressão corporal e facial, para “transmitir” as características que a cada casa foram atribuídas.

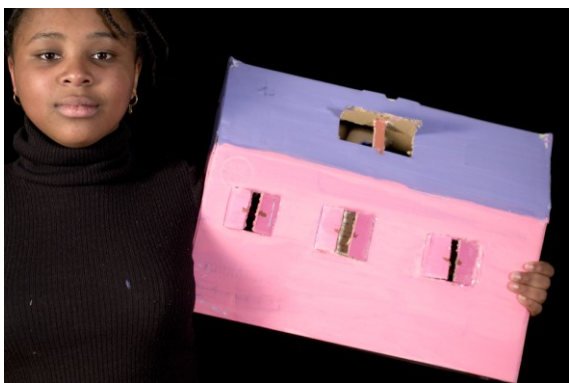


Fig.19



Fig. 20

¹⁰⁰ Consultar anexo 6 para ver cronologia do projecto e breve descrição das sessões.

Numa outra sessão, *Zambujal-Global* (04-03-2010), os jovens realizaram uma “viagem” pelo Google Earth, onde identificaram várias localizações, inclusivamente o bairro do Zambujal e a FCG. Nas fotografias associadas ao bairro, havia apenas uma, que os jovens identificaram como “tropa dos fumos”, uma zona onde frequentemente se fuma e efectua tráfico de droga. Neste sentido, as fotografias realizadas pelos jovens, vêm responder à proposta do CAM de “fazerem fotos que façam mais justiça à imagem do bairro” ou “fotos que mostrem a alma do bairro”¹⁰¹

Em termos de resultados do projecto, podemos afirmar que, a necessidade de haver um “produto final” para os jovens, que materializa-se o projecto, foi considerado um aspecto importante.

“...é importante pensar nisso. E depois é assim, isto é uma forma de mostrar repara, de tu teres uma coisa que queres mostrar aos teus amigos, aos teus pais, o impacto que as fotografias dos heróis e vilões tiveram nos pais daqueles miúdos, e o documentário em que eles apareciam a falar, foi uma coisa brutal! E de repente toda gente poder levar o dvd para casa e poder mostrar aos amigos...”olha o que o meu filho fez, um projecto em que ele esteve”...pá tem um impacto incrível. Tu não podes ficar só com aquela coisa...sim ganharam muito com o processo...mas depois agora aqui não há nada que mostre isso!” (entrevista Susana Gomes da Silva, 22-09-2010)

Para as instituições CESIS e CAM, este resultado equivale à apresentação pública ou exposição para as respectivas comunidades, Museu e Bairro. Tal como afirmam:

“Sobre a apresentação, à semelhança dos Heróis e Vilões que foram expostas aqui no museu, houve uma sessão para pais e filhos aqui no museu e depois no bairro. E eu acho isso muito importante, dar visibilidade ao projecto, quer na instituição que o delineou, quer no bairro onde eles habitam, faz toda a diferença. Estes jovens têm muita necessidade, como os outros, de mostrar o que fizeram, se o projecto acabou e não se mostra o trabalho deles, eles vão ficar defraudados nas expectativas deles e nós não queremos isso. Inclusivamente mostrar no bairro, e mostrar às autarquias o que estes jovens fizeram e o que é que eles são capazes de fazer, isso é uma forma de valorizar o trabalho deles, mais até do que o nosso” (entrevista Margarida Vieira, 15-07-2010).

¹⁰¹ Expressões utilizadas por Mário Rainha Campos na explicação da proposta aos jovens durante a sessão. Excerto do diário de campo 04-03-2010.

“Também tivemos sempre essa noção, tinha-nos provado que era absolutamente essencial haver um produto, porque independentemente de sabermos todos que as grandes mais valias de um projecto destes estão no processo que se constrói, e naquilo que se ganha ao longo do processo, tem que haver algo que materialize aquele processo, e que os faça reverem-se, a eles e a nós, não é? [...] mas sobretudo a quem lá esteve...que os faça orgulharem-se! De uma coisa que acabaram de fazer, que possam mostrar aos pais, à comunidade, aos professores, também para nós, enquanto justificativo do projecto que se possa mostrar (...) O produto final não ficou logo definido, sabíamos que ia ser um produto fotográfico, até porque para nós, para podermos fazer uma exposição, tínhamos limitações na exposição, tinha que ser algo fácil, ou de transportar ou de produzir e também sabíamos que tinha que haver um registo documental que se projectasse, porque isso foi essencial...para apresentar aos pais, para apresentar a colegas de profissão, para justificar investimentos, para mostrar aos directores, para o CESIS poder rever com os miúdos, coisas que tinham feito, ou seja, aquele registo foi fundamental e tinha que haver um registo desse género” (entrevista Susana Gomes da Silva, 22-09-2010)

“Ali, (uma loja de apoio aos moradores do bairro) era um bom sítio, porque poderia ser visto por toda a comunidade e era bom, para o trabalho deles ter alguma visibilidade. [...] O ano passado esteve também exposto na escola, e este ano também queremos fazer durante uma semana a exposição na escola.”(entrevista Isa Monteiro, 15-11-2011)

Através destas declarações entendemos que a legitimação e consagração pela exposição pública, continua a ser um factor de validação deste projecto. É um projecto que se defende e baseia sobretudo em processos de transformação, no entanto, a sua materialização final, consagra todo esse processo. Sobre a importância do processo afirma:

“Eu acho que eles tiveram oportunidade de falarem e de associarem aquilo que estavam a ver às suas vidas, e foi tudo valorizado, em nenhum momento, foram levados a pensar que estavam a falar de coisas descabidas. [...] Eles, o que aprendem lá, se não fosse valioso, eles próprios não verbalizavam cá fora”, (entrevista Isa Monteiro, 15-11-2010).

Neste sentido, apesar de se reconhecer a importância do produto final e da exposição dos resultados, o mérito do projecto é assente no seu poder de transformação e capacidade de operar mudanças nos campos de actuação. Como demonstram as seguintes afirmações:

“Nós não estamos aqui a fazer nem mini-artistas nem mini obras de arte, nem versão infantil ou juvenil de uma coisa ou do CAM. Estamos a pô-los em contacto com as metodologias e os processos de criação artística e de expressão artística, o que eles vão ser no futuro a gente não sabe, mas é importante, isto é como...toda a gente aprende a escrever e nem todos se tornam escritores, mas é fundamental eu saber ler e escrever para um dia eu poder decidir ou não usar a escrita como uma outra forma de comunicação e portanto, o contacto com técnicas fotográficas, o contacto com técnicas variadíssimas de expressão plástica são coisas muito importantes, além de que lhes dão competências que são úteis depois para a escola, aumenta-lhes a criatividade, aumenta-lhes a auto-confiança numa série de domínios, aumenta-lhes o domínio da motricidade fina” (entrevista Susana Gomes da Silva 22-09-2010).

“Devido às questões que foram trabalhadas, os jovens que participaram, tanto neste projecto como no outro, acabam por ter comportamentos diferentes e posturas diferentes noutros contextos. [...] A mãe da Mónica disse logo: Isto é muito importante! [...] Que foi a imagem com que eles ficaram... ou seja, todos juntos, podemos fazer uma trabalhar numa coisa boa, podemos mudar o nosso bairro e torná-lo numa coisa melhor e construímos aqui a imagem daquilo que queremos do nosso bairro” (entrevista Isa Monteiro, 15-11-2010).

“não sei se estou a ser...se abuso ao dizer isto, mas francamente, sinto que nós concorremos para o sucesso daqueles jovens, obviamente que os percursos acompanhados fizeram um trabalho incrível com eles, mas paralelamente àquele trabalho, de rotina, que acontece no bairro, um outro trabalho, onde se estão a desenvolver atitudes, competências e mudanças de atitude, através do jogo criativo e artístico, tenho a certeza que concorreu para que eles fossem melhores alunos, que eles fossem melhores colegas, que eles fossem jovens, no recreio onde participavam, que fossem melhores actores participantes nos teatros em que fizeram parte!...” (entrevista Mário Rainha Campos, 17-11-2010)

Baseado na metodologia de registar em vários formatos, todo o projecto (fotografia, vídeo, escrito, etc.), diz-nos ainda:

“o facto de nós estarmos a registar, nós estamos a sublinhar acontecimentos que estão a acontecer no tempo real, ou seja, o valor de um (faz o som do disparo da máquina fotográfica) aqui e não ali, agora em vez de depois, está a mostrar aos actores qual é que é o momento que eu estou a valorizar e a querer registar. E o facto de o reforçar positivamente é um reforço para que esse comportamento seja replicado ou que essa atitude seja firmada.” (entrevista Mário Rainha Campos, 17-11-2010)

Já Maria Remédio reforça deste modo o impacto do projecto nos participantes:

“acho que...nesta idade então, é uma coisa que os vai marcar muito, se eles um dia mais tarde com filhos, passarem na Gulbenkian, se calhar vão entrar e vão mostrar aos filhos o museu, isso de certeza, porque foi realmente uma coisa muito marcante para eles. Não sei se irão, assim sozinhos, ver que exposição é que está agora ...não sei, porque eles também estavam integrados neste projecto, uma coisa é eles estarem integrados neste projecto, outra coisa é por eles próprios irem ver a exposição, mas têm uma relação afectiva muito forte[...] o facto de serem do bairro do zambujal, eu acho que foi importante, pelo facto disto que eu acabei de dizer à bocado, deste momento forte em que eles terem redescoberto o bairro, terem ido à procura de coisas que não conheciam no bairro, olharem para ele de maneira diferente. Acho que é importante porque é o sítio onde eles moram, porque a ideia não é propriamente vocês aqui vivem mal e vamos mudar-vos de lugar ou vão mudar para outro sítio. Acho que é importante eles aprenderem a sentir-se bem em casa, acho que eles se sentiam, mas puderam passar a sentir-se melhor. [...] Em relação ao bairro e ao projecto final, acho que foi muito importante eles terem ido fotografar o bairro e para mim, tocou-me muito, quando a Isa disse...a questão de eles terem ido fotografar o bairro e terem descoberto sítios do bairro que não conheciam e que nem identificavam como sendo do bairro do zambujal [...] eu acho que isso foi muito importante para eles. E a maneira como foi feito, nós não dissemos, ah agora vamos dar um passeio pelo bairro e olhar bem à nossa volta, não, era...vamos fotografar as janelas, as portas, as fachadas, com esta máquina fotográfica, ainda por cima, aquela máquina, que não mostra logo o que é tu fizeste e isso foi sobretudo importante para eles, mas para nós também, que vimos o bairro através do olhar deles” (entrevista Maria Remédio, 11-11-2010).

Estas observações sobre o impacto do projecto nos jovens, reforçam depois o discurso da FCG-CAM sobre este tipo de acções:

“A função da Gulbenkian não é fazer mil projectos destes, não é essa a função da Gulbenkian. A função da Gulbenkian é patrocinar equipas, que se prestam a fazer investigação e a procurar modelos que depois possam ser alvo de estudo e de replicação noutros contextos. [...] Eu tenho a certeza que aqueles jovens têm uma representação extremamente positiva do que é que é a Gulbenkian do que é que é o CAM, do que é que é um museu e do que é que é arte contemporânea. À partida, aqueles jovens não tinham uma representação positiva nem da Gulbenkian...se calhar da Gulbenkian porque tinham ouvido os outros jovens falar, mas do centro de arte moderna, se calhar nem tinham ouvido falar disso, não sabiam que fazia parte da Gulbenkian, se calhar nenhum deles se tinha interessado ou conhecia alguma coisa de arte

moderna contemporânea, e nunca lhes tinha passado pela cabeça interessarem-se por um museu porque nunca lhes tinha sido proporcionado na sua educação. [...] Eu acredito muito neste trabalho, entendo a Gulbenkian como um mecenas, da mesma maneira que tem apoiado a criação artística, a investigação científica, sinto que estão a apostar em nós para criarmos modelos para intervir em zonas problemáticas e com jovens e com populações...que não se sabe bem, como lida.... em que se andam à procura de modelos, se andam a tentar aproximações de como trabalhar da forma mais justa e mais efectiva com essa malta” (entrevista Mário Rainha Campos, 17-11-2010).

Na perspectiva da Directora do SE do CAM:

“Ainda que possa defender-se dizendo que estamos a formar públicos na verdade uma instituição cultural não é só um formador de públicos, é um formador de consciências, é um formador de indivíduos. As instituições culturais existem porque as sociedades cresceram e consideraram que tinha que haver espaços onde se construía valores de preservação para o resto das gerações. É por isso que elas existem e que elas representam aquilo que a determinado momento e segundo determinados critérios é tido como o melhor que se fez ou a história que se quer contar ou o legado que se quer deixar e têm uma função social importante, formadora também. [...] Temos esta missão, mas temos uma missão para além disso, somos pilares, somos base de um determinado conjunto de valores, um conjunto de ideias e isso tem que se fazer também porta fora, estamos a formar gente, a formar cidadãos não estamos só a formar visitantes, portanto quando dizes novos públicos sim, é um potencial novo público é verdade, ninguém se pode tornar público de um sítio sem ter contacto com esse sítio e com aquela realidade e sem saber o que fazer ali, sem saber ler as colecções [...] Acho é que temos ferramentas muito úteis, outras, outro sistema de pensamento, que ajudam a completar este trabalho social, esta chamada de atenção, esta consciencialização, esta dotação de competências críticas e criativas que vai fazer com que as pessoas se tornem mais capazes lá está de lidar com a mudança e a transformação do futuro, e tornarem-se mais capazes de gerar mais oportunidades na vida, de olhar para o mundo e aproveitá-lo de uma outra forma, de alargar o seu horizonte e o seu leque de oportunidades e possibilidades, epá, isto sim, é nossa responsabilidade...e fazê-lo através da via artística é fabuloso. Lá está, não é para gerar pequenos artistas, mas para gerar pensamento criativo, e o pensamento criativo é uma ferramenta poderosa...” (entrevista Susana Gomes da Silva, 22-09-2010)

As palavras dos participantes também reforçam a valorização destas práticas e identificam a importância do projecto no seu desenvolvimento:

“quando for grande vou levar os meus filhos ao CESIS para eles irem à Gulbenkian” (D.)

“podemos conhecer melhor o bairro, agora acho o bairro maior....vimos o que tinha de ser mudado, onde queríamos intervir...” (M.)

“Aprendi coisas que não sabia, confiança, fazer coisas que não sabia fazer antes...” (D.)

O mais importante foi aprender a participar e intervir, pôr o dedo no ar e falar” (S.)

“O mais importante foi aprender a trabalhar em grupo, trabalho de equipa”¹⁰² (M.)

Podemos através destas declarações, concluir que o CAM, no propósito de se auto definir como pioneiro ou vanguardista na integração de lógicas inclusivas e cosmopolitas dos museus de arte, recorrem por vezes a categorias ou termos estereotipados. Estes termos, apesar de serem os mesmos pelos quais eram excluídos, parecem por vezes ser os únicos com os quais sabe lidar e manusear.

Por outro lado, a força do discurso de valorização pessoal assente nestes projectos fragmentários é um comentário sobre a posição dos museus face à comunidade envolvente marginalizada desse espaço e sobre a própria função social dos museus. O museu procura assim, através dos recursos locais ou do diálogo com as “culturas locais” procurar soluções criativas para as problemáticas actuais, inscrevendo-se num dimensão global, política e social.

Poderemos ainda afirmar que assevera a produção criativa ou expressiva como uma ferramenta de empowerment e de resistência à exclusão e que promove a integração na Nação.

¹⁰² Diário de campo, 29-04-2010.

CONCLUSÃO: *ASSENTAR IDEIAS*

Este trabalho procurou evidenciar e alargar o conhecimento antropológico sobre um campo que parece estar a descoberto, isto é, os serviços educativos de museus, que apesar de recentes e crescentes no panorama português, têm sido pouco considerados. Quem se propõe a analisar este “terreno” depara-se com a dificuldade, mas também desafio, de empreender uma investigação onde o corpus teórico tem necessariamente que ser interdisciplinar.

Apesar de fazerem parte da história recente dos museus em Portugal, tem havido evidências no campo da museologia sobre a importância destes serviços e do protagonismo que têm desempenhado dentro das respectivas instituições. Em parte, criados com o propósito de trazer públicos aos museus, estes departamentos têm ultrapassado largamente essa função e, em alguns casos, foram fundamentais na revitalização da própria instituição.

Procurou-se, também, enquadrar numa reflexão crítica um projecto que tem uma conotação extremamente positiva para os seus intervenientes e foi vivida como uma “oportunidade” especial por ambas as partes, o museu e os educadores de um lado, o CESIS e os jovens do outro. Utilizando a terminologia criada pelos próprios, para os *Gulbenkianos* e para os *Cesianos*.

Dado que “A educação fomenta uma imagem positiva do museu” (Padró, 2005:52) e aproveitando essa valorização, o olhar sobre a educação em museus deve partir de um sentido crítico, polifónico e revisionista (Padró, 2005:56), importa sublinhar que o serviço educativo não deve ser apenas visto como um receptor e reproduzidor das narrativas institucionais, mas sobretudo como um produtor de discurso, tal como foi exemplificado pelas teorias construtivistas das quais o SE do CAM perfilha e pelas suas práticas. Neste trabalho, procurou-se demonstrar como, no museu, a noção de cultura se caminhou para a construção da identidade e como essa mudança informa e sustenta as práticas do mesmo. Este trajecto foi análogo nas ciências sociais, em particular na antropologia.

Do ponto de vista prático, esta passagem foi sentida na centralização do seu discurso nos públicos, em detrimento dos objectos, e na experiência em prejuízo da exposição.

Nesta trajetória, encontrou-se o enquadramento necessário para a inclusão de novas problemáticas, nomeadamente a democratização do acesso aos museus de arte ou a manutenção do seu carácter exclusivista. Este continua a ser um debate (não declarado) de tensão e resistência onde os departamentos educativos e os curatoriais poderão assumir posições divergentes. O ponto de discussão passa pela “liberdade interpretativa” dada ao visitante, enquanto elemento activo no seu contacto com o espaço museológico, e a iminência de se comprometer o conteúdo e significado da exposição pressuposto por parte dos seus produtores (artista, curador, e outros).

Esta tensão é, ainda, acentuada pelo modo de construção do diálogo entre o educador/mediador com o visitante. A passagem de conhecimento e informação sobre a exposição é elaborada por “snapshots”, em que as obras são escolhidas em função de um argumento, questão ou tema, tal como pudemos constatar, pela instrumentalização das obras nas *Moradas Colectivas*. Neste acto de selecção das obras a analisar na elaboração de um percurso e uma lógica discursiva, o educador assume uma função curatorial sobre a exposição, passando ele a veicular a relação entre o artista e o visitante.

Neste sentido, o trabalho da educação em museus está permanentemente em construção e desconstrução, por vezes afirmando-se e por vezes criticando, numa complexa relação com a própria instituição. Se por um lado são veículos para o discurso da instituição, são também geradores de *cultura crítica* (Padró, 2005:57) através do questionamento e confronto com os dilemas e desacordos sobre a produção cultural e o seu significado. De acordo com esta ideia, é aqui que pode residir a força e pertinência da educação em contexto de museus e da presença dos seus agentes neste espaço.

Apesar de ter sido muito reconfigurado ao longo da história, o museu continua a ter uma expressão vital na contemporaneidade e a desenvolver estratégias para manter a sua relevância na sociedade.

Uma dessas estratégias, passa pela integração do que foram os discursos da globalização, nas premissas da interculturalidade. Visível, não só nos museus de arte mas também noutras áreas da expressão artística, esta descoberta das periferias como palcos de inovação, implica que sejam olhadas pelas suas singularidades ou particularidades, por vezes reificando-as em vez de as diluir.

Assim, o museu continua a ser interpretado como um palco onde se encenam culturas e onde se “encontram” (*contact zone*) e dialogam diferentes grupos, ideias e identidades.

O museu, que continua, talvez mais do que nunca, a incorporar teorias e conceitos dos vários campos disciplinares e a produzir os seus próprios discursos e práticas, afirma a sua posição do campo da produção cultural através da legitimação destes projectos e das trajectórias destes jovens. O poder do museu sobre estas trajectórias, é o de despertar, educar e orientar os indivíduos para a mudança, transformação e descoberta, associando a arte e o processo criativo a essa capacidade. Este factor, não só aumenta a aura simbólica que a arte passa a representar, portanto algo transcendente, como faz um paralelismo do desejo de transcendência do artista com o desejo do cidadão, que estes sujeitos educados pretendem ser. Como destaca Padró:

“«el sujeto educado de la mayoría de pedagogías críticas se identifica sobre la base de um deseo de justicia social y un compromiso moral con la democracia; se trata de una posición del sujeto que implica la identificación mutua de los objetivos sociales y los deseos subjetivos»” (Fendler, 2000 cit in Padró, 2005:57)

Do mesmo modo que para os jovens, a legitimação do processo, advém dos produtos materiais no final da experiência, para as instituições, como o CAM ou o CESIS, o que legitima este percurso são as apresentações públicas, que reforçam e reiteram a pertinência destas acções. A conotação destes modelos de produção cultural com práticas de vanguarda (por comparação com outros museus do mundo ocidental), reforça o objectivo de inscrição destes agentes na sociedade global e investe as instituições de uma dimensão de protagonismo e poder que necessitam.

De uma perspectiva histórica, há uma lógica de integração de discursos que outrora foram dicotómicos, isto é, paralelamente à modernização da economia e da vida social é reforçada a ideologia da tradição e a preocupação de preservação do património. O museu articula esta integração pela incorporação da “nova museologia” e da “velha museologia” (que tem inerente a velha e a nova noção de “cultura”) e na abordagem que propõe para o seu património. Como afirma, Rui Vieira Nery:

“Nós apostamos no património, mas numa noção de património vivo, ou seja, na ideia de que a nossa relação com as obras de arte, mesmo do passado, é uma relação eminentemente contemporânea, portanto nós temos que encontrar pontes que façam com que uma obra de século XV, XVI ou XVII, responda a questões, que são questões vivas, contemporâneas, que afectam e mobilizam um jovem do século XXI.[...] É por isso que nós insistimos muito que não há, para nós, contradição entre criação artística contemporânea e património, porque nós vemos o património como uma acumulação de criação constante e portanto vemos a arte contemporânea como criação de património, hoje...e essa contradição tentamos aboli-la e pensamos que isso é uma postura inovadora” (entrevista Ruy Vieira Nery , 22-07-2011)

Esta afirmação, enquadra o projecto *Moradas Colectivas* como um processo de hibridismo, onde o museu se torna um espaço de negociação e transformação de identidades e onde a “mistura” e o cruzamento de diferentes contextos culturais reforça a posição central do museu no mundo globalizado. Demonstra também, a tentativa de manter um espírito pioneiro e crítico sobre a sociedade, fazendo das instituições culturais, referências de boas práticas ou modelos para trabalhar democraticamente a diferença e ensaiar ou estimular o diálogo intercultural.

Nesta investigação, compreendemos como o discurso da interculturalidade, reforça o sentido de igualdade e equidade entre todos os contextos e entre todas as culturas. Este discurso, tornou-se numa “entrada” para a inclusão de grupos considerados não-públicos, que se revela como uma adaptação, no período pós-colonial, para os museus enquadrarem o seu “outro”, numa lógica de interdependência na geopolítica global (Garcia Canclini, 2010: 20).

Este discurso, ainda mais subtil, no contexto da arte contemporânea devido à sua declarada “inutilidade” ou “universalidade”, traz a dificuldade acrescida de estabelecer ligações entre as obras e a interpretação dos seus contextos de produção.

Garcia Canclini, propõe um paradoxo sobre arte contemporânea que enquadra bem a profícua e merecida atenção que esta área de investigação requer.

Constata que arte procura sair dos museus e inserir-se nas redes sociais, na experiência etnográfica e na acção política. Em contrapartida, os antropólogos e outros actores de outros campos disciplinares procuram na arte ou no campo artístico um dispositivo para pensar. Salienta ainda, que raramente estas duas abordagens se encontram.

O caso *Moradas Colectivas* ilustrou bem esta ideia, do seguinte modo, o CESIS, defendeu este projecto como uma forma dos jovens quererem e poderem sair do bairro. Ironicamente, o museu faz isso, remetendo-os de novo para o bairro, levando-os a confrontarem-se com o mesmo, neste caso, através do olhar fotográfico. A Gulbenkian, por sua vez, defende este projecto, através do desafio do museu sair fora de portas e colocar-se nas “zonas” de fronteira, procurando conhecer esse outro, que, distante simbolicamente, não se revê nesta instituição.

Neste sentido, podemos afirmar, que o museu tem tanta necessidade de sair e conhecer o “outro”, como este “outro” tem de entrar no museu. Importa ainda perceber o que significa esta aproximação ao território do bairro por parte do museu, e as contribuições de Clifford (1988) sobre o caso do MOMA, aqui apresentadas, poderão, ser um bom ponto de partida.

Ainda recorrendo a Clifford (1999), apontamos uma possibilidade de desenvolvimento futuro nesta área de estudos, isto é, apesar de amplamente debatidas as questões da representatividade, sobretudo no Canadá, Austrália e EUA, ainda há uma lacuna do olhar antropológico sobre os públicos dos museus e os factores que levam a este distanciamento, que pode ser tanto geográfico como apenas simbólico. Nesta medida, a perspectiva da antropologia a partir dos serviços de educação pode ser uma boa entrada para reflectir esta problemática.

Finalmente, a contribuição de Garcia Canclini sobre a produção da arte contemporânea, dá-nos pistas importantes para investigações futuras e infere já algum questionamento sobre o que se apresentou nesta investigação.

No contexto da pós-modernidade, deixam de fazer sentido os paradigmas existentes, acabando por serem substituídos por uma multiplicidade de narrativas e relatos fragmentados. Neste cenário, as noções e categorias de análise criadas anteriormente são postas em causa. Denomina a nossa sociedade como “sin relato” alerta para a possível falta de ferramentas das ciências sociais para analisar esta paisagem desconfigurada. Quando para entendermos o contexto de produção da arte, encontramos dificuldade em circunscrevê-lo, apercebemo-nos que este perdeu a sua autonomia e consequentemente os conceitos e paradigmas, desenvolvidos sobre essa premissa, devem ser questionados.

Finalmente, como possível caminho de estudo a desenvolver, seria interessante analisar e compreender o papel da arte, tão questionado e transformado, na ocupação que tem feito ao lugar deixado livre pela política, através de propostas de “espacios colectivos de gestión intercultural” (Garcia Canclini, 2010:9). Parece-nos evidente após esta exposição, que o SE do CAM, a par de alguns exemplos do panorama cultural português, concorre para ser isso mesmo, um espaço colectivo de gestão intercultural.

BIBLIOGRAFIA

- ABT, Jeffrey, 2006 "The origins of the Public Museum" in MACDONALD, Sharon (ed), 2006, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing
- ABU-LUGHOD, Lila, 1991, "Writing Against Culture", Fox, R. (ed), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, Santa Fe, School of American Research Press, 137-162.
- AMES, Michael M. 1992, *Cannibal tours and glass boxes: the anthropology of museums*, Vancouver, UBC Press
- ANDERSON, Benedict, 1991 (1983), *Imagined Communities. Reflections on the Origin of the Spread of Nationalism*, New York, Verso
- ANDERSON, Leon, 2006, "Analytic Autoethnography", *Journal of Contemporary Ethnography* 35, Nº4, 373-395
- ANICO, Marta, 2008, "Significados e práticas museológicas, Reimaginação e procura de novos sentidos", *Arquivos da Memória* nº4 (nova série) CEEP
- APPADURAI, Arjun, 1996, *Dimensões Culturais da Globalização A modernidade sem peias*, Lisboa, Teorema série especial
- "Putting hierarchy in its place", 1988, *Cultural Anthropology*, vol.3 nº1 36-49
- "Theory in Anthropology: Center and Periphery", 1986, *Comparative Studies in Society and History*, 29 356-361
- AAVV, 2009, *Podemos Viver Sem o Outro? As Possibilidades e os Limites da Interculturalidade*, Lisboa, FCG, Tinta da China
- BARRETO, António (coord.) 2007, *Fundação Calouste Gulbenkian Cinquenta Anos 1956-2006*, Lisboa FCG
- BARRIGA, sara e SILVA, Susana Gomes (coord.), 2007, *Serviços Educativos na Cultura in Coleção Públicos Nº 2*, Setepés [online] <http://www.setepes.pt/Edicoes> (acedido em 25 Abril 2010)
- BECKER, Howard, 1963, *Outsiders: studies in the sociology of deviance*, the free press NY
- BECKER, Howard, 1982, *Art Worlds*, Berkeley, Los Angeles, California, University of California Press

BENNET, Tony, 1999, "The Exhibitionary Complex" in BOSWELL, David e EVANS, Jessica (eds.), *Representing The Nation: A Reader Histories, heritage and museums* Oxon: Routledge, 333-361

BOUQUET, Mary (ed.) 2001, *Academic Anthropology and The Museum. Back To The Future*, Berghahn Books

BOURDIEU, Pierre, 1993, *The field of cultural production: essays on art and literature*, Cambridge, Polity Press

BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain, 2003[1969], *O Amor pela Arte. Os museus de arte na Europa e o seu público*, Brasil, Editora Zouk-EDUSP.

BOURDIEU, Pierre, 1979, *La Distinction*, Paris, Les Éditions de Minuit

BOURDIEU, Pierre, 1989, *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel, 59-73.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues, 1980, "A cultura do povo e a educação popular" *A questão política da educação popular*. 2ª. ed. São Paulo Brasiliense,

BRUMANN, Christoph, 1999, "Writing for Culture", *Current Anthropology* 40 Supplement February, 1-13.

BURGESS, Robert, 1997, *A Pesquisa de Terreno. Uma Introdução* Oeiras:Celta

CAMPOS, Ricardo, 2009 "Antropologia, Arte e Imagem", *Arquivos da Memória* Ns 5-6 (Nova Série) CEEP

CARDOSO, Ana & DETRY, Brigitte, 1996, *Construção do Futuro e Construção do Conhecimento*, Lisboa FCG

CLIFFORD, James & MARCUS, George 1986, *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, University of California Press

CLIFFORD, James, 1988, *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*, Harvard University Press

CLIFFORD, James, 1999, "Museum as Contact Zones" in BOSWELL, Davis & EVANS, Jessica (eds.) *Representing the nation: a reader histories, heritage and museums*, 1999 Routledge

CLIFFORD, James, 2000, "Taking Identity Politics Seriously: "the Contradictory, Stony Ground..." in GILROY, Paul, GROSSBERG, Lawrence, McROBBIE, Angela (eds.) *Without Guarantees: Essays in Honor of Stuart Hall*, London & NY, Verso

- DIAS, José Fernandes, 2006, "Pós-Colonialismo nas Artes Visuais ou Talvez Não", in SANCHES, Manuela R. (org.) *Portugal não é um País Pequeno, Contar o "Império" na Pós-Colonialidade*, Lisboa, Cotovia, 317-335
- DIAS, Nélia, 2002, "Does Anthropology Need Museums? Teaching Ethnographic Museology in Portugal Thirty Years Later in BOUQUET, Mary (ed.), *Academic Anthropology and The Museum. Back To The Future*, Berghahn Books, 92-104
- DIAS, Nélia, 2008, "Double Erasures: rewriting the past at the Musée du quai Branly", *Social Anthropology*, 16, 3 300–311
- DICKS, Bella, 2003, *Culture On Display The Production of Contemporary Visitability*, London: Open University Press
- DUNCAN, Carol, 1991, "Art Museums and the Ritual of Citizenship" in Karp, Ivan & Lavine, Steven, (eds.) *Exhibiting Cultures, The Politics and Poetics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 88-101
- DUNCAN, Carol, 1995, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London-NY Routledge
- DURÃO, Susana e FRADIQUE, Teresa, 2010, " Cultura como organização: resgate etnográfico" in 3.º workshop de investigação Gestão das organizações culturais e sociais - Próximo Futuro/Next Future, Fundação Calouste Gulbenkian
- ERICKSEN, Thomas, 1992, *Us and Them in Modern Societies, Ethnicity and Nationalism in Mauritius, Trinidad and beyond*, Scandinavian University Press
- ERICKSEN, Thomas, What is Ethnicity? [online] disponível em <http://pt.scribd.com/doc/32731/Thomas-Hylland-Eriksen-What-Is-Ethnicity> (acedido a 25 Junho de 2011)
- ERIKSEN, Thomas, 2000, *Ethnicity and Nationalism. Anthropological Perspectives*. London- Boulder CO, Pluto Press.
- FABIANA, Rita e FERREIRA, Rita, 2009, *Anos 70 atravessar fronteiras*, Lisboa, FCG
- FALK, John , 2008 "Calling All Spiritual Pilgrims, Identity in the Museum Experience" in *Museum*, Janeiro/Fevereiro
- FCG (ed.) 2007, *Gulbenkian Arquitectura e Paisagem*, Lisboa FCG
- FCG, SBA, 2006, *Sede e Museu Gulbenkian, A Arquitectura dos anos 60: Ensaios*, Lisboa, FCG
- FORTUNA, Carlos (org.), 2001 *Cidade, Cultura e Globalização*, Oeiras, Celta

- FREIRE, Paulo, 1984, *Educação como prática da liberdade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra
- FRÓIS, João Pedro, 2008 "Os Museus de Arte e a Educação, Discursos e Práticas Contemporâneas", *Museologia* nº2/2008
- GARCIA CANCLINI, Nestor, 1999, *La Globalización Imaginada*, Buenos Aires, Paidós
- GARCIA CANCLINI, Nestor, 1980, *A Socialização da Arte: Teoria e Prática na América latina*, São Paulo, Cultrix
- GARCIA CANCLINI, Néstor, 1995 [1989], *Hibryd Cultures: strategies for entering and leaving modernity*, London, University of Minnesota Press
- GARCIA CANCLINI, Nestor, 2002, "Últimos Cambios en el Mapa del Multiculturalismo" in *Lapiz* nº 187-188 Nov-Dez 2002, 110-115
- GARCIA CANCLINI, Nestor, 2010, *La sociedad sin relato, Antropología y Estética de la Inminencia*, Buenos Aires, Katz
- GEERTZ, Clifford, 1983, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books
- GEERTZ, Clifford, (1973) *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books.
- GELL, Alfred, 1998, *Art and Agency, an Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press
- GELLNER, Ernest, 1983, *Nations and Nationalism*, Oxford, Blackwell
- GRANDE, Nuno, 2009, *Arquitecturas da cultura: Política, Debate, Espaço: Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura
- GRIMSHAW, Anna, 2001, *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge, University Press
- GUPTA, Akhil & FERGUSON, James, 1987, "Discipline and Practice: 'The Field' as Site, Method and Location in Anthropology", Gupta. A. & J. Ferguson (eds.), *Anthropological Locations, Boundaries and Grounds of a Field Science*, Berkeley, University of California Press, 1-46.
- HALL, Stuart & DU GAY, Paul, 1996, *Questions of Cultural identity*, London, Sage publications
- HALL, Stuart, 1993, "Culture, Community, Nation", *Cultural Studies* 7: 349-63.

- HANDLER, Richard, 1994, "Is Identity a Useful Cross-Cultural Concept?". Gillis, J. (ed.), *Commemorations. The Politics of National Identity*, Princeton NJ, Princeton University Press, 27-40.
- HANNERZ, Ulf, (2006 [1996]), "The Cultural Role of World Cities" (from Transnational Connections) in *The Global Cities Reader*, BRENNER, N. e KEIL, R (eds.), Oxon, Routledge
- HARVEY, David, 2004, *The condition of Postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*, Wiley-Blackwell
- HERNANDÉZ, Francisca, 1998, *El Museo como Espacio de Comunicacion*, Sotiello-Cenero, Trea
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (ed.) 1995, *Museum, Media, Message*, London-NY Routledge
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (ed.), 1999, *The Educational Role of the Museu*, Leicester readers in the Museum, Londres, Routledge
- INGOLD, Tim, 1994 "Introduction to Culture", in Tim Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Londres, Routledge.
- JARA, [Oscar H.](#) (org.) 1985, *Los Desafíos de La Educación Popular*, Tarea
- KARP, Ivan & LAVINE, Steven, (eds.), 1991 *Exhibiting Cultures, The Politics and Poetics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara, 1998, *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley, University of California Press.
- LA BELLE, Thomas J, 1987, "From Consciousness Raising to Popular Education in Latin America and the Caribbean" *Comparative Education Review*, Vol.31, No 2, 201-217
- LIMA, A. E SARRÓ, R. (org.), 2006, *Terrenos Metropolitanos Ensaio sobre produção etnográfica*, Lisboa: ICS
- LÖFGREN, Orvar, 1987 "Deconstructing Swedishness: Culture and Class in Modern Sweden", JACKSON, A (ed.), *Anthropology at Home*, London, Tavistock Publications, 74-93
- LOW, Setha M. 1996 "The anthropology of cities: Imagining and Theorizing the City", *Annual Rv. Anthropology*, 25:383-409
- LURIE, Nancy, 1981, "Museums Revisited", *Human Organization*, 40: 180-87

- MACDONALD, Sharon & FYFE, Gordon (eds.) 1996, *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford, Blackwell Publishers
- MACDONALD, Sharon & SILVERSTONE, Roger, 1999, "Rewriting The Museum's Fictions: Taxonomies, Stories and Readers" in BOSWELL, Davis & EVANS, Jessica (eds.) *Representing the nation: a reader histories, heritage and museums*, 1999 Routledge
- MACDONALD, Sharon (ed), 2006, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing
- MACDOUGALL, David, 2006, *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the senses*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.
- MAHON, Maureen, 2000, "The Visible Evidence of Cultural Producers", *Annu. Rev. Anthropol.* 29, 467–92
- MARCUS, George E., & MYERS, Fred R., 1995, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley University of California Press
- MARCUS, George, 1998 (1995), "Ethnography in/of the World System. The Emergence of Multi-Sited Ethnography", *Ethnography Through Thick & Thin*, 79-104.
- MARTINHO, Teresa Duarte, 2007, *Apresentar a Arte Estudo sobre monitores de visitas a exposições*, Docs documentos de trabalho nº9, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais
- MASON, Rhiannon, 2006 "Cultural Theorie and Museum Studies" in MACDONALD, Sharon (ed), 2006, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, 17-32
- McCLELLAN, Andrew, 2003, *Art and its Publics Museum Studies at the Millennium*, Blackwell Publishing
- MERCER, Kobena, 2007 *Pop art and Vernacular Cultures*, Institute of International Visual Arts
- MILES, Malcolm, 1997, *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, London-NY Routledge
- MILLER, Daniel, 2007, "Sociedades muito Grandes e muito Pequenas", *A urgência da teoria*, O Estado do Mundo Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, Lisboa, Tinta da China
- MORPHY, Howard & PERKINS, Morgan (eds.) 2006, *The Anthropology of Art A Reader*, Blackwell Publishing

- NAZARÉ, leonor e SILVA, Susana Gomes (coords.), 2004, *Roteiro da Coleção Centro de Arte Moderna de José Azeredo Perdigão*, Lisboa, FCG
- NEWHOUSE, Victoria, 1998, *Towards a New Museum*, NY The Monacelli Press
- NUGENT, David & VINCENT, Joan (eds.), 2007, *A Companion to the Anthropology of Politics*, Blackwell
- O'DOHERTY, Brian, 1986, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press
- PADRÓ, Carla, 2005, "Educación En Museos: Representaciones e Discursos" in SEMEDO, Alice & LOPES, Teixeira J. (coord.), 2005, *Museus, Discursos e Representações*, Porto ed. Afrontamento, 49-59.
- PARK, Robert Ezra, BURGESS, Ernest Watson, MCKENZIE, Roderick Duncan, 1984, *The City*, University of Chicago Press
- PINK, Sarah, 2001, *Doing Visual Ethnography Images, Media and Representation in Research*, London, Sage Publications
- Planeamento Estratégico do IMC museus para o séc. XXI*, ministério da cultura [online] <http://www.imc-ip.pt/> (acedido a 25 Abril 2010)
- PORTO, Nuno, 2009, *Modos de Objectificação da Dominação Colonial: O Caso do Museu do Dundo, 1940-1970*, Lisboa, FCG
- QUIVY, Raymond e CAMPENHOUDT, Luc Van, 2005 [1995], *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, Gradiva
- SAHLINS, Marshall, 1998 "Two or Three things that I Know about culture" *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.) 5, 399-421
- SAID, Edward W. e BARSAMIAN, David, 2003, *Cultura e Resistência*, Porto, Campo das Letras
- SAID, Edward W., 1993, *Culture and Imperialism*, NY, Vintage Books
- SANDELL, Richard, 2002, *Museums, Society, Inequality* London, Routledge
- SANJEK, Roger, 1990, *Fieldnotes: The makings of Anthropology*, Ithaca and London: Cornell University press
- SANTOS, Boaventura Sousa, 2001, *Globalização, fatalidade ou utopia?*, Afrontamento
- SEMEDO, Alice & LOPES, Teixeira J. (coord.), 2005, *Museus, Discursos e Representações*, Porto, Afrontamento

SEMEDO, Alice, 2003, “ Impactos sociais e instituições culturais” in SEMEDO, Alice e DOMINGUES, Álvaro e SILVA, Isabel e LOPES, João (eds.) *A Cultura em Acção: Impactos Sociais e Território*, Porto: Afrontamento, 63-67

SEMEDO, Alice, 2006, “Museus: políticas de representação e zonas de contacto” , *Boletim Rede Portuguesa de Museus*, RPM nº 22, 3-6

SEMEDO, Alice, 2009 “ A Pilot Project at the Paper Money Museum Porto” in *The International Journal of the Inclusive Museum* (vol.2), Illinois: Common Ground Publishing LLC

SHELTON, Anthony Alan, 2006 “Museums and Anthropology: Practices and narratives” in MACDONALD, Sharon (ed), 2006, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing

SHNEIDER, Arnd, 2003, “On ‘appropriation’. A critical reappraisal of the concept and its application in global art practices”, *Social Anthropology* 11, 2, 215–229

SHNEIDER, Arnd, 2006, *Appropriation as Practice- Art and Identity in Argentina*, New York: Palgrave Macmillan

SILVA, Susana Gomes, 2006, “Museus e públicos: estabelecer relações, construir saberes” in *Revista turismo e Desenvolvimento*, nº5, 161-167

SILVA, Susana Gomes, 2008, *Serviços educativos: espaços de negociação na arena cultural* [online] <http://pt.scribd.com/doc/26712599/Susana-Gomes-Da-Silva-Servuicos-Educativos-espacos-de-negociacao-na-arena-cultural-2008> (acedido em 24 Abril 2010)

SILVA, Susana Gomes, 2009, “Para além do olhar: a construção e negociação de significados a partir da educação museal” , *La Mirada Educativa al Patrimonio*, CAP. 5, 107-124, Lisboa, FCG

SIMMEL, Georg, 2001 (1903) “A Metrópole e a Vida do Espírito” in FORTUNA, Carlos (org.), 2001 *Cidade, Cultura e Globalização*, Oeiras Celta

SMITH, Anthony D., 1991, *National Identity*, Hardsmondworth, Penguin Books

SPRADLEY, James P., 1979, *The Ethnographic Interview*, California: Wadsworth Group

STOLCKE, Verena, 1995 (1993) “Talking Culture, New Boundaries, New Rhetorics of Exclusion in Europe” *Current Anthropology* vol.36 No I, Feb

STRATHERN, Marilyn, 1987, “The limits of auto-anthropology”, JACKSON, A. (ed.), *Anthropology at Home*, London, Tavistock

STURTEVANT, W., 1969,, Does anthropology need museums? *Proceedings of the Biological Society of Washington*, 82: 619–50.

ERICKSEN THOMAS, Ericksen Hylland, 1997 “Multiculturalism, individualism and Human rigths” in WILSON, Richard (ed.), *Human Rights, Culture and Context*. London, Pluto

WALKER, Connor, 1990, “When is a Nation?” *Ethnic and Racial Studies* 13 (1), 92-103

WATSON, Sheila (ed.), 2007, *Museums and their Communities*, London, Routledge

WIRTH, Louis, 2001 (1938) “Urbanismo Como Modo de Vida” in FORTUNA, Carlos (org.), 2001 *Cidade, Cultura e Globalização*, Oeiras, Celta

WOLF, Eric, 2001, *Pathways of Power: Building an Anthropology of the Modern World*, University of California Press

WOLF, Eric, 1998, Cultura, Ideologia, Poder e o Futuro da Antropologia”, *Mana* 4(1):153-163, [online] disponível em <http://www.scielo.br/pdf/mana/v4n1/2430.pdf> (acedido a 24 Agosto de 2011)

WRIGHT, Susan (ed.), 1994, *Anthropology of organizations*, London-NY, Routledge

WRIGHT, Susan, 1998 “The Politicization of Culture” by Royal Anthropological Institute [online] disponível em <http://lucy.ukc.ac.uk/rai/AnthToday/wright.html> (acedido a 12 Julho de 2011)

ZUKIN, Sharon, 1995, *The Cultures of Cities*, Cambridge, Blackwell Publishers

FONTES ORAIS:

Entrevistas Semi-directivas:

NERY, Rui Vieira (2010)

SILVA, Susana Gomes (2010 e 2011)

VIEIRA, Margarida (2010)

MONTEIRO, Isalina (2010)

CAMPOS, Mário Rainha (2010)

REMÉDIO, Maria (2010)

SILVA, Ana Paula (2009)

MIGUEZ, Herculina (2011)

Participantes (2010)

FONTES ARQUIVÍSTICAS:

Arquivo do Projecto Heróis & Vilões, CAM

Arquivo Cesis, Lisboa

Arquivo Particular, Herculina Miguez

Arquivo do Projecto Moradas Colectivas, CAM, Mário Rainha Campos (fotografias) e Maria Remédio (Videos)

FONTES AUDIOVISUAIS:

Documentário Heróis & Vilões, DVD, Realização Sílvia Moreira (2009)

Arquivo fotográfico do Projecto Moradas Colectivas, Mário Rainha Campos

Arquivo vídeo do Projecto Moradas Colectivas, Maria Remédio

SITES CONSULTADOS:

<http://icom.museum/>

<http://sites.google.com/site/projectointervircesis/depoimentos>

<http://www.artafrica.info/index.php>

<http://www.cesis.org/>

<http://www.descobrir.gulbenkian.pt/index.php?article=4021&visual=2&area=44>

<http://www.gulbenkian.pt/>

<http://www.ipmuseus.pt/>

<http://zambujaldigital.blogspot.com/2010/11/apresentacao-do-projecto-moradas.html>

<http://www.programaescolhas.pt>

<http://www.moinhoda juventude.pt/noticias/091113.htm>

http://www.alkantara.pt/index.php?page=projecto_detalhe&idioma=pt&id_projecto=5&id_item_projecto=14

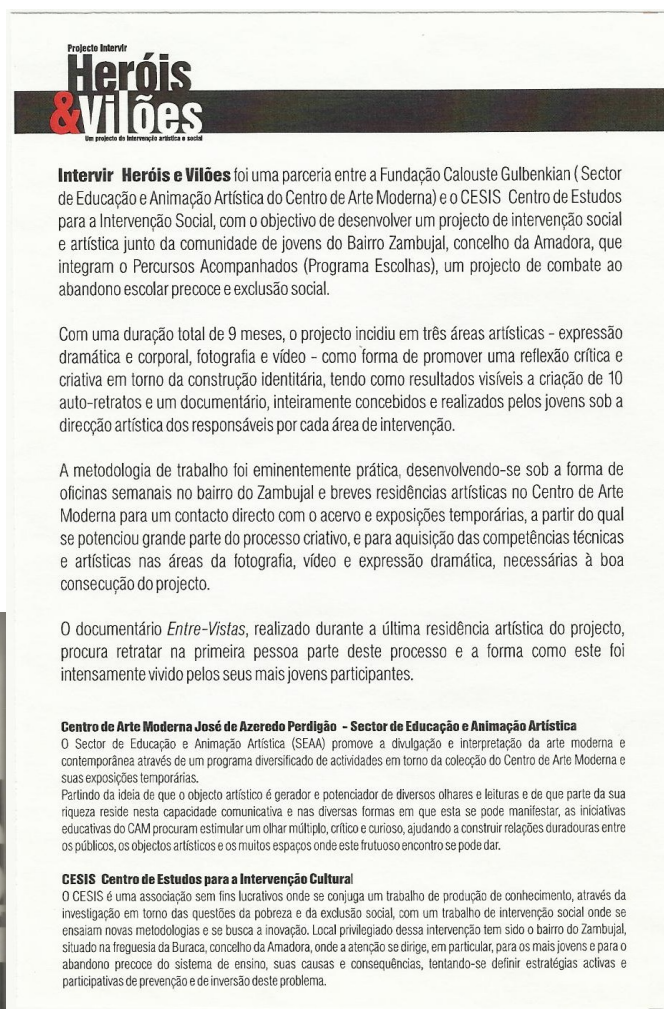
<http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/Programacao/Danca/Pages/IMAN.aspx>

<http://www.alkantara.pt/>

ANEXOS

Anexo 1

Brochura de apresentação do projecto e capa de jornal distribuído na exposição



Anexo 2

Documento Interno de planificação de curso para criação de emprego autónomo no bairro do Zambujal. Promovido pelo Centro de Reflexão Cristã e Folheto informativo

CENTRO DE REFLEXÃO CRISTÃ

Departamento de Pesquisa Social

(Equipa de Investigação-Accção)

R. Castilho, 61-2º Dº

1200 LISBOA tel. 576952

PROJECTO PILOTO DE INVESTIGAÇÃO-ACÇÃO - PARA A CRIAÇÃO DE EMPREGOS AUTÓNOMOS

O Departamento de Pesquisa Social do Centro de Reflexão Cristã é responsável por um projecto, subsidiado pelo Fundo Social Europeu, que tem por objectivo a caracterização da pobreza em meio urbano - Lisboa, Porto e Setúbal - e a realização de um projecto piloto de criação de empregos autónomos em 3 comunidades seleccionadas de acordo com determinados critérios.

1 - OBJECTIVOS DO PROJECTO

- caracterização/diagnóstico das condições de vida dos bairros seleccionados;
- identificação e motivação de potenciais interessados na criação de empregos autónomos;
- implementação de programas de formação para 20 pessoas em cada comunidade;
- acompanhamento para inserção social e profissional dos formandos.

2 - METODOLOGIA : INVESTIGAÇÃO-ACÇÃO

A metodologia proposta envolve directamente a população na identificação, estudo e resolução dos problemas. Compete à equipa prestar apoio no âmbito das suas competências técnicas.

Este processo passa pela negociação de um "contrato" entre os técnicos e os actores sociais no sentido de se estabelecer uma base de colaboração que delimite as competências e o papel de ambas as partes, bem como os objectivos a alcançar.

Os programas a elaborar e a realizar com as pessoas interessadas, serão acompanhados de uma avaliação permanente dos resultados, através duma análise sistemática e duma confrontação de pontos de vista, incrementando dessa forma as suas capacidades de análise e de resolução dos problemas.

3 - ETAPAS E CALENDARIZAÇÃO

- 1 - Selecção dos Bairros
- 2 - Caracterização/diagnóstico dos bairros seleccionados
- 3 - Identificação dos eventuais interessados na criação

NOVEMBRO

DEZEMBRO

de empregos autónomos

4 - Discussão/reflexão do Diagnóstico - negociação do contrato

NOVEMBRO
DEZEMBRO

5 - Implementação dos programas de formação profissional — FEV./MARÇO

6 - Acompanhamento para inserção social e profissional dos formandos] OUTUBRO/87

OUTUBRO/88

4 - EQUIPA DO PROJECTO

- TÍLIA FONSECA (T.S.S. / Socióloga) e 2 estagiárias do 3º Ano do Curso de Serviço Social

- MANUEL PIMENTA (Sociólogo) e 3 estagiárias do 4º Ano do Curso de Serviço Social

- ANA CARDOSO (Socióloga) e 2 estagiárias do 4º Ano do Curso de Serviço Social

Coordenada por GABRIELA FERREIRA (Técnica de Educação de Adultos e de Formação de Formadores)

5 - COMUNIDADE EM QUE SE VAI TRABALHAR

- Bairro do Zambujal (Buraca - Amadora)

- Bairro da Anunciada e Casal das Figueiras (Setúbal)

- Bairro da cidade de Lisboa (a seleccionar)

NA ESCOLHA DOS BAIRROS FORAM OBSERVADOS OS SEGUINTE CRITÉRIOS :

- dimensão por acção viável ($\pm$ 5.000 habitantes)

- população com possibilidade de evolução na linha de promoção social

- população com facilidade de relacionamento

- inexistência ou fraca densidade de "serviços de acção social"

DEZEMBRO/86

EIA

Programa de Criação de Empregos Formação Profissional

INFORMAM-SE AS PESSOAS, MAIORES DE 18 ANOS (À PROCURA DO PRIMEIRO EMPREGO OU DESEMPREGADAS), INTERESSADAS EM CRIAR O SEU PRÓPRIO EMPREGO QUE NO BAIRRO DO ZAMBUJAL VAI FUNCIONAR UM PROGRAMA (PARA 20 PESSOAS) DE APOIO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL.

ESTE PROGRAMA É FINANCIADO PELO FUNDO SOCIAL EUROPEU (CEE) E AS PESSOAS INTERESSADAS PODERÃO RECEBER MAIS INFORMAÇÕES E FAZER A SUA INSCRIÇÃO PROVISÓRIA, NA COMISSÃO DE MORADORES, DO

DIA 12 ATÉ AO DIA 16 DE JANEIRO DAS 14 e 30 às 18 e 30 HORAS.

de 2ª a 6ª - das 14-17.30

BAIRRO DO ZAMBUJAL, 12 JAN. 87

Anexo 3 e 4 - Elementos de caracterização do Bairro do Zambujal e actividade CESIS

- a) Mapa do bairro
- b) Relatório da formação para criação de emprego autónomo. Inclui caracterização da população.
- c) Jornal do bairro e do CRC com entrevista à comissão de moradores e informação sobre a criação de outra associação.
- d) Dados estatísticos da CMA a partir dos Censos 2001.

a)



PUB. 2

PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO - ACÇÃO DE CRIAÇÃO DE

EMPREGOS AUTÓNOMOS E FORMAÇÃO PROFISSIONAL

BAIRRO DO ZAMBUAL

RELATÓRIO DE AVALIAÇÃO Nº 3

MANUEL PIMENTA

JULHO / 88

1. BAIRRO DO ZAMBUAL - CARACTERIZAÇÃO

A POPULAÇÃO DO BAIRRO DO ZAMBUAL

O Bairro do Zambual situa-se na Freguesia da Buraca, Concelho da Amadora. É um bairro de realojamento, constituído por blocos de 4 e 6 pisos, construído inicialmente com vista a albergar as famílias carenciadas dos bairros degradados do Vale de Algeirs e da Estrada de Circunvalação.

Desde Março de 1976, data dos primeiros realojamentos, a população do bairro tem aumentado consideravelmente. Primeiro com a chegada de pessoas dos re-
sidentes bairros e, mais tarde (desde 1984), com o realojamento de muitas famílias de outros bairros degradados do concelho da Amadora. Quando iniciámos o projecto o número de fogos ocupados do bairro andaria próximo das oito centenas.

Segundo os elementos recolhidos no F.F.H. (1) estimamos a população do bairro em mais de 3000 pessoas, cujas características demográficas mais salientes são as seguintes:

- 31,8% são crianças com idades compreendidas entre os 0 e 14 anos
- 10,5% são adolescentes e jovens (15 - 19 anos)
- 52% são adultos em idade activa
- 5,7% são idosos com 65 e mais anos

A dimensão média das famílias é bastante elevada (4,1 elementos) em comparação com a média nacional (3,2). Existem muitas famílias numerosas, com 5 e mais elementos (35%). Para isso contribui, por certo, a heterogênea composição étnica do bairro, designadamente a população cigana e caboverdeana, mas também o baixo estatuto socio-cultural da generalidade da população.

A maioria dos que trabalham inserem-se em categorias socio-profissionais mal remuneradas e de rendimentos irregulares, tais como serventes e operários de construção civil, empregadas domésticas e serviços similares, pequeno comércio e venda ambulante.

As fábricas das imediações e mais recentemente o hipermercado, encontram no bairro mão-de-obra barata e abundante à qual recorrem para trabalho à tarefa e contratos a prazo. Parte dos formados que frequentaram os cursos já haviam passado por esta situação e outros desistiram durante a formação aproveitando oportunidades de contrato a prazo entretanto surgidas. De salientar que alguns dos que desistiram já se encontram, de novo, desempregados.

O acesso a outro tipo de empregos é extremamente difícil visto que, de um modo geral, esta população possui um baixo grau de instrução. Não obstante

(1) O Fundo de Fomento da Habitação foi a entidade responsável pelo planeamento e execução de todo o empreendimento. Os elementos que serão utilizados para caracterização da população do bairro foram-nos cedidos em Fevereiro de 1987.

te tratar-se de uma população jovem, a taxa de analfabetismo é elevada de (cerca de 20%). Acresce que muitos jovens continuam a abandonar a escola antes de concluir a escolaridade obrigatória. O abandono precoce da escola é um dos factores que contribui para o surgimento de situações de analfabetismo regressivo, cuja existência foi possível confirmar junto do grupo dos formandos.

As crianças do bairro que frequentam o ensino primário apresentam taxas de repetência muito elevadas. Na generalidade elas são oriundas de um meio social e familiar muito carenciado, onde não dispõem do apoio e acompanhamento necessários à realização de uma escolaridade normal, pelo que não é de estranhar que os índices de insucesso escolar sejam dos mais altos do concelho (acima de 50% na 1ª fase e cerca de 40% na segunda).

Neste domínio as crianças pertencentes às minorias étnicas (ciganos e caboverdeanos) encontram-se numa situação particularmente desfavorecida, pois confrontam-se na escola com uma língua e uma cultura estranhas e são, por vezes, incompreendidas e marginalizadas.

No capítulo da saúde a informação de que dispomos é escassa, no entanto existem indicadores que denotam a existência duma situação algo preocupante.

Entidades locais, designadamente o director da escola primária, referiram-nos que algumas crianças apresentam problemas de saúde resultantes de uma má alimentação ou mesmo de subnutrição.

Outro indicador que denota a precaridade da saúde da população é a existência de pensionistas de idade relativamente baixa.

INFRA-ESTRUTURAS E EQUIPAMENTO SOCIAL

O bairro possui as principais infra-estruturas e as suas condições de salubridade são idênticas às que encontramos em muitas outras zonas periféricas de Lisboa, quer sejam ou não bairros pobres. Parte do bairro é delimitado por uma ribeira, onde correm toda a espécie de detritos, que constituem uma ameaça à saúde da população.

Apesar das casas serem de construção recente, algumas já apresentam assinaláveis níveis de degradação, sobretudo exterior e nos espaços comuns dos edifícios. Se, por um lado tal degradação resulta da precaridade económica das famílias que não possuem meios para fazer a conservação dos edifícios; por outro, poderá estar também relacionada com a má qualidade dos materiais de construção e com o facto de parte dos passeios e arruamentos permanecerem inacabados.

Os equipamentos sociais existentes no bairro são insuficientes para fazer face às necessidades da população. Particularmente sentida é a falta de equipamentos para a infância, uma população onde os mais jovens têm um peso significativo. Creche e pré-primária não existem; jardim infantil e ATL foram cri-

ados por iniciativa da Paróquia, mas possuem uma capacidade que fica aquém das necessidades.

Também não existe qualquer equipamento ou serviço de apoio a idosos. Neste domínio, tal como em relação à assistência médica, a população recorre aos equipamentos da freguesia.

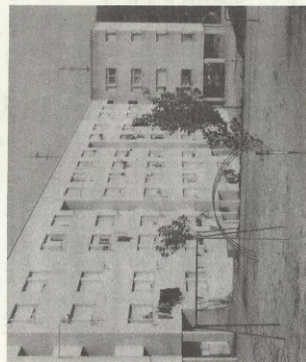
OUTRAS SITUAÇÕES

Por último, importa salientar a existência de uma série de situações problemáticas, cuja dimensão quantitativa não é possível precisar mas que, pela sua gravidade, não devem ser ignoradas. As entidades locais, com quem temos contactado, e alguns elementos da população referem a existência, designadamente entre a juventude, de problemas de droga e delinquência.

Outro aspecto digno de realce diz respeito à situação das minorias étnicas em relação às quais se nota alguma discriminação. Há pessoas que evitam matricular os filhos na escola do bairro para não os juntar com crianças ciganas e caboverdeanas. Constatámos também que existe da parte de alguns moradores uma certa má vontade em relação às minorias, particularmente aos ciganos, que são acusados de destruir e sujar o bairro e de provocar mau ambiente.

P - A Comissão está ainda ligada à Est. da Circunvalação, quantas famílias estão ainda à espera de alojamento?
Sr. A. - Residem nas barracas cerca de 190 famílias.
P - E quantas pessoas moram actualmente no Bairro do Zambujal?

Sr. A. - Suponho que deve andar à volta das 3000 pessoas.



P - Sabemos que a população do bairro é muito carenciada, quais os seus principais problemas?
D. Júlia - O problema das rendas de casa que ultimamente são mais elevadas que as anteriores e as pessoas têm o mesmo nível de ordenados, o mesmo nível de vida e que, por isso, se queixam que as rendas são muito caras. Há também problemas que resultam de o bairro não estar adaptado para as pessoas viverem como deve de ser. Há falta de espaços verdes, há falta de limpeza por

ENTREVISTA

A abrir uma série de entrevistas que tencionamos realizar com entidades ligadas ao bairro do Zambujal fomos falar com dois destacados membros da Comissão de Moradores. São eles o Sr. Abel e D. Júlia que conhecem muito bem os problemas do bairro e da sua população.

A entrevista que hoje apresentamos foi realizada no passado dia 20 de Janeiro na sede da Comissão de Moradores.

P - Há quantos anos existe a Comissão de Moradores e o Bairro do Zambujal?

Sr. Abel - O Bairro do Zambujal existe há cerca de 12 anos e a Comissão existe desde 1975.

P - Que papel desempenhou a Comissão nessa altura?

Sr. A. - A Comissão desenvolveu várias actividades com a população. Trabalhou em colaboração com uma equipa do SAM, que existia na altura, para tratar do reaquecimento das populações que viviam nas barracas; depois, passado um ano, mais ou menos, foi eliminada aquela equipa e a Comissão passou a trabalhar directamente com o Fundo Fomento da Habitação. A Comissão desempenhou várias funções: reuniu com a população, para tratar do seu reaquecimento das barracas para as casas, tratou dos contentores para o lixo, da electricidade para as barracas; da água, com a instalação de chafarizes, etc., etc..

parte mesmo do IGAPHE, parte das ruas não têm o mínimo de condições, no bairro branco há ruas que nunca chegaram a ser feitas e as pessoas, em tempo de chuva, têm que entrar para casa com botas de borracha. O IGAPHE nunca deu assistência ao bairro, desde que eu cá moro não tem havido nenhuma assistência. Nunca vi ninguém aqui a fazer qualquer arranjo. A própria Comissão fez uma ficha para as pessoas que estavam com problemas, as fichas foram enviadas para o IGAPHE e até hoje não deram resposta.

P - Quer dizer que as casas têm deficiências de construção?

D. J. - Estas novas têm e aqui o bairro branco, que são as mais antigas, todos nós conhecemos que os próprios canos dos esgotos estão dentro da casa das pessoas, não percebemos como é que os empreiteiros foram pôr a caixa dos esgotos dentro da casa das pessoas.

O bairro não foi construído como devia ser, foi entregue à mercê dos empreiteiros, que como todos sabemos, aqui não vai a concurso e quem faz mais barulho vai a concurso e quem faz mais barulho meu amigo é, e então o que é que acontece, eles fogem ao material. Depois não houve fiscalização, quanto a mim foi

construído sem qualquer acompanhamento.

P - E os moradores também têm a sua cota de responsabilidade na degradação do bairro?

D. J. - Sim, alguma tem, mas não muito. A população é mais naquela parte de não se mentalizar que têm que cuidar da limpeza do bairro. Deitam o lixo de qualquer maneira, não têm o cuidado de o deitar nos contentores, alguns até o deitam da janela abaixo. Neste aspecto a população tem alguma culpa.

Se houvesse parques onde as crianças pudessem brincar, como acontece noutros bairros, elas já não estragavam a rua.

P - Quais são os principais problemas do bairro?

Sr. Abel - São muitas! Ruas por asfaltar, falta de equipamentos para a infância, os parques estão todos partidos, também há que educar as crianças para elas não estragarem.

D. Júlia - Para os idosos havia falta agora não sei como a Misericórdia da Amadora tem na Quinta das Torres o Centro de Dia, para as crianças foi-nos prometida a creche, está na planta do bairro o Estado, que é o dono do bairro não a mandou fazer. Lá em baixo, ao pé da Rádio

Renascença foi construído um ringue para futebol que as crianças não podem utilizar porque está lá no meio a antena que nunca foi retirada.

P - Quer dizer que o plano está por cumprir?

D. J. - Sim falta muito ainda. E habitação ainda faltam à volta de 6000 fogos, que estão prontos no plano. O bairro ficou incompleto sob todos os aspectos, ninguém pode dizer que o bairro está completo.

P - Quais as principais actividades que a Comissão de Moradores desenvolve?

Sr. Abel - Temos o curso de alfabetização, temos a biblioteca que esperamos que em breve comece a funcionar, temos também entrar nas jornadas de desporto da Junta de Freguesia, com os nossos jovens (Futebol de Salão e Atletismo). Há ainda a associação de jovens que se está a formar e que também é muito importante aqui para o bairro. Temos também a iniciativa da Cooperativa de Habitação Mães de Água que está em plena actividade. Pensamos fazer muito mais coisas durante este ano que serão programadas agora no início do ano.

P - Com que apoios conta a Comissão?

Sr. A. - Apoios poucos temos ou nenhuns. Estamos agora à espera que a Câmara nos dê algum apoio. Ultimamente a Segurança Social também não nos tem apoiado. A Junta de Freguesia vai dando alguma coisa, paga a água e a luz da sede e dá um subsídio para a festa de Natal das crianças. E mais nada.

P - De momento quais são os principais problemas que a Comissão de Moradores enfrenta?

Sr. A. - Há falta de pessoal para trabalhar. Há vários elementos da Comissão que não aparecem tão pouco às reuniões. Precisamos de mais gente para trabalhar.



Finalmente para terminar esta entrevista perguntámos aos elementos da Comissão de Moradores se queriam dirigir alguma mensagem aos moradores do bairro, aqui fica a sua mensagem:

D. Júlia - A mensagem que eu dirigo é a apelar para que, sempre que tenham problemas, se lembrem que há uma Comissão de Moradores no bairro que os pode ajudar a resolver alguns problemas. Em vez de se dirigirem à Junta da Freguesia para saberem informações do bairro venham à Comissão que está mais informada que a própria Junta. É muito fácil, dirijam-se aqui. Se não sabem onde é perguntem a outros moradores, é junto à Farmácia, toda a gente sabe onde é a Farmácia, é a única cá do bairro, é fácil de localizar.

Sr. Abel - Se os moradores quiserem esclarecimentos podem dirigir-se aqui das 10 horas ao meio dia, todos os dias, ou ao fim de semana, geralmente está cá alguém que pode prestar esclarecimentos.

ALFABETIZAÇÃO

Teve início no passado mês de Janeiro, um curso de alfabetização, destinado às pessoas que no nosso bairro não sabem ler nem escrever e não possuem a 4ª classe.

Este curso conta com o apoio da Direcção Geral de Apoio e Extensão Educativa (Direcção Geral de Adultos), da Junta de Freguesia da Buraca, da Comissão de Moradores e do Centro de Reflexão Cristã.

O curso suscitou um grande entusiasmo, como demonstra o número de inscrições (15).

Neste momento, fazendo uma breve avaliação pode dizer-se que estão a ser obtidos óptimos resultados. Os participantes têm manifestado muito interesse e quase todos revelam já progressos consideráveis.

alfabetização

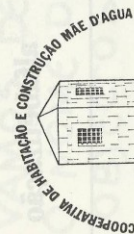
EU SOU UM HOMEM INTEIRO

*Fui chamado a reparar
O carro do Senhor Doutor.
(Ele sabe tratar a gente
Mas o carro, não senhor!)*
*Descobri as avarias
Que havia no seu motor,
Desmontei e reparei
O carro do Senhor Doutor!*

*Para pagar me quis meu nome
Num papel para guardar.
E chamou-me analfabeto
Por não saber assinar.*

*A seguir, paguei no carro
E desarranhei-lhe o motor.
Voltei-me a ele, só lhe disse:
Repare-o agora o Doutor!*

Emília Mendes
(membro de G.T.A.A.)



Por iniciativa da Comissão de Moradores, começou a ser formada, em Setembro de 1988, uma Cooperativa de Habitação. O entusiasmo que esta ideia suscitou foi tão grande que rapidamente se avançou com o processo de legalização. A escritura foi feita no dia 30 de Outubro e publicada no Diário da República nº 266 de 17 de Novembro de 1988.

A legalização ficou completa com a publicação da escritura no Notícias da Amadora do dia 8/12/88 e com o Registo na Conservatória do Registo Comercial da Amadora no dia 30 de Dezembro.

Com a criação da Cooperativa procura-se satisfazer a necessidade de habitação sentida por numerosas famílias do Bairro do Zambujal e da Estrada da Circunvalação, principalmente os jovens casais que sentem ainda maiores dificuldades para conseguir alojamento, tendo de ficar muitos deles a viver com os pais ou com outras pessoas.

São do conhecimento geral as péssimas condições de alojamento de muitas famílias seja porque ainda vivem nas barracas seja porque, noutros casos, têm de partilhar a habitação com outros casais, como acontece a muita gente que vive nos prédios do Bairro do Zambujal.

Assim não é de estranhar que a afluência de pessoas tenha sido grande, a tal ponto que actualmente já não existem mais vagas.

Para os 260 sócios efectivos da cooperativa serão construídas casas de Tipo 3 e 4.

A Direcção já está a negociar com o ICAPHE o terreno para, tão breve quanto possível, avançar para a construção.



Realizou-se no dia 18 de Dezembro a inauguração da Santa Casa da Misericórdia da Amadora, situada na Quinta das Torres em Alfragide.

A Quinta das Torres, com uma superfície de 22 mil metros quadrados, tem neste momento a funcionar um Centro de Dia, com capacidade para 40 pessoas.

É um espaço onde os idosos podem estar e conviver durante o dia e aí tomarem as suas refeições.

A Quinta das Torres tem ainda algumas construções que, depois de restauradas, permitem alargar as actividades da Santa Casa da Misericórdia da Amadora.

Fazem parte dos planos desta entidade um lar de idosos, um centro de recuperação de jovens, uma capela, um forno comunitário, um centro de Medicina Física e Diagnóstico, um centro de Protecção a crianças desamparadas e outros serviços de assistência.

Itá, pois ter um papel importante com crianças, jovens, idosos e diminuídos na Formação Profissional e na assistência à família.

A Santa Casa da Misericórdia da Amadora possui ainda uma loja no Bairro do Zambujal destinada a actividades com jovens e em colaboração com o Departamento de Pesquisa Social do Centro de Reflexão Cristã.

Um ATL e um Jardim Infantil, situados na Cova da Moura e com capacidade para, respectivamente 80 e 60 crianças, pertencem igualmente à Santa Casa da Misericórdia da Amadora.

FREGUESIAS - Caracterização



Quadro 19 |

Variáveis e Indicadores Gerais

	CONCELHO	FREGUESIA
Área (ha)	2 379,2	164,3
População Residente	67 625	16 061
Famílias Clássicas Residentes	87 235	5 680
Alojamentos Familiares	80 581	6 593
Edifícios	13 445	1 364
Densidade Populacional (Hab./ha)	73,9	97,8
Densidade de Alojamentos (Aloj./ha)	33,9	40,1
Densidade de Edifícios (Edif./ha)	5,7	8,3
Alojamentos Fam. Clássicos por Edifício	5,9	4,8

Gráfico 21 |

Evolução Comparada dos Edifícios Clássicos, por Época de Construção



Fonte: INE, Recenseamento Geral da População e Habitação, 2001
Câmara Municipal da Amadora – DAU / SIG, 2003

Figura 8



Gráfico 14 d)

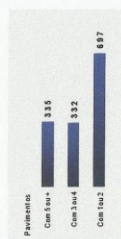


Gráfico 15 d)

Edificios Clásicos, segundo o Uso



Gráfico 16 d)

Tipologia dos Alojamentos Clássicos de Residência Habitual

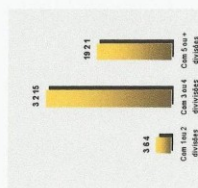


Gráfico 17 d)

Alojamentos Familiares Clássicos segundo a Forma de Ocupação

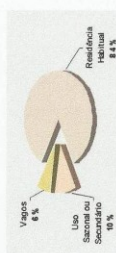
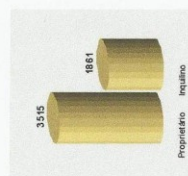


Gráfico 18 d)

Vínculo dos Alojamentos
Clássicos de Residência Habitual



Fonte: INE, Recenseamento Geral da População e Habitação, 2001
Câmara Municipal da Amadora – DAU / SIG

Quadro 36

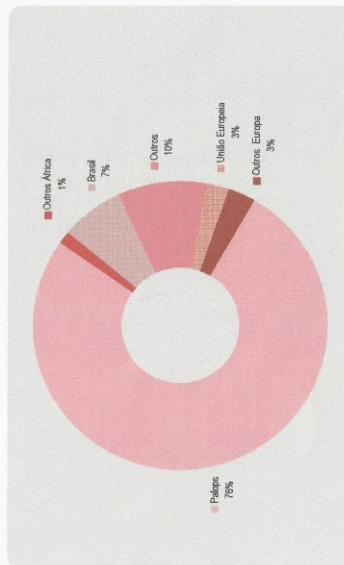
População Residente, por Nacionalidade

	TOTAL	HOMENS	MULHERES
Portuguesa	180 881	76 384	84 327
Estrangeira	13 444	7 357	6 087
Total Europa	758	470	288
União Europeia	345	167	178
Outros Países da Europa	413	303	110
Total África	10 449	5 637	4 812
PALOP	10 254	5 495	4 759
Outros Países de África	195	142	53
Brasil	933	516	417
Outros	1 304	734	570

FONTE: I.N.E., Recenseamento Geral da População e Habitação, 2001.

Gráfico 22

População Estrangeira Residente na Amadora



Quadro 37

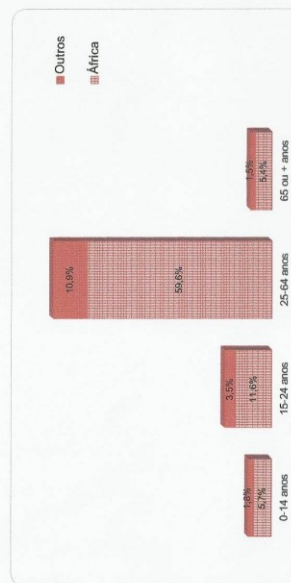
População Residente, segundo o Grupo Etário, e Naturalidade

GRUPO ETÁRIO	Total	Portugal	Estrangeiro	África
	HM	HM	HM	HM
De 0 a 4 anos	8 662	8 405	257	171
De 5 a 9 anos	8 482	7 939	543	221
De 10 a 14 anos	9 086	8 193	893	361
De 15 a 19 anos	10 915	9 714	1 201	432
De 20 a 24 anos	14 276	12 083	2 193	1 095
De 25 a 29 anos	14 395	11 053	3 342	1 649
De 30 a 34 anos	12 012	8 977	3 035	2 601
De 35 a 39 anos	12 190	9 637	2 553	2 496
De 40 a 44 anos	12 571	9 765	2 806	2 008
De 45 a 49 anos	12 865	10 675	2 190	1 080
De 50 a 54 anos	13 068	12 363	1 705	1 007
De 55 a 59 anos	12 068	11 313	755	671
De 60 a 64 anos	10 539	9 796	743	310
De 65 a 69 anos	9 230	8 625	605	234
De 70 a 74 anos	6 870	6 437	433	141
De 75 a 79 anos	4 525	4 262	263	102
De 80 a 84 anos	2 357	2 188	159	92
De 85 e mais anos	1 629	1 543	86	25
Total	175 872	153 378	22 494	18 508

FONTE: I.N.E., Recenseamento Geral da População e Habitação, 2001.

Gráfico 23

Peso da População Residente, Natural de África na População Nascida no Estrangeiro



Quadro 34

População Residente, segundo as Migrações (relativamente a 95/12/31), por Concelho de Residência Habitual em 2001/03/12

Concelhos de Residência Habitual em 2001/03/12	População Residente em 2001	População que emigrou para outro concelho		População que imigrou de outro concelho		Saldo das Migrações Internas A-B	
		HM	HM	A	B	HM	HM
Grande Lisboa	1 947 261	1 588 549	194 767	62 160	224 265	-29 488	HM
Cascais	170 683	138 520	16 043	7 244	15 060	983	HM
Lisboa	564 657	489 404	39 577	13 613	86 165	-46 588	HM
Loures	199 059	164 964	16 713	6 505	32 443	-15 730	HM
Matra	54 358	42 255	7 094	1 865	2 269	-425	HM
Oeiras	162 128	130 910	18 812	4 471	19 707	-886	HM
Sintra	363 749	269 248	54 149	14 639	27 661	-26 488	HM
Vila Franca de Xira	122 008	98 426	14 096	2 929	8 537	-5 559	HM
Amadora	175 972	144 653	16 046	6 225	26 910	-10 864	HM
Odivelas	133 847	110 169	12 228	6 651	5 513	-6 715	HM

FONTE: I.N.E., Recenseamento Geral da População e Habitação, 2001.

Quadro 35

População Residente, segundo as Migrações (relativamente a 99/12/31), por Concelho de Residência Habitual em 2001/03/12

Concelhos de Residência Habitual em 2001/03/12	População Residente em 2001	População que emigrou para outro concelho		População que imigrou de outro concelho		Saldo das Migrações Internas A-B	
		HM	HM	A	B	HM	HM
Grande Lisboa	1 947 261	1 828 783	64 963	28 473	76 456	-11 493	HM
Cascais	170 683	159 004	5 508	3 281	5 470	38	HM
Lisboa	564 657	538 562	13 941	6 813	29 259	-15 318	HM
Loures	199 059	186 850	6 729	2 815	8 949	-2 220	HM
Matra	54 358	49 394	2 907	1 308	962	1 945	HM
Oeiras	162 128	151 933	6 300	1 941	6 585	-265	HM
Sintra	363 749	335 088	15 349	6 173	11 269	4 080	HM
Vila Franca de Xira	122 008	115 218	4 405	1 459	2 972	1 433	HM
Amadora	175 972	165 383	5 553	2 680	8 177	-2 624	HM
Odivelas	133 847	125 921	4 271	2 003	2 833	1 438	HM

FONTE: I.N.E., Recenseamento Geral da População e Habitação, 2001.

6 EMPREGO

NO BAIRRO DO ZAMBUJAL, NA BURACA

Projecto Futuro para mudar atitudes

O trabalho voluntário de uma equipa ligada ao Centro de Estudos para a Intervenção Social (CESIS) continua a garantir a intervenção no bairro do Zambujal, na Buraca, num projecto que visa uma mudança de atitudes, em particular por parte dos jovens, «relativamente à sua situação escolar e posição face ao mercado de trabalho».

O CESIS é uma associação sem fins lucrativos que visa, entre os seus principais objectivos, contribuir para «o conhecimento da realidade social, nomeadamente, no que se refere a situações de empobrecimento e de exclusão social». Tendo desenvolvido vários projectos de investigação.

Há cerca de quatro anos, segundo informações de Ana Cardoso, o CESIS lançou um projecto de investigação sob o tema «Construção do Futuro e Construção do Conhecimento», o qual foi financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian. Esse projecto procurou verificar a existência e o sentido das relações, entre a dificuldade de construir o futuro, o eventual atraso nos processos cognitivos formais e o insucesso escolar.

A investigação do CESIS fundamentou um projecto de intervenção dirigido ao bairro do Zambujal, na Freguesia da Buraca. Inicialmente financiada pela iniciativa comunitária Horizon, através do Instituto de Emprego e Formação Profissional (IEFP) e Fundo Social Europeu (FSE), decorre agora «sem qualquer tipo de apoio financeiro externo, graças ao trabalho voluntário da equipa nele envolvida».

O abandono escolar precoce foi identi-



cado como problema principal. Assim, o Projecto Futuro dirigiu-se preferencialmente aos jovens sem a escolaridade obrigatória. Mas foram identificados outros grupos-alvo, como sejam os pais e famílias desses jovens, outras crianças e jovens em risco de abandono ou de insucesso escolar, os professores das escolas que servem o bairro, os técnicos de outros serviços locais e os próprios técnicos do projecto.

Principais objectivos

Contribuir para a mudança de atitudes, em particular dos jovens, relativamente à sua situação escolar e posição face ao mercado de trabalho, constitui o primeiro dos objectivos.

Dai decorre um outro objectivo, o de proporcionar meios e metodologias mais eficazes

e que conduzam à obtenção do diploma da escolaridade obrigatória, por parte daqueles que abandonaram precocemente a escola.

O projecto visou a promoção do sucesso escolar e integração social dos jovens, restabelecendo «a sua capacidade de construção do futuro e contribuir para o seu desenvolvimento cognitivo», bem como contribuir para a sua qualificação profissional, por forma a facilitar a sua inserção profissional.

Entre as acções, foram organizados cursos do 1º e 2º ciclos com a participação de 50 jovens, dos quais 35 concluíram-nos e 20 obtiveram o diploma. Os cursos foram organizados com a colaboração do Ministério da Educação, que autorizou as professoras Vera Constantino, Lina Vicente, Isabel Ferreira e Mimi a trabalharem no bairro.

Foram também organizados cursos de formação profissional na área de carpintaria, monitor desportivo, mecânica, cabeleireiro, hotelaria e costura. Com a aprendizagem que fizeram, 17 jovens arranjaram emprego após a formação.

Entre os objectivos do Projecto Futuro contava-se também a intervenção junto das escolas, famílias e grupos de jovens por forma a evitar o abandono escolar precoce e comportamentos de risco. Na sua acção, os técnicos visaram a integração social da população e a divulgação de metodologias mais eficazes no combate ao empobrecimento.

Organizaram também outras acções, designadamente, actividades de animação, desportivas, itinerários culturais e encontros com jovens de outros países, no âmbito de encontros internacionais.

O CESIS manteve relações com outras entidades, tendo obtido a colaboração da Escola nº 1 da Buraca, Escola C+S de Alfragide, Comissão de Moradores do Bairro do Zambujal, Câmara Municipal da Amadora, Junta de Freguesia da Buraca, Casa Pia de Lisboa, Centro de Emprego da Amadora, Ministério da Educação, IGAPHE, Entreculturas, Projecto Vida, Instituto Português da Juventude, Centro de Saúde da Buraca e IEFP.

Anexo 5 - Texto de apresentação do actividades do *Percursos Acompanhados*

APRESENTAÇÃO DO PROJECTO PERCURSOS ACOMPANHADOS

O Projecto "Percursos Acompanhados", promovido pelo CESIS – Centro de Estudos para a Intervenção Social, é financiado Programa Escolhas e pretende dar respostas ao nível do insucesso e abandono escolar, uma das fragilidades diagnosticadas no Bairro do Zambujal do Conselho da Amadora. Para este efeito o Projecto criou o CASE – Centro de Apoio Social Escolar.

O Projecto tem como principais objectivos:

- Contribuir para o sucesso escolar e para a inserção social de crianças e jovens do Bairro do Zambujal através de uma abordagem integrada;
- Combater a info-exclusão junto de crianças, jovens e adultos de meios desfavorecidos. Promover a utilização das novas tecnologias e informação nos processos educativos;
- Contribuir para a realização de actividades comunitárias, lúdico-pedagógicas e de cidadania junto de crianças e jovens do Bairro do Zambujal potencialmente mais saudáveis à sua vivência de rua.

Neste sentido no CASE as crianças e jovens encontram o Estudo à Medida, com o qual se pretende dar um apoio individualizado a cada aluno/a, estruturado em função das dificuldades de aprendizagem específicas que cada um/a enfrenta. Para além deste apoio individualizado, e como complemento ao estudo, o Estudo à Medida prevê, ainda, a criação de diversos grupos de trabalho, dos quais se destaca o grupo de leitura que tem como objectivo trabalhar a interpretação dos textos; a dicção; a velocidade de leitura para além de se aperfeiçoarem métodos de estudo. Estas actividades têm sido bem sucedidas no Projecto, permitiram que uma percentagem significativa de participantes (cerca de 87%) conhecessem o sucesso escolar num contexto em que imperam condições que são de desigualdade e que tantas vezes conduzem ao desinteresse, ao absentismo, insucesso e mesmo à desistência da escola.

O Acompanhamento psicoterapêutico e social complementa o "Estudo à Medida" introduzindo uma maior atenção a aspectos específicos da vida de cada uma das crianças e jovens e às suas características psicológicas, o que permite ultrapassar a dimensão da educação e considerar a criança/jovem como um todo. Isto leva-nos a

Financiado por:





Com o Centro de Inclusão Digital pretende-se dar continuidade a uma aposta no combate à info-exclusão, através da utilização da Escola Virtual e de conteúdos com recurso a ferramentas pedagógicas. Fazer a formação de Professores para que utilizem a Internet e, concretamente, para que construam um Blog Educativo, como meio de comunicação entre a Escola, o CASE e os alunos/as é também uma das questões a desenvolver.

Por outro lado, o CID visa, também, a formação certificada de pessoas da comunidade, e em particular as famílias dos/as jovens abrangidos/as, como estratégia para uma mais fácil inserção no mercado de trabalho.

Não se pode deixar de considerar o aspecto lúdico do CID, já que ele serve, também, como estratégia de motivação para outras aprendizagens. Assim, sempre que possível existem momentos para a utilização de jogos informáticos.

O Projecto tem como entidades parceiras a Junta de Freguesia da Buraca, o Agrupamento Vertical Almeida Garrett, o serviço de Acção Social da Câmara Municipal da Amadora, uma Associação de Moradores do Bairro do Zambujal "A Partilha", a Companhia Portuguesa de Hipermercados S.A., uma CooperActiva de Desenvolvimento Social.

Este Projecto justifica a sua pertinência pela necessidade destas crianças e jovens, residentes num meio socialmente desfavorecido, serem acompanhados no seu percurso escolar, aumentando-lhes as possibilidades para um bom desempenho escolar e as possibilidades de escolha, no desenho da sua vida futura.

Os resultados do Projecto espelham bem as mais valias de uma metodologia integrada, e coerente, na qual se tem em consideração os vários actores para o sucesso educativo: professores/as; famílias e alunos/as.

O projecto "Percursos Acompanhados" pretende, assim, constituir-se como estratégia para a concretização da escolaridade mínima obrigatória em locais onde o abandono escolar precoce está ainda muito presente e onde a escola é subvalorizada por relação ao trabalho.

Financiado por:



trabalhar também com a família em que a criança ou jovem se insere e, de modo mais directo, com o seu educador ou educadora.

O Espaço de Socialização introduz uma vertente de trabalho em grupo e considera também as crianças e jovens como elementos de grupos de pares. As actividades aí realizadas assumem um carácter essencialmente lúdico, mantendo-se, no entanto, na sua base, o objectivo de desenvolver competências pessoais e sociais necessárias a um bom desempenho escolar e a uma boa inserção social. Através da realização de actividades comunitárias, lúdico-pedagógicas e de cidadania promover o respeito pelo outro; a capacidade de escuta; o trabalhar em grupo; a responsabilidade.

Estas são também actividades que permitem às crianças e jovens uma maior apropriação do projecto na medida em que fomentam a sua participação a vários níveis (concepção, organização, desenvolvimento e avaliação) e tomam-nos mais visíveis junto da sua própria comunidade onde progressivamente ganham uma imagem positiva.

Porque a educação é algo ainda não suficientemente valorizado entre os meios sociais mais desfavorecidos; porque as famílias têm, com frequência, nitidas dificuldades em lidar com adolescentes em criar as regras necessárias a um saudável desenvolvimento, pretende-se, em paralelo, realizar um trabalho com os/as educadores/as. O Apelo aos Educadores traduzem-se em reuniões no Bairro, cujo tema central é o percurso escolar das suas crianças e jovens e em sessões, de carácter mais individualizado, sobre competências parentais, com o objectivo de promover a sua co-responsabilização e uma valorização no percurso escolar de crianças e jovens.

Porque as causas do insucesso escolar estão também no funcionamento do próprio sistema de ensino, no Apelo aos/as Professores/as faz-se um acompanhamento personalizado aos/as professores/as das turmas onde se integram os jovens em acompanhamento, por forma a que exista um trabalho articulado entre a escola e o CASE, face ao que são as dificuldades dos/as alunos/as. Este apoio integra uma componente formativa que visa criar uma maior dinâmica entre o CASE e a Escola, através de formações onde são apresentados e debatidos temas como relacionamento interpessoal, comunicação positiva, gestão de conflitos dentro da sala de aula, hiperactividade, empatia, etc...

Financiado por:

Anexo 6 – Cronologia do Projecto

Breve cronologia de projecto

17 Dez. 2009 (CAM) – Sessão inicial: Espaço-território

(introdução ao tema Mapas em Aberto através de visita à exposição *Anos 70: Atravessar Fronteiras* e dinâmicas de grupo com reflexão final e estabelecimento de vontades conjuntas: Aqui eu posso... Aqui eu quero...)

7 Jan. 2010. (CAM) – Sessão: Espaços Habitados

(trabalho com dinâmicas várias a partir da obra de Ana Vieira, *Desocultação*, em torno da ideia de mapas poéticos e mapas de mim)

14 Jan. 2010 (CAM) – Sessão: Habitar o corpo

(trabalho corporal em torno das noções corpo-máquina, corpo-habitação e público/privado. Trabalho em torno da obra *No man is an island* de Jesper Just a partir das noções de público e privado)

21 Jan. 2010 (Zambujal) – Sessão: avaliar história feita

(visionamento de um vídeo com sessões anteriores e discussão dos aspectos mais significativos, pontos fortes, aspectos a melhorar e modificar, recolha de sugestões para futuro. Apresentação de proposta da equipa dos educadores do CAM para o projecto de trabalho futuro; discussão e negociação. Estabelecimento de compromisso)

28 Jan. 2010 (Zambujal) – Sessão: casas identitárias

(dinâmicas de grupo e de expressão corporal em torno da ideia de identidade: quem sou eu? Reflexão e discussão)

4 Fev. 2010 (Zambujal) – Sessão casas identitárias II

(Observação e discussão de obras de diferentes artistas sobre a casa como corpo e o corpo como casa – Antony Gormley, Louise Bourgeois, Elizabeth Cayne. Se eu fosse uma casa como seria?: resposta em desenho, expressão corporal e fotografia; reflexão e discussão a partir do registo de imagens e frases proferidas nas sessões anteriores)

11 Fev. 2010 (CAM) – Sessão casas identitárias III (preparação eu-casa)

(dinâmicas corporais a partir do esboço da casa identitária da sessão anterior. Início do projecto Eu-casa: preparação dos materiais-base em função do projecto individual)

17 Fev. 2010 (CAM) – Residência Eu-Casa

(visita à exposição de Jane e Louise Wilson para exploração do conceito de espaço e visita à obra *Close* de Antony Gormley para discussão e consolidação de alguns dos conceitos trabalhados: casa-corpo/corpo-casa. Dinâmicas de expressão corporal e plástica: corpos de emoções, corpos comunicantes, casas que falam, casas elásticas. Construção e conclusão do projecto tridimensional Eu-casa)

25 Fev. 2010 (Zambujal) – Sessão: avaliar história feita II

(visionamento de uma apresentação de imagens recolhidas nas sessões anteriores e discussão dos aspectos mais significativos, pontos fortes, aspectos a melhorar e modificar, recolha de sugestões para futuro. Ponto de situação do projecto e implicações para sessões futuras. Discussão e negociação do plano de trabalho)

4 Mar. 2010 (Zambujal) – Sessão Zambujal Global

(viagem no Google Earth: da Gulbenkian ao Zambujal, do Zambujal ao Universo, do universo às imagens de pormenor introduzidas por qualquer cidadão. Discussão: poderemos inscrever um outro Zambujal no mundo? Exercícios para aquisição de noções de enquadramento: perpendicularidade, paralelismo, transversalidade, eixo óptico paralelo ao plano. Reflexão, discussão, e lançamento do desafio fotográfico: *caçadores visionários – casas para intervir!* Desafio a cumprir entre 5 e 18 de Março com orientação do Mário Rainha Campos. Recolha de fotos de fachadas, portas, janelas e paredes no Bairro Zambujal)

11 Mar. 2010 (Zambujal) – Sessão paredes libertadoras

(projectação e leitura de imagens fotográficas: aplicação conceitos aprendidos, introdução à noção de *street art* (exemplos dos artistas Nemo e Banksy.) e a outros processos de intervenção artística em edifícios ou a partir de fotografias (exemplos da intervenção de Maria Remédio e do trabalho da ilustradora Ana Ventura *Invisíveis*), exercícios plásticos de intervenção *stencil* sobre uma projectação da fachada do Centro Comunitário do Zambujal, local onde decorreram todas as sessões no bairro)

25 Mar. 2010 (CAM) – Sessão Interior/exterior: fronteiras alteráveis

(visionamento do vídeo *Ouve-me* e da obra *Pintura Habitada* de Helena Almeida para reflexão sobre noções de fronteira, transgressão, libertação. Retoma dos conceitos público e privado – demonstração de coreografia feita pelos jovens para um espaço público inabitual a partir da obra de Jesper Just vista noutra sessão. Exercícios de expressão corporal a partir da ideia de fronteira e limite. Reflexão)

29 a 31 Mar. 2010 (CAM) – Residência pedagógico-artística

(Visionamento e discussão das obras de Dionisio Gonzalez e Sara e André para construção de um projecto de grupo intitulado *moradas colectivas*; e de obras de Doris Salcedo, Helena Almeida e Ana Vieira, entre outros, para reflexão sobre a utilização de elementos de mobiliário quotidiano como forma de reflectir sobre a ideia de lugar. Definição das palavras de ordem a inscrever nas fachadas fotografadas a partir de dinâmicas de grupo: jogo das palavras, horizonte de desejos; coro e corifeu, bairro de desejos. Trabalho corporal e fotográfico para criação de imagem em silhueta de cada um dos participantes a partir da palavra de ordem escolhida. Visionamento e selecção de imagens recolhidas no bairro e desenho do projecto de intervenção final. Criação dos moldes para *stencil* e intervenção plástica nos cartazes. No último dia o trabalho foi feito por postos de trabalho: projecto, técnica e aplicação. Cada posto foi monitorizado pelos orientadores e cada cartaz foi realizado em equipas de três jovens, de forma rotativa para uma melhor rentabilização do tempo, esforço e reforço do espírito de equipa e entreajuda)

29 Abr. 2010 (CAM) – Sessão avaliação: mapear experiências significativas

(visionamento de vídeo das últimas sessões e reflexão: aspectos mais significativos, pontos fortes, pontos fracos, aprendizagens. Construção Mapa de Momentos Importantes MMI. Sugestões para o futuro)

7 Nov. 2010 (FCG) – Apresentação pública do projecto

Anexo 7 – Biografias

(intervenientes no projecto)

Rui Vieira Nery

Director do Programa Gulbenkian Educação para a Cultura (desde 2008), na Fundação Calouste Gulbenkian. Investigador do Instituto de Etnomusicologia-Centro de Estudos de Música e Dança (INET-MD).

Nasceu em Lisboa em 1957, estudou música na Academia de Música de Santa Cecília e no Conservatório Nacional. Licenciado em História pela Faculdade de Letras de Lisboa (1980), Doutoramento em Musicologia pela Universidade do Texas em Austin (1990), como Fulbright Scholar e bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian.

Professor, entre 1985 e 2000, no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa e actualmente no Departamento de Músicas da Universidade de Évora, orientou um vasto número de mestrados e doutoramentos em universidades portuguesas, espanholas e francesas. Director-Adjunto do Serviço de Música (1992-2008) na Fundação Calouste Gulbenkian.

Como musicólogo, é autor de diversos estudos premiados sobre História da Música Portuguesa, tem um largo número de artigos científicos publicados em revistas e obras colectivas especializadas. Exerce uma actividade intensa como conferencista, nacional e internacional, cujos temas de investigação incluem a problemática do maneirismo e do barroco na música ibérica e os processos de interpenetração cultural na música portuguesa. Tem uma intervenção activa regular no campo da reflexão sobre Políticas Culturais, quer a nível escrito quer através da participação em debates e formação avançada neste domínio. Como crítico e colunista musical, colaborou nos semanários Expresso e O Independente. É colaborador regular da Antena Dois da RDP Rádiodifusão Portuguesa e autor, entre outros, dos programas *Sons Intemporais e Ressonâncias* e do programa *Matrizes*. Responsável pela concepção do projecto artístico do Centro de Espectáculos do Centro Cultural de Belém, entre 1991 e 1992.

Desempenhou as funções de Secretário de Estado da Cultura no XIII Governo Provisório, entre 2005 e 2007. Vogal da Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República e do Conselho Nacional de Cultura.

Isabel Carlos

Directora do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, desde Abril de 2009.

46 anos, licenciada em Filosofia e mestre em Comunicação Social, é crítica de arte desde 1991. Entre os cargos que desempenhou salientam-se os de Assessora da Área de Exposições de Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura; o de co-fundadora e Subdirectora do Instituto da Arte Contemporânea (IAC) do Ministério da Cultura (1996-2001). No âmbito do IAC, entre outras

actividades inerentes ao cargo, organizou as representações portuguesas na Bienal de Veneza de 2001 e na Bienal de São Paulo de 1996 a 1998. Foi ainda membro do júri da Bienal de Veneza (2003); directora Artística da Bienal de Sydney (2004) e curadora do Pavilhão de Portugal na Bienal de Veneza (2005).

Susana Gomes da Silva

Coordenadora do Sector de Educação e Animação Artística do CAM/Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), desde Julho de 2002 sendo a responsável pela orientação e programação educativa deste serviço.

Nasceu em 1970. Licenciada em História pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1994). Pós-Graduada em Museologia e Educação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona (Espanha, 2000) e pela Universidade de Leicester (Inglaterra - 2004) - Masters/Diploma in Museum Studies (especialização Museum Education and Communication). Desde 2001 que desenvolve actividades profissionais na área da educação nos museus como conferencista, autora de projectos educativos e formadora/professora convidada em diferentes instituições e universidades. É professora convidada na pós-graduação - Museus e Educação da Universidade de Évora (2006) e no Mestrado de Curadoria da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, no qual assegura o módulo de Serviços Educativos.

Maria Remédio

Artista Plástica. Educadora pela Arte no Serviço de Educação e Animação Artística do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Educadora pela Arte na Cinemateca Júnior Portuguesa.

Nasce em Lisboa em 1983. Licenciada em Pintura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa (2006). Em 2003-2004 desenvolve o projecto para a instalação *Divisível*, com co-autoria com Rita Roberto, no âmbito do desenvolvimento de projectos artísticos enraizados no espaço natural do rio Almansor, *Projectar o Rio*, Montemor-o-Novo. Frequentou a Accademia di Belle Arti di Brera, em Milão, em 2004-2005. Participou no workshop de ilustração infantil no Ar.Co. no final de 2005.

Realiza workshops de cinema documental para crianças em colaboração com a Apordoc e no festival internacional de cinema DocLisboa.

Mário Rainha Campos

Educador pela Arte no Serviço de Educação e Animação Artística do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Educador pela Arte na FNAC Departamento de Comunicação e no Lycée Français Charle Lepierre.

Licenciado em Psicologia Educacional no Instituto Superior de Psicologia Aplicada (2002), Pós-graduação sobre Educação e Museus, na Universidade de Évora.

Isalina Monteiro

Coordenadora do Projecto Percursos Acompanhados, no Bairro do Zambujal, no Concelho da Amadora. Nasceu em 1984. Licenciada em Ensino básico variante de Educação Visual e Tecnológica, no Instituto Politécnico de Lisboa (2006). Curso profissional de Técnico de design (2002) na E.S. 3º Ciclo das Mães D'Água.

Margarida Vieira

Colaboradora do Serviço educativo desde a sua génese. Iniciou o seu trabalho com o CAI e sempre desenvolveu trabalho na área da expressão dramática, corporal ou teatro.

Participou em todas as edições de parceria com o CESIS- Zambujal. Actualmente é uma das principais responsáveis pelas actividades educativas para grupos com necessidades especiais.

Lucía Forno, Natividad Melliado e Cátia Tavares estagiaram ao longo do projecto em diferentes etapas. Sobre elas não foi feito um levantamento dos dados biográficos.

Participantes do Projecto Moradas Colectivas

T. , 11 anos, sexo feminino, nasceu em Portugal.

Frequenta o 6º ano na escola Almeida Garret, Amadora.

Vive desde sempre no bairro do Zambujal com avó, pai e tio.

Frequenta o projecto Percursos Acompanhados diariamente, desde o 2º ano de escolaridade. Participa nas actividades: grupo de dança, apoio de matemática, grupo de leitura, estudo à medida e sala de informática.

Inscreveu-se no projecto Moradas Colectivas por iniciativa própria.

J. , 16 anos, sexo feminino, nasceu em Portugal.

Frequenta o 11º ano mas emigrou para França.

Vivia na Brandoa e veio morar no bairro do Zambujal em 2001, com mãe, sobrinha, e padrasto.

Frequentou o projecto Percursos Acompanhados até 2011, imigrou para França.

Inscreveu-se no projecto Moradas Colectivas por convite do projecto Percursos Acompanhados para desenvolver competências sociais.

D. , 12 anos, sexo feminino, nasceu em Portugal.

Frequenta o 7º ano de escolaridade.

Vive desde sempre no bairro do Zambujal com mãe, pai e irmão.

Frequenta o projecto Percursos Acompanhados.

Inscreveu-se no projecto Moradas Colectivas por iniciativa própria.

L. , 12 anos, sexo masculino, nasceu em Portugal.

Frequenta o 7º ano de escolaridade.

Viveu desde sempre no bairro do Zambujal com mãe e irmão, mudou-se recentemente para o Concelho de Oeiras.

Frequentou o projecto Percursos Acompanhados até 2011.

Inscreveu-se no projecto Moradas Colectivas por convite do projecto Percursos Acompanhados para desenvolver competências sociais.

L. , 18 anos, sexo masculino, nasceu em Portugal.

Frequenta o 10º ano de escolaridade.

Vive no bairro 6 de Maio com mãe, irmão, irmãs e padrasto.

Frequenta o projecto Percursos Acompanhados.

Inscreveu-se no projecto Moradas Colectivas por iniciativa própria.

M. , 13 anos, sexo masculino, nasceu em Portugal.

Frequenta o 7º ano na escola Almeida Garret, Amadora.

Vivia no seminário de Alfragide, vive no bairro do Zambujal desde 2003 com tios, tias, primos, irmão e avós.

Frequenta o projecto Percursos Acompanhados, à 2ª, 4ª e 5ª feira.

Participa nas actividades: estudo à medida, espaço lúdico e pedagógico e sala de informática.

Inscreveu-se no projecto Moradas Colectivas por iniciativa própria.

M. , 13 anos, sexo masculino, nasceu em Portugal.

Frequenta o 7º ano na escola Almeida Garret, Amadora.

Vivia no seminário de Alfragide, vive no bairro do Zambujal desde 2003 com tios, tias, primos, irmão e avós.

Frequenta o projecto Percursos Acompanhados, à 2ª, 4ª, 5ª e 6ª feira.

Participa nas actividades: estudo à medida, Futebol, sala de informática e hora do conto ocasionalmente.

Inscreveu-se no projecto Moradas Colectivas por iniciativa própria.

W. , 13 anos, sexo masculino, nasceu em Portugal.

Frequenta o 8º ano na escola Almeida Garret, Amadora.

Vivia na Brandoa, vive no bairro do Zambujal desde 2003 com mãe, irmão e irmãs.

Frequenta o projecto Percursos Acompanhados, à 2ª, 3ª e 6ª feira.

Participa nas actividades: estudo à medida, socialização e sala de informática.

Inscreveu-se no projecto Moradas Colectivas por iniciativa própria.

S. , 12 anos, sexo feminino, nasceu em Portugal.

Frequenta o 7º ano na escola Almeida Garret, Amadora.

Vivia em Farinheiras, Margem Sul, vive no bairro do Zambujal desde 2006 com avós, tios, primos e irmãos.

Frequenta o projecto Percursos Acompanhados diariamente. Participa nas actividades: grupo de dança, futebol, grupo de leitura, estudo à medida e sala de informática.

Inscreveu-se no projecto Moradas Colectivas por iniciativa própria.

T. , 13 anos, sexo feminino, nasceu em Portugal.

Frequenta o 6º ano na escola Almeida Garret, Amadora.

Vivia em Farinheiras, Margem Sul, vive no bairro do Zambujal desde 2006 com avós, tios, primos e irmãos.

Frequenta o projecto Percursos Acompanhados diariamente. Participa nas actividades: grupo de dança, futebol, grupo de leitura, estudo à medida e sala de informática.

Inscreveu-se no projecto Moradas Colectivas por iniciativa própria.

B. , 13 anos, sexo masculino, nasceu em Portugal.

Frequenta o 7º ano na escola Almeida Garret, Amadora.

Vivia em Alfofnelos, vive no bairro do Zambujal desde 2002 com pai e mãe.

Frequenta o projecto Percursos Acompanhados 3 vezes por semana. Participa nas actividades: futebol e estudo à medida.

Inscreveu-se no projecto Moradas Colectivas por convite do projecto Percursos Acompanhados para desenvolver competências sociais.

M. , 13 anos, sexo feminino, nasceu em Portugal.

Frequenta o 7º ano na escola Almeida Garret, Amadora.

Vive desde sempre no bairro do Zambujal com mãe e irmão.

Frequenta o projecto Percursos Acompanhados diariamente. Participa nas actividades: grupo de dança, futebol, grupo de leitura, estudo à medida e hora do conto.

Inscreveu-se no projecto Moradas Colectivas por convite do projecto Percursos Acompanhados para desenvolver competências sociais.

Anexo 8 – Plano de sessão e fotografias¹⁰³ de diferentes momentos das sessões

Sessão dia 14 Janeiro 2010 16h30-18h00 alinhamento da sessão Habitar o corpo

O grupo chega e é encaminhado para a Sala de SE.

- 1) **Roda da Confiança** (dinamização feita pela Isa) 5 min.
- 2) **corpo-máquina – corpo-habitação** (dinamização: Mário, Margarida, Lucía e Susana) 35 min. (a Maria regista o exercício em vídeo)
 - 2.1 Quebra-gelo e preparatório:
2 jovens saem da sala de oficina e os restantes são convidados a criar uma grande escultura em movimento a partir da palavra habitar. A ideia é fazer uma acção que tenha a ver com a palavra habitar e criar uma espécie de máquina conjunta de habitar. Quando a escultura está feita dá-se-lhe movimento, os 2 jovens entram e têm de tentar adivinhar de que trata aquela escultura.
 - 2.2 Dividir os jovens em 4 grupos (3 de 4 elementos e um de 3), cada um com um monitor de apoio e pedir a cada grupo que represente uma parte do corpo (os grupos não podem saber que partes do corpo são as dos colegas): cabeça (o grupo de 3), tronco, braços e pernas. Todos os grupos vão estar a trabalhar em simultâneo.
 - 2.3 Pedir a cada grupo que pense em acções corporais que têm a ver com essa parte do corpo e que escolham uma delas para criarem uma máquina conjunta (cada um deles é uma peça dessa máquina e é o conjunto que tem de dar a ideia da acção).
 - 2.4 Montar a máquina, testar o seu movimento e depois mostrar aos colegas para que eles tentem adivinhar: que acção é aquela e de que parte do corpo se trata.
 - 2.5 Construir uma máquina do corpo conjunta com todas as partes do corpo colocadas na sua posição orgânica (3 cabeça, 4 tronco, 2 braço direito, 2 braço esquerdo, 2 perna direita, 2 perna esquerda). Pôr a máquina em funcionamento fase a fase como se houvesse um interruptor para cada zona (acrescentando sempre mais uma parte à anterior) até que o corpo esteja todo em movimento.
 - 2.6 Debater e estabelecer comparações com o que fizeram no Homem de Vitruvius e no CESIS quando desenharam o seu corpo e nele inscreveram palavras de força.
Questões possíveis: onde reside a força desta máquina? O que a faz funcionar? O que habita dentro de nós? Que diferenças sentiram entre este exercício e o da última sessão? Viram e vivenciaram de formas diferentes? Que novas noções surgiram?
- 3) **Público/privado** (dinamização Margarida e Susana) 25 min.
 - 3.1 (din. Margarida) os jovens espalham-se pela sala e à voz de comando do monitor devem começar a representar com movimento e som uma tarefa/acção simples e

¹⁰³ Fotografias da autoria de Mário Rainha Campos.

corriqueira que faça parte do seu dia a dia. Devem manter-se a fazer essa acção e adaptá-la aos espaços que o monitor for referindo: no quarto, na sala, na rua, no pátio da escola, na avenida principal do bairro, na sala de aula, no elevador com mais gente, na igreja, no estádio de futebol, no centro comercial.

Para todos se poderem ver podíamos ir parando algumas zonas da sala para que eles possam observar os que permanecem em movimento. Assim toda a gente podia ir descansando e ao mesmo tempo vendo como os colegas vão fazendo o exercício.

Reflexão:

Que acções foram representadas? Que diferenças houve nelas consoante os espaços em que eram praticadas? Porquê estas diferenças? Quais os espaços mais confortáveis para cada acção? Quais os mais incómodos? Porquê?

3.2 (din. Susana) Dividir um papel de cenário colado na parede (sobre o espelho) em duas partes iguais com uma linha e estabelecer que um lado corresponde à noção de privado e a outra à de público.

Distribuir post-its aos jovens e pedir-lhes que escrevam acções que fazem em privado e em público e que as coloquem no painel.

Pedir para escreverem com outra cor uma acção que nunca quereriam fazer em público? (colocar no painel)

Pedir para escreverem com outra cor ainda uma coisa que os incomodaria muito ver outras pessoas fazer em público? (colocar no painel)

Reflexão:

Que acções foram representadas? São todas exclusivamente públicas ou privadas? O que as diferencia? Que razões nos impedem de fazer determinadas coisas em público? O que mais nos incomoda? De onde vem a sensação de vergonha? Onde habita no corpo? Haverá diferença entre privacidade e intimidade? Onde começa e termina a nossa liberdade e a nossa privacidade?

Como reagiríamos se encontrássemos um homem a dançar no meio da praça principal do nosso bairro?

Ida para exposição de Jesper Just

4) No man is an island de Jesper Just (vídeo) (dinamização Maria) 15 min

Exploração vídeo: o que acontece neste vídeo? Que reacções vos suscita? Que relação existe entre estas pessoas? Que tipo de espaço é este? Como reagem as várias pessoas que por ali andam? Como reagiriam vocês se vissem esta cena? Seriam capazes de dançar para alguém num espaço público?

Regresso à sala de oficina SE

5) Dança del rogle (dinamização Mário) 10 min

Experimentar uma dança em que se têm de introduzir gestos nossos baseados no exercício do início da sessão (ver esquema da dança em anexo)

6) Assentar ideias (dinamização um dos jovens) 5 min



pressão dramática



Roda da Confiança



Expressão Plástica, Eu –Casa



Dinâmicas de grupo



Visitas ao museu



Recolha fotográfica no bairro



Debate e discussão de ideias



Assentar ideias

Anexo 9 – Exemplos de Trabalhos dos participantes

