

Seminário de Investigação em
Seminario de Investigación en

MUSEO LOGIA

dos Países
de Língua
Portuguesa
e Espanhola

de los Países
de Habla
Portuguesa
y Española

12-14
Out.
2009

Fundação
Dr. António
Cupertino de
Miranda

U. PORTO
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

ACTAS DO I SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO EM MUSEOLOGIA
DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA E ESPANHOLA

volume 1

ACTAS DO I SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO
EM MUSEOLOGIA DOS PAÍSES DE LÍNGUA
PORTUGUESA E ESPANHOLA

ACTAS DO I SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN
EN MUSEOLOGÍA DE LOS PAÍSES DE HABLA
PORTUGUESA Y ESPAÑOLA

TÍTULO

Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Alice Semedo

Elisa Noronha Nascimento

EDITOR

Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Departamento de Ciências e Técnicas do Património

EDIÇÃO: Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Biblioteca Digital

LOCAL DE EDIÇÃO: Porto

ANO: 2010

ISBN: 978-972-8932-61-9

VOLUME: 1

CONCEPÇÃO E ARRANJO GRÁFICO

José Antonio Lacerda

IMAGEM DA CAPA

Programa do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola / R2 Design

I SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO EM
MUSEOLOGIA DOS PAÍSES DE LÍNGUA
PORTUGUESA E ESPANHOLA

I SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN EN
MUSEOLOGÍA DE LOS PAÍSES DE HABLA
PORTUGUESA Y ESPAÑOLA

LOCAL DE REALIZAÇÃO / LUGAR DE REALIZACIÓN

Fundação Dr. Antonio Cupertino de Miranda, Porto

DATA

12 a 14 de Outubro de 2009 / 12 - 14 de octubre de 2009

COMISSÃO CIENTÍFICA / COMISIÓN CIENTÍFICA

Alice Duarte

Alice Semedo

Ana Maria Rodrigues Monteiro de Sousa

Armando Coelho Ferreira da Silva

Carlos Alberto Esteves Guimarães

João Miguel Trancoso Vaz Teixeira Lopes

José Roberto Tinoco Cavalheiro

Lúcia Almeida Matos

Margarida Louro Felgueiras

Natália Azevedo

COLABORADORES / COLABORADORES

Ana Luísa Brilhante

António Perestrelo de Matos

Célia Dulce Godinho Machado

Eny Lacerda Ribeiro

Filipa Barbosa Pereira Leite

Gilson Semedo Fernandes

Liliana Teles da Silva Henriques Aguiar

Luz María Gilabert González

Mariana Teixeira

Marta Raquel Fontoura Miranda

RESPONSÁVEIS OPERACIONAIS E CONTACTOS / RESPONSABLES OPERATIVOS Y CONTACTOS

Alice Semedo e Sandra Carneiro

Departamento de Ciências e Técnicas do Património – FLUP

Via Panorâmica, s/n, 4150 – 564 Porto, Portugal

Tel.: +351 22 607 7172 Fax: +351 22 607 7181

E-mail: dctp@letras.up.pt

<http://www.letras.up.pt/dctp>

Cláudia Moreira

Gabinete de Eventos, Comunicação e Imagem

Via Panorâmica, s/n, 4150 – 564 Porto, Portugal

Tel.: +351 226 077 123/05 Fax.: +351 226 077 173

E-mail: geci@letras.up.pt

APOIOS



AGRADECIMENTOS / AGRADECIMIENTOS

O Departamento de Ciências e Técnicas do Património da
Universidade do Porto agradece a especial colaboração de

Amélia Cupertino de Miranda

Carlos Braga

Sonia Santos

Marta Lourenço

Gimena Dappiano

SUMÁRIO / ÍNDICE

- 8** APRESENTAÇÃO / PRESENTACIÓN
Alice Semedo
- 10** ABERTURA / APERTURA
Maria Amélia Cupertino de Miranda
Armando Coelho Ferreira da Silva
Manuel Bairrão Oleiro
António Cardoso
- 16** CONFERÊNCIA INAUGURAL /
CONFERENCIA INAUGURAL
A PRÁTICA DA RAZÃO SOCIOLÓGICA: FORÇANDO
OS LIMITES
José Madureira Pinto

MUSEUS, COLECÇÕES E PATRIMÓNIO / MUSEOS, COLECCIONES Y PATRIMONIO

- 28** O MACE: DA COLECÇÃO PRIVADA À FRUIÇÃO
PÚBLICA
Adelaide Manuela da Costa Duarte
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal.
- 41** O DESAFIO DE NÃO FICARMOS PELA PRESERVAÇÃO
DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL
Alice Duarte
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.
- 62** PRÁTICAS (I)MATERIAIS EM MUSEUS
Alice Semedo
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.
- 81** A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL
DA COMUNIDADE DO BAIRRO LOMBA DO
PINHEIRO, PORTO ALEGRE, RS: AS PESSOAS E
SUAS HISTÓRIAS DE VIDA
**Ana Maria Dalla Zen, Cláudia Feijó da Silva, David Kura
Minuzzo**
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

- 93** MUSEUS E DESENVOLVIMENTO LOCAL: TERRITÓRIO E COMUNIDADE
Archimedes Ribas Amazonas e Carmen Lúcia Castro Lima
Universidade Federal da Bahia, Brasil.
- 103** OS PÚBLICOS DO MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA. PESQUISA PARA UMA ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO
Clara Oliveira
ISCTE, Museu Nacional de Etnologia, Portugal.
- 116** MUSEUS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: UMA PROPOSTA DE ABORDAGEM
Elisa Noronha Nascimento
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.
- 126** INMATERIALIDAD. LA LLUVIA DE PÉTALOS COMO CASO DE ESTUDIO
Fabio Enrique Bernal Carvajal
Universidad Nacional de Colombia, Colombia.
- 136** ¿AL CINE? NO: AL MUSEO
Javier Gómez Martínez
Universidad de Cantabria, Espanha.
- 151** MUSEUS E SALAS DE MILAGRES: DOIS SISTEMAS, UM OBJETO
José Cláudio Alves de Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil.
- 163** MUSEU GEOLÓGICO: LUGAR DE MEMÓRIAS HISTÓRICAS E CIENTÍFICAS
José Manuel Brandão
INETI-IP, Centro de Estudos de História e Filosofia da Ciência, Portugal.
- 175** POSSIBILIDADES DE CONTRIBUIÇÃO DO OLHAR FOUCAULTIANO PARA A REFLEXÃO SOBRE AS CONSTRUÇÕES DE MEMÓRIA A PARTIR DOS MUSEUS DE CIÊNCIA
José Mauro Matheus Loureiro; Daniel Maurício Viana de Souza
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Universidade Federal de Pelotas, Brasil.
- 186** PATRIMONIO PALEONTOLÓGICO Y SOCIEDAD: BUSCANDO LA INTERACCIÓN
Laura Célia-Gelabert
Institut Català de Paleontologia, C/Escola Industrial, 23. 08201, Espanha.
- 198** TRÊS MUSEUS, TRÊS POSTURAS – DIFERENTES VISÕES ACERCA DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA
Leonardo Barci Castriota e Michela Perigolo Rezende
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.
- 212** A I EXPOSIÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN (1957): BALANÇO DA ARTE PORTUGUESA NA TRANSIÇÃO PARA OS ANOS 60 E PRIMÓRDIOS DE UMA COLECÇÃO INSTITUCIONAL
Leonor da Conceição Silva Ribeiro e Alves de Oliveira
Universidade Nova de Lisboa, Portugal.
- 226** MUSEALIZANDO EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL
Lorena Sancho Querol
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, UNIDCOM–IADE, Portugal.
- 238** O WIKI NOS MUSEUS: UMA NOVA PORTA DE ENTRADA PARA CONSERVAR, ESTUDAR E DIVULGAR AS COLECÇÕES
Luísa Alvim
Casa de Camilo, Museu – Centro de Estudos, Facultad de Comunicación y Documentación da Universidad de Granada, Portugal/Espanha.
- 248** MUSEUS MINERALÓGICOS – ARMAZÉNS DE MINERAIS OU PARCEIROS DE ENSINO? TRÊS MUSEUS – TRÊS PERSPECTIVAS
Maria Fernanda Daniel Lopes Gomes
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.
- 259** AS COLECÇÕES ANTROPOLÓGICAS DO MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL DA FACULDADE DE CIÊNCIAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO
Maria José Cunha
Faculdade de Letras, Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, Portugal.
- 269** NOVAS PERSPECTIVAS PARA A COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA E OS DESAFIOS DA PESQUISA DE RECEPÇÃO EM MUSEUS
Marília Xavier Cury
Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Brasil.
- 280** LA PRAGA ESPAÑOLA
Pavel Stepánek
Univerzita Palackého, República Checa.

293 A REORGANIZAÇÃO DAS COLECÇÕES DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, MUSEU DA CIÊNCIA
Pedro Júlio Enrech Casaleiro
Museu da Ciência, Universidade de Coimbra, Portugal.

304 CASA MUSS-AMB-IKE – ESBOÇO DE UM PROCESSO MUSEOLÓGICO PARA A ILHA DE MOÇAMBIQUE
Pedro Pereira Leite
Museu Mineiro do Louzal, Portugal.

318 UN MODELO DE NORMALIZACIÓN DOCUMENTAL PARA LOS MUSEOS ESPAÑOLES: DOMUS Y LA RED DIGITAL DE COLECCIONES DE MUSEOS DE ESPAÑA
Reyes Carrasco Garrido
Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura, Espanha.

330 EL MUSEOS EN ASTURIAS: EJEMPLO DE CÓMO LA COMUNIDAD ESTA IMPLICADA EN LA RECUPERACIÓN DEL LEGADO PATRIMONIAL Y COMO LOS MUSEOS SON MOTOR DEL DESARROLLO LOCAL
Roser Calaf e Marta Garcia Egre
Universidad de Oviedo, Espanha.

341 MUSEU AGUSTINA BESSA-LUÍS
Sérgio Lira e Isabel Ponce de Leão
Universidade Fernando Pessoa, Portugal.

353 EL INTERIOR DOMÉSTICO: RETRATO DEL COLECCIONISTA DEL SIGLO XIX
Soledad Pérez Mateo
Museo Romántico, Universidad de Murcia, Espanha.

MUSEUS, PATRIMÓNIO E
CONSERVAÇÃO PREVENTIVA /
MUSEOS, PATRIMONIO Y
CONSERVACIÓN PREVENTIVA

365 OBRAS DE PLÁSTICO EM MEU ACERVO – E AGORA, O QUE FAZER?
Conceição Linda de França, Kleumanery de Melo Barboza e Luiz Antonio C. Souza
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.

378 ARTES DECORATIVAS NA ARQUITECTURA: PROBLEMÁTICAS DE CONSERVAÇÃO E DE REABILITAÇÃO
Eduarda Moreira da Silva Vieira
Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes C.R, Portugal.

390 APLICAÇÃO DO GERENCIAMENTO DE RISCOS AO ACERVO DE ORATÓRIOS DO MUSEU REGIONAL DE CAETÉ – MINAS GERAIS – BRASIL
Kleumanery de Melo Barboza, Conceição Linda de França e Luiz Antonio C. Souza
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.

402 A IMPORTÂNCIA DO EDIFÍCIO PARA O CONFORTO E O CONTROLE AMBIENTAIS NOS MUSEUS
Marina Byrro Ribeiro
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

414 NOVOS DOCUMENTOS NA PRESERVAÇÃO DO EFÊMERO
Rita Macedo e Cristina Oliveira
Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

MUSEUS, COLECÇÕES E PATRIMÓNIO /
MUSEOS, COLECCIONES Y PATRIMONIO /
POSTERS

427 DE CORPO E ALMA: NARRATIVAS DOS PROFISSIONAIS DE EDUCAÇÃO EM MUSEUS DA CIDADE DO PORTO
Ana Bárbara da Silva Magalhães Veríssimo de Barros
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Câmara Municipal do Porto, Portugal.

430 MODELOS DE GESTÃO DE COLECÇÕES EM MUSEUS DE CIÊNCIAS FÍSICAS E TECNOLÓGICAS
Carlos Alberto Fernandes Loureiro
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.

433 MUSEUS PARA O POVO PORTUGUÊS. O MUSEU DE ARTE POPULAR E O DISCURSO ETNOGRÁFICO DO ESTADO NOVO
Joana Damasceno
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal.

- 437** MEMÓRIAS DE ARTESÃOS FILIGRANEIROS DE GONDOMAR. UM PATRIMÓNIO A MUSEALIZAR?
Mafalda Pinheiro Pereira
Portugal.
- 441** MARCAS DE VIDA COKWE NA COLECÇÃO DO MUSEU ANTROPOLÓGICO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
Maria Arminda Miranda e Maria do Rosário Martins
Museu Antropológico/M.H.N. e CIAS – Centro de Investigação em Antropologia e Saúde, Universidade de Coimbra, Portugal.
- 445** AS SALINAS DE ALCOCHETE – PERSPECTIVAS DE MUSEALIZAÇÃO
Maria Dulce de Oliveira Marques
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.
- 449** A TECELAGEM: REPRESENTAÇÕES EM MUSEUS
Mariana Pereira
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.

Ainda que diferentes ritmos e mudanças pluridimensionais (*tantas vezes contraditórias*) marquem o desenvolvimento dos museus e da museologia, a sua crescente valorização cultural e científica é inegável. O poder reconhecido do património para mobilizar a opinião pública e afectar a vida social e política tem sido central para a consolidação da profissão museológica e dos estudos que têm como objecto os seus contextos. Numa esfera mais societal observa-se a mobilização de esforços direccionados para o desenvolvimento e realização da missão social e cultural do museu; missão cada vez mais determinante para a emancipação e consolidação deste campo de estudo, profundamente interdisciplinar.

Consciente, não só das lacunas de investigação nesta área em Portugal mas também da necessidade urgente de facilitar a construção de espaços críticos e colaborativos de formação e investigação, este Seminário pretendeu, sobretudo, contribuir para o desenvolvimento de uma *comunidade de prática* que incluísse investigadores oriundos de países de língua espanhola e portuguesa. Assim, para além de um aprofundamento da reflexão e das práticas de investigação no campo da museologia, este Seminário pretendeu participar activamente na construção de uma comunidade de prática que apoiasse a discussão e o desenvolvimento de projectos de investigação comuns. O Seminário destinou-se, particularmente, a investigadores e estudantes de formação pós-graduada em nível de mestrado e doutoramento tendo sido apresentado um vasto programa de comunicações e posters de investigadores que representam a riqueza da investigação produzida nas Universidades destes países.

Os olhares da Sociologia, da Antropologia, da Arquitectura, da Educação e tantos outros que participam na permanente reconstrução deste campo de pesquisa foram essenciais para o seu sucesso e incluem-se nas linhas de investigação / áreas científicas propostas, que são também as áreas de Seminário de Orientação de Tese do Doutoramento em Museologia (3º Ciclo) oferecido conjuntamente pela Faculdade de Letras e pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Portugal):

http://sigarra.up.pt/flup/planos_estudos_geral.formview?p_Pe=1575

Domínios científicos: linhas de investigação

Museus, Colecções e Património

Museus, Espaço e Comunicação Museus,

Gestão e Empreendedorismo

Museus e Curadoria

A pesar de los distintos ritmos y cambios multidimensionales – *a menudo contradictorios* – que han marcado el desarrollo de los museos y de la museología, su creciente valoración cultural y científica ha sido innegable. El poder reconocido del patrimonio para movilizar la opinión pública y afectar a la vida social y política ha sido central para la consolidación de la profesión museológica y de los estudios que tienen como objeto sus contextos. En un ámbito más social, se observa la movilización de unos esfuerzos dirigidos hacia el desarrollo y la realización de la misión social y cultural del museo; una misión cada vez más determinante para la emancipación y consolidación de este campo de estudio profundamente interdisciplinar.

Conscientes no sólo de las lagunas de la investigación en este campo en Portugal, sino también de la urgente necesidad de facilitar la creación de espacios de colaboración para la formación y la investigación, este Seminario pretendió contribuir al desarrollo de una verdadera *comunidad práctica* que incluyera investigadores foráneos procedentes de los países de habla portuguesa y española. Así, además de una mayor profundización en la reflexión y en las prácticas de investigación en el campo de la museología, este Seminario tuvo como objetivo participar activamente en la construcción de una comunidad de práctica que apoyara la discusión y el desarrollo de proyectos de investigación comunes. El Seminario estuvo destinado, especialmente, a investigadores y estudiantes de formación de postgrado a nivel de máster y doctorado, donde se presentó un amplio programa de comunicaciones -doctorado y postdoctorado- y de pósters – máster –, que han representado la riqueza de las investigaciones realizadas en las universidades de los distintos países participantes.

Los puntos de vista de la Sociología, la Antropología, la Arquitectura, la Educación y de tantas otras que participan en la permanente reconstrucción de este campo de investigación fueron, ciertamente, esenciales para el éxito y se incluyeron en las líneas de investigación/áreas científicas aquí propuestas y que son también las áreas de supervisión del Seminario para la Tesis Doctoral en Museología (3º ciclo) que ofrece la Facultad de Letras y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Porto (Portugal):

http://sigarra.up.pt/flup/planos_estudos_geral.formview?p_Pe=1575

Dominios científicos: líneas de investigación

Museos, Patrimonio y Conservación Preventiva

Museos, Colecciones y Patrimonio

Museos, Espacio y Comunicación

Museos, Gestión y Emprendedorismo

Museos y Comisariado

ABERTURA / APERTURA
Maria Amélia Cupertino de Miranda
Armando Coelho Ferreira da Silva
Manuel Bairrão Oleiro
António Cardoso

Foi com muito prazer que a Fundação Dr. António Cupertino de Miranda acolheu o Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola que decorreu entre 12 e 14 de Outubro do ano transacto.

Desde há longa data que a Fundação tem vindo a cooperar com o Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Fundação Universidade do Porto, nomeadamente através do desenvolvimento de projectos de investigação, considerando esta ligação absolutamente fulcral nestes tempos de mudança social e educacional, os quais requerem dos Museus uma nova postura e nova adequação das suas agendas de programação.

É de felicitar a organização deste Seminário, que em muito contribuiu para a partilha de experiências e troca de conhecimentos, enriquecendo-nos, a todos os que participamos, com a reflexão feita por vários investigadores e profissionais da Museologia dos Países da União Europeia e da América Latina e estabelecendo não só o aprofundamento de práticas de investigação mas, de igual forma, laços de colaboração futura.

Maria Amélia Cupertino de Miranda
Presidente do Conselho de Administração
Fundação Dr. António Cupertino de Miranda

Na abertura deste magnífico forum, em que nos associamos com outros investigadores e profissionais, para aprofundar o pensamento museológico, poderemos conjugar os nossos sentimentos segundo três palavras: uma de saudação, outra de compromisso e, uma terceira, de agradecimento.

Neste momento, como que evocando uma circunstância excepcional de uma investigação arqueológica, em que nos vieram cair às mãos dois notáveis “pactos de hospitalidade” da época do Imperador Augusto, redigidos em latim, entre uma personalidade romana e membros da hierarquia indígena, em que hóspedes e anfitriões se comprometiam mutuamente, usamos a analogia possível para manifestar o nosso reconhecimento à Fundação Dr. António Cupertino de Miranda, por, connosco, ter colaborado como unidade de acolhimento de tão prestigiados participantes neste Encontro Científico. Com todos, assinamos e renovamos a expressão da nossa tradicional hospitalidade.

Contámos com a participação de inúmeros investigadores oriundos das mais diversas Universidades e instituições museológicas, Europeias, Africanas e Sul-Americanas, em particular, de Portugal, Espanha, Itália, Reino Unido, República Checa, Cabo Verde, Argentina, Brasil, Colômbia, México e Venezuela, que nos trouxeram cerca de uma centena de papers (doutorandos/ doutorados) e mais de três dezenas de posters (mestrandos/ mestres). Somando um contributo de invulgar reflexão sobre a teoria e as práticas da Museologia, envolvendo diferentes saberes e diferentes olhares, propiciadores de discussão e desenvolvimento de projectos de investigação comuns, entendemos ter dado, assim, cumprimento aos objectivos propostos.

Ao privilegiarmos os países de língua portuguesa e espanhola, não nos anima qualquer complexo tipo “jangada de pedra”, para mais considerando a vinculação europeia dos nossos estudos museológicos, querendo tão só significar a mais-valia operatória da vizinhança geográfica, linguística e, consequentemente, sócio-cultural, que importa relevar e promover, sobretudo, em espaços de colaboração na formação e na investigação.

E, na qualidade de Presidente do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, consciente do esforço desempenhado na organização deste Encontro, cumpre-nos a expressão de um sincero agradecimento a todos os nossos Colegas da Comissão Científica, com especial menção para a alma desta iniciativa, Prof. Doutora Alice Semedo, e demais responsáveis operacionais, que, deste modo, pretendem fomentar o desenvolvimento de uma verdadeira comunidade prática no âmbito da Museologia.

Armando Coelho Ferreira da Silva

Presidente do DCTP–FLUP e Director do Curso 3º Ciclo (Doutoramento) em Museologia

O Seminário de Investigação em Museologia dos Países de língua Portuguesa e Espanhola, organizado por iniciativa do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, constitui uma oportunidade relevante para a partilha de conhecimento e de experiências entre profissionais da Museologia.

A Museologia é uma área de cruzamento da investigação académica e de práticas profissionais, envolvendo múltiplos aspectos do conhecimento. É pois um domínio onde as complementaridades entre a Universidade e o Museu, entre a teorização e a aplicação, entre o saber e o saber fazer, se tornam naturais e desejáveis.

A ligação Museu / Universidade sempre existiu e sempre foi vista como mutuamente vantajosa, mas o reforço dos laços e relações entre museus e universidades em torno de projectos de investigação que abarcam diversos campos de interesse e não se cingem apenas ao estudo das colecções, é um evidente sinal da importância crescente que se reconhece a essa articulação, que em nada deve prejudicar a respectiva diferenciação e autonomia de missões e objectivos.

A perspectiva internacional conseguida por este Seminário, possibilita aos seus participantes tomarem contacto com o que vem sendo feito em Universidades e Museus de diversos países que partilham as línguas portuguesa e espanhola, em alguns dos principais campos sobre os quais a museologia reflecte e intervém - as colecções, a conservação preventiva, a comunicação, a curadoria e a gestão.

Para além do conhecimento mútuo proporcionado pela participação nas várias jornadas do Seminário, o debate sobre as comunicações apresentadas permitirá perceber quais as abordagens que os académicos e os museólogos privilegiam no enfoque sobre questões que continuam a ser centrais na museologia, a nível nacional ou internacional.

A iniciativa de realização deste Seminário é assim, a vários títulos, meritória e, espera-se, será seguida de novas iniciativas que potenciem e amplifiquem os seus resultados.

Manuel Bairrão Oleiro

Director do Instituto de Museus e da Conservação – IMC

SESSÃO DE ABERTURA DO SEMINÁRIO

Exma. Sra. Presidente do Conselho de Administração da Fundação Dr. António Cupertino de Miranda, Dra. Amélia Cupertino de Miranda,

Exmo. Sr. Director do Instituto dos Museus e da Conservação, Dr. Manuel Bairrão Oleiro,

Exmo. Sr. Presidente do Internacional Council of Museums – Portugal, Dr. Luís Raposo,

Exmo. Sr. Presidente do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Prof. Doutor Armando Coelho Ferreira da Silva,

Exmas. Sras. e Exmos. Srs. Conferencistas,

Minhas Senhoras e Meus Senhores:

En representación de la Universidad de Oporto y de su Rector me es muy grato darles la bienvenida a la ciudad de Oporto, a la Universidad y a este Seminario de Investigación en Museología de los Países de Habla Portuguesa y Española.

Como podéis constatar, mi español no es suficientemente bueno y por eso voy a continuar en portugués.

O programa do seminário dá conta da “crescente valorização cultural e científica” dos “museus e da museologia” e da “mobilização de esforços direccionados para o desenvolvimento e realização da missão social e cultural do museu”.

Desse reconhecimento parte-se para a definição dos objectivos do seminário: “aprofundamento da reflexão e das práticas de investigação no campo da museologia, envolvendo diferentes saberes e diferentes olhares, participando activamente na construção de uma comunidade de prática” “que inclua investigadores oriundos de países de língua espanhola e portuguesa”.

Na prossecução desses objectivos, o programa do seminário foi organizado em torno de cinco grandes temas ou linhas de investigação:

- Colecções e Património / Colecciones y Patrimonio
- Espaço e Comunicação / Espacio y Comunicación
- Património e Conservação Preventiva / Patrimonio y Conservación Preventiva
- Gestão e Empreendedorismo / Gestión y Emprendedorismo
- Curadoria / Comisariato

Os dois primeiros mereceram maior atenção por parte dos investigadores que participam no seminário, pois no âmbito de cada uma deles vão ser apresentadas mais de 50 comunicações orais ou “posters” (48+15=63, na primeira, e 33+23=56, na segunda). O total de comunicação e “posters” ronda os 150.

Participam nos trabalhos investigadores de Portugal, Espanha e Brasil, os mais numerosos, mas também de países da América do Sul de Língua Espanhola – Colômbia, Venezuela, Argentina e México – e de Cabo Verde, Itália e República Checa.

Quer pelo grande número de intervenções previstas no programa, quer pela profundidade e abrangência dessas intervenções, quer ainda pela origem dos conferencistas, o seminário constitui um evento científico marcante no panorama dos estudos museológicos no âmbito dos países ibéricos e latino-americanos. Espero que as sessões revelem novos aspectos importantes da investigação científica em curso sobre as temáticas em apreço e que as discussões sejam vivas, profícuas e conclusivas.

Apraz-me também registar que o seminário está claramente alinhado com os objectivos estratégicos da Universidade do Porto [1. Novo modelo de governo. 2. Revisão da oferta formativa. 3. Melhorar a actividade/organização científica. 4. Alargar o grau de internacionalização. 5. Rentabilizar a utilização do património imobiliário.]. Com efeito, o Senado da universidade definiu, para 2009, cinco eixos estratégicos principais, um dos quais é precisamente “Alargar o grau de internacionalização da Universidade Porto e aumentar a sua visibilidade externa, em particular a nível internacional”. No âmbito dessa busca de uma maior internacionalização tem vindo a aumentar sucessivamente, de ano para ano, o número de estudantes estrangeiros de todos os ciclos de estudos que frequentam a universidade. Os maiores contingentes são, como é de esperar, oriundos de Espanha e do Brasil.

Naturalmente que a organização de eventos como o presente constitui um contributo assinalável para a internacionalização da universidade.

Ao especificar mais em pormenor o objectivo de aumentar a internacionalização da

Universidade do Porto, para o ano de 2009, o Senado entendeu incluir o fomento da utilização dos museus da universidade “como importantes pólos de divulgação”, na linha do que a organização do presente seminário considerou importante relevar e que, acima, transcrevi brevemente. Os museus da universidade incluem alguns espólios importantes, tanto no domínio das artes como das ciências e das técnicas, tendo a universidade vindo a procurar juntar os meios de os valorizar e melhor dar a conhecer.

As Comissões Científica e Organizadora devem ser felicitadas, primeiro, pela ideia de levarem a cabo o presente evento e, depois, pela sua concretização, o que certamente exigiu muita competência e muito trabalho.

Para concluir, a todos los participantes que no son de Oporto deseo una buena estancia en nuestra ciudad, que aprovechen esta oportunidad para apreciar su belleza y que se queden con ganas de volver. Por su parte, la Universidad de Oporto espera ser uno de los motivos que justifiquen ese regreso.

A todos los congresistas deseo un buen trabajo, que contribuya para profundizar el conocimiento científico y para mejorar la red de contactos entre vosotros.

Muchas gracias.

António Cardoso

Vice-reitor da Universidade do Porto

José Madureira Pinto

Licenciado em Economia pela Faculdade de Economia do Porto; Doutor em Sociologia pelo ISCTE; Professor Catedrático Aposentado da Faculdade de Economia do Porto (Grupo de Ciências Sociais); Investigador do Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Publicou vários livros e artigos sobre metodologia e teoria sociológicas, análise da educação e das práticas culturais, políticas culturais, processos de trabalho e construção de identidades, nomeadamente: Ideologias-inventário crítico dum conceito, Lisboa, Presença, 1978, Estruturas sociais e práticas simbólico-ideológicas nos campos, Porto, Afrontamento, 1985, Propostas para o ensino das ciências sociais, Porto, Afrontamento, 1994; Indagação científica, aprendizagens escolares, reflexividade social, Porto Afrontamento, 2007 e ainda, em colaboração, A investigação nas ciências sociais, Lisboa, Presença, 1975 (com João Ferreira de Almeida). Co-organizou: Metodologia das ciências sociais, Porto, Afrontamento, 1986 (com Augusto Santos Silva), Os dias da escola, Afrontamento/CMP, 1999 (com João Teixeira Lopes), Pontes de partida, Afrontamento/Porto2001 (com Maria Benedita Portugal), Pierre Bourdieu – A teoria da prática e a construção da sociologia em Portugal, Porto, Afrontamento, 2007 (com Virgílio Borges Pereira) e Desigualdades, desregulação e riscos nas sociedades contemporâneas, Porto, Afrontamento, 2008 (com Virgílio Borges Pereira). Dirigiu e integrou vários projectos de pesquisa sociológica de terreno, incluindo recentemente uma revisitação a uma colectividade rural do Noroeste português, que estudou pela primeira vez há trinta anos (o primeiro volume com resultados desta pesquisa, organizado em colaboração com João Queirós, está em vias de publicação). Dirige a revista Cadernos de Ciências Sociais, onde publicou, nos seus três primeiros números, “Questões de metodologia sociológica (I), (II) e (III)”. Aí desenvolve a perspectiva metodológica que, sustentando a generalidade das posições expressas nesta Sessão de Abertura, abre portas para uma sua revisão crítica. Foi consultor do Presidente Jorge Sampaio para a Área da Economia, Desenvolvimento e Sociedade entre 1996 e 2006.

A PRÁTICA DA RAZÃO SOCIOLÓGICA: FORÇANDO OS LIMITES

José Madureira Pinto

I – A razão sociológica perante as obras culturais

1. Ao aludir, no título desta comunicação, a uma “*razão sociológica*”, pretende-se exprimir, antes de mais, a convicção de que existe hoje um capital acumulado de conhecimentos que nos permite objectivar e tornar inteligíveis, dentro de limites identificáveis, os chamados “fenómenos sociais”, mesmo quando estes, pela sua complexidade e “imaterialidade”, aparentam furtar-se a qualquer possibilidade de análise. Esse capital intelectual é constituído, como acontece em qualquer ramo das ciências, por quadros conceptuais relativamente estabilizados, embora não isentos de contradições e conflitos, por técnicas de recolha e tratamento de informação em aperfeiçoamento e expansão permanentes e por estratégias metodológicas semi-codificadas.

A razão sociológica, que, como vamos ver, está longe de ser uma entidade abstracta, insuspeita e imutável, só se torna instrumento intelectual e socialmente útil e cientificamente legítimo se se sujeitar a ser posta permanentemente em causa através da análise de situações concretas – a *prática da razão sociológica* dirigida ao avanço do conhecimento sobre domínios do real relativamente bem circunscritos é, pois, a forma de existência que melhor se compatibiliza com a própria ideia de racionalidade (uma ambição de desvendamento do real que a si mesma permanentemente se desafia, abrindo-se à crítica cruzada dos especialistas e à “prova dos factos”).

Ao anunciar, na segunda parte do referido título, que aqui se farão algumas propostas visando *forçar os limites* a que alegadamente está sujeita a prática da razão sociológica, reconhece-se antes de mais que a pesquisa científica neste domínio está longe de ser uma actividade liberta de constrangimentos, dificuldades

e fontes de imperfeição. Não é preciso acreditar absolutamente numa razão absoluta para se ser racionalista – basta, para tanto, acreditar na perfectibilidade da razão. É isto o que distingue, nas polémicas que ultimamente se desenvolveram no campo da epistemologia das ciências sociais, o pólo do racionalismo (que, como sugiro acima, a si mesmo se impõe ser crítico e auto-crítico) do pólo do impressionismo pós-modernista.

Dois grandes tipos de factores condicionam o exercício da razão sociológica. Uns são essencialmente “exógenos”, correspondendo ao conjunto de constrangimentos sociais e institucionais que limitam de facto o espectro de oportunidades ao alcance dos seus praticantes; outros radicam mais propriamente na especificidade dos problemas (e, por essa via, dos instrumentos de análise) constitutivos do domínio de conhecimento em causa.

A actividade de investigação científica não se desenvolve num vazio social: é condicionada por procuras e financiamentos que se formam segundo lógicas económicas e políticas precisas, decorre em organizações com formas de divisão de trabalho e estruturas de poder que eventualmente colidem com o livre exercício dos princípios de cientificidade consagrados pelos especialistas, tem que se movimentar em contextos ideológicos que nem sempre são favoráveis (podendo mesmo ser hostis) ao tipo de conhecimentos produzidos. E as próprias lutas interinstitucionais (“conflitos entre “escolas”) pela hegemonia dentro do campo científico - que têm no militante recalcamento das contribuições alheias um dos seus mais insólitos modos de expressão -, condicionam as formas concretas segundo as quais se põe em prática a razão científica.

Mas, além destes constrangimentos (que, sendo particularmente delicados no domínio das ciências sociais, estão presentes em qualquer domínio disciplinar), outros há que radicam na especificidade dos fenómenos sociais - fenómenos dotados de sentido, para recorrer a uma fórmula breve.

A objectivação desta dimensão simbólica (também se diz cultural, ideológica e até “subjectiva”) dos fenómenos sociais é, na verdade, uma tarefa particularmente exigente. O facto de os actores sociais atribuírem sentido às condições materiais da sua existência – percebendo-as, avaliando-as e reagindo-lhes de uma forma não neutral, isto é, de acordo com valores e arbitrários culturais incorporados enquanto disposições práticas ou operadores simbólicos de que perderam o rasto – faz com que o estudo das suas práticas seja uma tarefa de enorme complexidade (Dos astros – para só falar deles - não pode dizer-se o mesmo que se disse dos actores sociais, para tranquilidade dos astrofísicos: destituídos da função de atribuição de sentido às condições concretas da sua existência, que os faz desinteressarem-se olímpicamente das órbitas a que estão submetidos, os astros poupam, de

facto, quem os observa e estuda, às dificuldades de objectivação da complexidade semiótica, que a sociologia, pelo contrário, jamais poderá contornar...).

Deixarei para mais tarde o enunciado de algumas dificuldades específicas da teoria e metodologia sociológicas. Nessa altura, procurarei mostrar ainda até que ponto, forçando os limites que se colocam ao ofício de sociólogo, é possível apesar de tudo avançar, também aqui, no desvendamento do real.

2. Explicitado, em termos gerais, o meu posicionamento no quadro das preocupações epistemológicas das ciências sociais – uma espécie de “declaração de interesses” prévia que permite pôr ao alcance dos destinatários destas palavras as possíveis fragilidades de base da perspectiva que adopto no debate -, outra observação preliminar se impõe: a de que, havendo seguramente alguns princípios gerais a defender nesta matéria, há toda a conveniência em não deixar de os abordar tomando como horizonte um domínio de objectos e problemas bem delimitado. De outro modo, corre-se o risco de contribuir para fazer da reflexão metodológica um exercício de codificação e reprodução de princípios abstractos, quando não dogmáticos, e não tanto, como aqui se defende, um instrumento de “rectificação do erro” ao serviço das práticas concretas de pesquisa científica.

Ora, tentando identificar o “domínio de realidade” que preocupa e mobiliza a generalidade dos especialistas a que me dirijo, arrisco que ele se confunde, em termos latos, com o *processo social de produção, circulação e apropriação de obras culturais*.

Porquê *obras culturais* e não bens culturais, como também se diz, desde logo na própria sociologia?

Porque o conceito de bem (“bem cultural”) está muito conotado com valor de uso e sobretudo com *valor de troca* de bens económicos. Ora, sendo certo, como generalizadamente se reconhece, que aos objectos culturais está hoje associada uma dimensão económica inequívoca, a verdade é que os objectos culturais, as obras culturais, têm também, sempre, um valor simbólico não acontonável naquela dimensão, actuando, como materialidade específica, no processo infinito de criação e recriação de sentido que acompanha a prática social.

É aliás em razão de uma consciência, ainda que rudimentar, do poder simbólico próprio das obras culturais que estas suscitam tanto desinteresse, quando não hostilidade, por parte de alguns sectores políticos: o distanciamento quase militante a que frequentemente são votadas não radica tanto no facto de as referidas obras envolverem actividades que os tais sectores consideram dispendiosos, mas na circunstância de essas obras, com valor e poder simbólicos nunca inteiramente controláveis (mesmo em situações extremas de censura e repressão), serem sempre

potencialmente contra-poder ou, no mínimo, outro poder, logo uma pequena ou grande ameaça ao exercício convenientemente rotineiro dos poderes instalados.

3. Volto à expressão “processo social de produção, circulação e apropriação de obras culturais”, a que recorri para tentar identificar, preliminarmente e em termos muitos amplos, o domínio de pertinência no âmbito do qual se situam os objectos e problemas com que em princípio lida, na componente de investigação da sua actividade profissional, grande parte dos destinatários destas palavras.

Se quisesse ser mais preciso, talvez pudesse eleger o subdomínio da *circulação* de obras culturais como centro de interesse privilegiado pela pesquisa nestas áreas, já que será no espaço de *mediação* entre criação e recepção culturais que se concentrarão as intervenções práticas e os desafios à reflexividade dos profissionais nelas implicados. A difusão, reconhecimento e legitimação das obras culturais – portanto, a sua existência social - depende hoje crucialmente da qualidade dessas intervenções, e esta, por sua vez, da abertura dos seus protagonistas à reflexividade sobre os processos sociais envolvidos.

Se é inequívoco que a criação cultural e artística acrescenta valor simbólico ao mundo e, produzindo novos sentidos, produz também, de facto, sempre, novas realidades, a verdade é que não deixa de pertencer à esfera da circulação programada de sentido, através dos espaços físico-institucionais que privilegia, da relação de afinidade e convivência entre as obras culturais e os públicos potenciais que promove, da pedagogia do olhar que pratica, um papel activo na produção social de valor imputável às obras culturais. Faz, então, sentido que a elejamos como alvo específico da indagação sociológica – o que não implica, bem pelo contrário, que a devamos isolar em termos analíticos dos processos sociais a montante (criação cultural) e a jusante (recepção cultural).

Muitos foram os avanços alcançados pela sociologia (sociologia do campo artístico e literário, sociologia dos *media* e das indústrias culturais, entre outros) na análise dos processos de produção cultural. A partir deles, deixou de ser aceitável encarar a produção cultural como um espaço de criação livre de determinações sociais, para, pelo contrário, se passar a ter em conta as relações de força e os conflitos que neles se desenham entre detentores e *challengers* da autoridade simbólica, entre gostos e géneros legítimos, ilegítimos ou legitimáveis, entre disposições sociais herdadas e posições estéticas assumidas pelos criadores, etc. É um património de conhecimentos que não pode ser ignorado, pelo menos como pano de fundo, quando, por razões teórico-metodológicas ou pragmáticas, decidirmos concentrar esforços na análise de fenómenos da circulação de obras culturais.

Mas, os resultados a que a sociologia, juntamente com outras ciências sociais,

foi chegando, ao estudar os discretos e aparentemente inobjectiváveis processos sociais de apropriação/recepção das obras culturais são igualmente notáveis. Não me refiro apenas à acumulação de conhecimento sobre as características sociais dos públicos da cultura, que teve, nomeadamente em Portugal, um enorme desenvolvimento. Falo também do avanço do conhecimento sobre os próprios processos e situações concretas (interacções, contextos físico-institucionais, etc.) em que decorre a apropriação das obras culturais - em casa, nas bibliotecas, nos museus, em espaços públicos. Este mundo de recepção e recriação de sentido que, por se desenrolar na esfera da intimidade, parece inobjectivável, deixou de ser, de facto, um mundo por descobrir - embora sobre ele tenha de continuar a fazer-se muito trabalho de pesquisa. Um trabalho que, em meu entender, tem de estabelecer um diálogo permanente com os estudiosos dos outros processos (circulação, seguramente, mas também criação cultural), já que, é bom lembrá-lo, se a apropriação é um processo social com autonomia relativa, ela incide sempre sobre uma obra concreta, com materialidade própria, que *também conta* no processo de recepção de sentido.

II - Algumas limitações da prática da razão sociológica e possíveis formas de as ultrapassar

1. Já se fez aqui uma referência genérica ao conjunto de constrangimentos “exógenos” com que se defrontam a ciências e os cientistas, adiantando que eles se reportam às condições societais, institucionais e organizacionais que enquadram qualquer trabalho de investigação concreto. Pode agora acrescentar-se que esse feixe de constrangimentos, antes mesmo de incidir no modo como se desenrolam as operações cruciais da pesquisa, já se revela ao nível da procura de conhecimentos e, mais precisamente, no modo como – a partir dos centros de poder político, das entidades financiadoras da pesquisa, da opinião pública influente, das organizações que enquadram profissionalmente os potenciais investigadores... - se formam e exprimem socialmente os próprios *problemas* a investigar.

Acontece que a formulação “exógena” do problema (que é uma espécie de definição prévia do espaço de possíveis das pesquisas burocrática e financeiramente “elegíveis”) não é necessariamente aquela que melhor se adequa aos critérios que, à luz do património de conhecimentos acumulado nas áreas de saber em causa, devem orientar a investigação. Reformular as procuras sociais de conhecimento, reconvertendo os termos e âmbito dos problemas a investigar, torna-se então a primeira forma de, forçando os limites a que incontornavelmente está sujeita a pesquisa, abrir espaço para o avanço do saber ao alcance das ciências.

Admitindo, por exemplo, que, a propósito da frequência de um museu, o problema a investigar envolva, na formulação oficial ou oficiosa, uma caracterização dos públicos segundo um conjunto de variáveis de natureza eminentemente sócio-demográfica, não está excluído que, sem recusar em absoluto os termos da procura, possa esta ser reformulada de modo a enquadrar no sistema de variáveis explicativas seleccionadas, indicadores relativos às trajetórias sócio-educativas individuais e familiares dos visitantes, à relação diferenciada destes com um conjunto específico de obras culturais seleccionado em função de conjecturas teóricas previamente fundamentadas sobre padrões classistas de gosto, etc. Sem dúvida delicada, e nem sempre inteiramente exequível, esta reformulação da procura em termos cientificamente enriquecedores está longe de constituir uma tarefa impossível ou vã. Algum pragmatismo na sua efectivação pode ser o tributo que vale a pena pagar para ganhar a margem de liberdade e autonomia intelectual legitimamente ambicionável. E não está excluído que, no processo de negociação que assim se desencadeia, seja o próprio enquadramento organizacional das entidades que formulam a procura a abrir-se a alguma reconversão.

2. O segundo aspecto que vale a pena reter neste breve inventário de pontos críticos que permeiam a investigação sobre processos sociais diz respeito à tendência para atomizar, ou seja, para isolar dos respectivos contextos, os objectos sobre os quais aquela se debruça. Nessa perspectiva, tomam-se os limites aparentes dos objectos sociais (em princípio, eficazmente ajustados aos objectivos correntes da acção prática dos indivíduos) como limites analiticamente relevantes, ignorando ou elidindo o sistema de relações sociais em que, sincrónica e diacronicamente, eles se inserem.

Ora, se há domínio do conhecimento onde a referência à história e às estruturas de relações sociais se tem revelado crucial para entender a singularidade dos objectos estudados, esse é, sem dúvida, o da análise dos factos da cultura. Fará algum sentido, por exemplo, analisar sociologicamente o acto de recepção cultural, sem procurar desvendar os processos de incorporação de disposições estéticas nos agentes sociais, ligando-os às dinâmicas classistas de aprendizagem social ao seu alcance? E pode esse complexo momento de atribuição de sentido, ser desligado, no plano analítico, da compreensão, ainda que imperfeita, das condições práctico-institucionais concretas que enformam a situação de recepção?

Isolar objectos, com a veleidade de, intensificando os procedimentos de observação, captar a sua “essência”, é uma opção que tem tanto de óbvio e “natural” como de epistemologicamente inconsequente, desde logo porque, sob a aparência de exaustividade, as descrições a que conduz deixam de fora o sistema de

determinações (sociais, institucionais, interaccionais) que sempre sustentam a existência social desses mesmos objectos. Enfrentar o dedo do gigante, perdendo de vista o gigante ele próprio, dificilmente se tornará estratégia vencedora...

O princípio metodológico que propugna a contextualização dos objectos de pesquisa não deixa, entretanto, de apresentar dificuldades práticas de monta.

A primeira tem a ver com a necessidade de pôr limites ao âmbito da própria contextualização, sob pena de a pesquisa ficar paralisada. Por exemplo, será indispensável, numa pesquisa sociológica sobre os efeitos de um conjunto de incentivos à leitura numa biblioteca citadina concreta, recuperar na íntegra o sistema de relações sociais onde se formam os hábitos culturais dos presumíveis leitores (sistema educativo português, campo dos media e das indústrias culturais, estrutura de classes no meio urbano em causa...)?

A resposta só pode ser negativa, a não ser que se pretenda encontrar um pretexto para não chegar a realizar o estudo. Faz parte dos objectivos do trabalho de problematização que sempre acompanha a pesquisa sobre situações concretas encontrar os fundamentos teóricos e *pragmaticamente* ajustados a este trabalho de contextualização. Sem essa auto-contenção na definição dos contextos pertinentes da análise (operação que por vezes se designa por “fechamento de campo”), nenhum programa de pesquisa chegará a concretizar-se.

Outro problema que decorre do princípio enunciado diz respeito ao modo de recolha e tratamento de informação para que apela. E a forma de o resolver parece ter de passar por associar o uso de técnicas de tipo intensivo (observação directa metódica, entrevistas em profundidade, análises de conteúdo...) ao de técnicas de tipo extensivo (séries estatísticas, inquéritos por questionário dirigidos a populações ou amostras de grande amplitude). Se estas últimas têm alguma vocação para restituir grandes regularidades e os contornos estruturais dos factos sociais, cabe às primeiras aprofundar a observação das singularidades com que a pesquisa necessariamente se confronta. Resta acrescentar que, pelo que atrás foi dito, há razões lógicas para pensar – sem que tal deva constituir dogma metodológico – que o recurso a procedimentos de observação de tipo extensivo deve *preceder* o uso das técnicas de observação intensiva.

3. O avanço do conhecimento depende muito, em todas as áreas científicas, da qualidade das *hipóteses teóricas* que se formulem no decorrer da pesquisa. Construídas na e pela dinâmica da problematização teórica com que, explícita ou implicitamente, se inicia a busca de interpretações plausíveis sobre o mundo, são elas que retiram a pesquisa da vasta mancha semântica que aquela problematização normalmente instaura (cegando, por tanto deixar ver) e lhes indica um rumo

bem mais definido. Nunca uma problemática teórica no seu conjunto pode ser confirmada globalmente no plano empírico; mas é possível pôr à prova proposições que, contendo uma interpretação provisória sobre aspectos delimitados do domínio do real em questão, desafiem a sustentabilidade do edifício teórico em que se fundamentam.

O que a este respeito se quer propor – e é de mais um exercício voltado para forçar os limites das rotinas de investigação que aqui se trata – é que, na medida do possível, as hipóteses de investigação ultrapassem o mero descritivismo para deliberadamente se arvorarem em hipóteses explicativas infirmáveis. Em vez de se conduzir uma pesquisa que, eventualmente por excesso de conformismo em relação à procura de conhecimento que está na sua origem, se auto-contenha dentro dos limites de uma descrição, ainda que minuciosa e sistemática, dos fenómenos em causa (por exemplo, a construção de uma tipologia de frequentadores de um equipamento cultural, segundo a sua idade e nível de instrução), há vantagem, do ponto de vista do avanço do conhecimento científico (mas também na perspectiva da intervenção prática), que ela arrisque a formulação de uma interpretação (sempre de algum modo com intenção explicativa) que possa ser posta à prova “dos factos” (por exemplo, “não é tanto a idade, mas a conjugação da origem de classe com o tipo de percursos escolares dos frequentadores de uma biblioteca ou de um museu, o factor que mais influencia os seus julgamentos de gosto”).

4. Nenhuma hipótese teórica poderá furtar-se inteiramente à acusação de teoricismo e irrelevância científica se não se impuser a si mesma uma dupla confrontação – por um lado, “com os factos” e, por outro, com a crítica dos que, tendo um domínio dos instrumentos de reflexividade que fundamentam a sua formulação, dispõem de autoridade simbólica para avaliar dialogicamente a sua razoabilidade.

Deixando de lado este último tipo de confrontação, concentremo-nos no problema da verificação empírica das hipóteses de investigação.

Aqui, o aspecto crucial a reter reporta-se às exigências de tradução da hipótese, proposição que põe em relação conceitos *teóricos*, numa linguagem adequada à concretização de um conjunto de operações de recolha e tratamento de informação sobre os objectos e processos sociais empíricos envolvidos: a linguagem dos *indicadores*.

Pensando na economia global dos processos de produção de conhecimentos, a selecção e/ou construção de indicadores é uma operação *charneira* - a meio caminho entre, por um lado, a fase de problematização teórica, de que, no essencial, depende a possibilidade de formular hipóteses interpretativas fundamentadas e

fecundas sobre a realidade, e, por outro, a do teste da adequação destas últimas “aos factos”, em que tem de se utilizar já uma linguagem capaz de distinguir, comparar e graduar com o mínimo de ambiguidade possível (“medir”, em sentido amplo) os objectos e processos empíricos relevantes.

Acontece que, sendo um trabalho de *tradução*, a construção de indicadores está, como qualquer outra tradução, condenada a incorrer numa margem de *traição*. De facto, nesta passagem da linguagem dos *conceitos teóricos* para a linguagem dos *indicadores* é inevitável que se perca uma parte do capital de sentido entreaberto pela discussão das problemáticas teóricas de referência – embora se ganhe, em contrapartida, a possibilidade de avaliar, especificada e localizadamente (isto é, a propósito de objectos reais concretos), o potencial de inteligibilidade associado a esse mesmo capital.

A questão com que, a este propósito, vale a pena debatermo-nos não é a de medir ou não medir, comparar ou não comparar os fenómenos sociais. A história das ciências sociais demonstra à saciedade que, sem um uso sistemático de indicadores, elas continuariam a ser um modo impressionista e especulativo de lidar, no plano intelectual, com a complexidade social. A questão verdadeiramente relevante é, isso sim – e o argumento é válido para todos os domínios científicos –, a de saber se os seus utilizadores têm consciência ou ignoram os limites cognitivos dos instrumentos que accionam para pôr à prova (e em risco) as interpretações provisórias sobre o mundo social contidas nas hipóteses de investigação que construíram.

Acontece, com efeito, que a construção de indicadores implica o estabelecimento de um *compromisso* entre as exigências e ambições semânticas da problematização teórica e as necessidades de contenção impostas pela observação metódica do real, entre a abertura de dimensões conceptuais sugeridas pela teorização e a simplificação imposta pelos objectivos de “medição” (o que não é sinónimo de quantificação) dos fenómenos em estudo. Tornar explícitas as bases desse compromisso deve por isso constituir componente incontornável dos processos de demonstração e de argumentação em que se desdobra o trabalho científico – para se poder legitimar, a “traição” tem, aqui, de ser confessada em toda a sua extensão e as suas consequências assumidas nas diferentes operações de pesquisa.

Todos os que alguma vez se aproximaram dos processos da percepção estética e da formação de juízos de gosto com a intenção de os objectivar através dos instrumentos das ciências, sabem até que ponto são difíceis e precários os caminhos que conduzem à sua análise. Nem por isso deixam eles de poder contar, graças aos esforços da psicologia, desde logo, mas também da sociologia ou da antropologia dos factos simbólico-culturais, com um acervo de indicadores que permitiram à investigação transpor os limites (o que é diferente de recusar ou ignorar o seu

contributo) das reflexões eminentemente teórico-abstractas sobre a percepção e legitimação social das obras culturais, ainda que esses indicadores surjam sob a forma, por vezes quase prosaica, de umas tantas escalas de preferência em diferentes domínios culturais (música, literatura, programas televisivos, filmes, pinturas, etc.), de índices de frequência de práticas culturais, de grelhas de usos do tempo livre e de lazer (no espaço doméstico, nos espaços público e semi-público), etc. O acervo de conhecimentos que a utilização destes instrumentos de pesquisa – sempre de algum modo profanadores da aura associada à grande reflexão sobre a obra de arte e a experiência estética – permitiu alcançar na perspectiva da objectivação dos processos de circulação das obras culturais é imenso e incontornável.

5. O último e porventura mais perturbador problema metodológico que importa abordar quando está em causa a análise dos fenómenos culturais já em parte foi enunciado na fase inicial deste texto. Não sendo (ao contrário dos astros...) destituídos de dispositivos de atribuição de sentido, os actores sociais participam frequentemente, de forma não neutral, nos processos de investigação que os envolve. São objecto de pesquisa mas também produtores de sentido, e portanto de realidade, nos próprios actos de recolha de informação que tenham de os mobilizar. Estará a pesquisa sobre o social inviabilizada por tal facto?

Se não quiser fugir à complexidade dos problemas que daqui resultam, a sociologia tem de os integrar no próprio modelo de análise e nas estratégias observacionais que desencadeia. Reconhecer que a relação de observação interfere com os factos observados, desde logo porque os observados são chamados pela sociologia, na fase de recolha de informação, a pronunciar-se sobre as suas condições de existência, é justamente a primeira condição para a pesquisa neste domínio não se transformar numa versão ficcionada sobre o real. Analisar o social obriga pois, nestas condições, a objectivar as próprias relações sociais de observação induzidas pela análise. Nada mais difícil, nada mais incontornável.

MUSEUS, COLECÇÕES E PATRIMÓNIO /
MUSEOS, COLECCIONES Y PATRIMONIO

Adelaide Manuela da Costa Duarte

Licenciada em História, variante História da Arte pela FLUC (1998). Mestre em Museologia e Património Cultural pela FLUC (2005). Doutoranda em Museologia e Património Cultural na FLUC desde 2006. A investigação que desenvolve neste contexto intitula-se, provisoriamente, «Do coleccionismo privado à fruição pública. Articulação entre as colecções privadas de arte moderna e contemporânea e o poder público. Contributos para a história da museologia em Portugal». Ao projecto de doutoramento foi concedido uma Bolsa de Investigação pela FCT. Após uma breve passagem pelo Museu de Aveiro (1999– 2000), foi bolseira de Investigação Científica da FCT no Museu Nacional da Ciência e da Técnica Doutor Mário Silva (2000– 2006). Ali desenvolveu actividades de programação, organização, instalação, montagem e divulgação de exposições de carácter temporário junto dos diferentes públicos. No âmbito do serviço educativo, trabalhou em ateliers pedagógicos. No estudo de colecções, realizou trabalho de inventariação e de acompanhamento de processos de recuperação e conservação de espólio científico e tecnológico.

O MACE: DA COLECÇÃO PRIVADA À FRUIÇÃO PÚBLICA

Adelaide Manuela da Costa Duarte

Resumo

O Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Colecção António Cachola (MACE) abriu as portas ao público em 6 de Julho de 2007, num edifício da Câmara Municipal de Elvas (CME) musealizado para aquele efeito. Desde então, exhibe-se uma colecção de arte contemporânea portuguesa no interior do Alentejo. António Cachola é o promotor da colecção. O coleccionador reuniu obras de artistas portugueses, a partir dos anos (19)80, nas várias técnicas artísticas, coadjuvado pelo comissário, e director de programação da instituição, João Pinharanda, que apoia a afere as escolhas do coleccionador. Desde a génese da colecção que o coleccionador a perspectivou como de âmbito público. O MACE é, assim, a materialização daquele desejo.

Neste artigo propomo-nos a discutir vários aspectos da colecção: a sua formação e caracterização, a transferência do âmbito privado para o público ou o perfil do coleccionador.

Palavras-chave: Colecção Privada, Museu de Arte, Arte Contemporânea Portuguesa

Abstract

The Elvas Museum of Contemporary Art António Cachola Collection (MACE) opened to the public on July 6, 2007, in the old hospital, in Portuguese Alentejo, musealized for that purpose. Since then, it exhibits a collection of contemporary art from the collector António Cachola. He assembled works of Portuguese artists from the 80's, with various artistic techniques, assisted by the commissioner and artistic director of the institution, João Pinharanda, who supports the choices of the collector. Since the genesis of the collection the collector wished the public realm, which became embodied by the MACE.

In this article we propose to discuss various aspects regarding the collection: its formation and characterization, the shift from the private to the public sphere, the distinctive profile of the collector.

Keywords: Private Collection, Art Museum, Contemporary Portuguese Art

Introdução



Mafalda Santos, Maze, 2007. Pormenor. Col. António Cachola. Paio de Nossa Senhora da Conceição, Elvas (Fot. Adelaide Duarte, 2008)

O excerto do desenho de Mafalda Santos (1980) que apresentamos, *Maze* (2007), refere-se à rede de instituições e de colecionadores privados na qual se inscrevem as obras de arte colecionadas. Neste diagrama, visualizam-se os artistas presentes na colecção MACE, bem como as restantes instituições, em cujas colecções também estão representados.

Neste artigo, procurar-se-á conhecer, através da sua definição, as variáveis dos perfis de colecionadores, e as motivações do acto de coleccionar, por forma a fundamentar o papel de António Cachola, o colecionador de arte contemporânea portuguesa em apreço. O seu perfil afigura-se específico no panorama nacional, desde logo, no desejo de partilhar com o público a sua colecção desde o momento mais embrionário, ou na aposta em artistas emergentes, com carreiras por consolidar, o que revela gosto pelo risco, a audácia associada, a ousadia e até a coragem para enfrentar as críticas às escolhas. Entendemos a procura da singularidade das colecções como a maior riqueza da actividade de coleccionar. Embora se trate de uma colecção recente, o seu resultado pode ser fruído, publicamente, desde 2007. Elvas, uma cidade raiana, desde então vê-se inscrita no circuito da arte contemporânea em Portugal, contrariando o défice cultural a que a região tradicionalmente se encontrava votada.

1. Da colecção privada à fruição pública

No âmbito da mostra da colecção António Cachola no Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), em Badajoz, Espanha, no ano de 1999, Alexandre Pomar, crítico de arte, escreveu o artigo intitulado, «Colecção de fronteira». Citamos: «Não é frequente que se dê a conhecer publicamente uma colecção particular. [...] As colecções privadas são a expressão de um gosto ou de uma paixão [...] pessoal, que quase sempre só vem a público após a morte

do coleccionador [...]. Evoluem com o tempo [...]. Em certos casos [...] acabam a sustentar o património de grandes museus [...]. Será essa uma imagem ultrapassada de colecção?»¹.

Respondendo à questão ali levantada, julgamos que a imagem de colecção não está ultrapassada, ou antes, a do coleccionador que paulatinamente a constitui ao sabor do gosto e das vicissitudes da sua vida. Porém, na actualidade, aquela afirmação tende a ser contrariada dado que têm surgido vários exemplos de colecções particulares cuja musealização é o objectivo promovido pelos próprios coleccionadores.

Ainda aproveitando o pensamento do crítico, sublinhamos a ideia de gosto, de paixão, de selecção, de tempo e de intimismo, uma terminologia que dá corpo ao coleccionador individual, caracterizando-o. Este é muitas vezes identificado com aquele que entesoura, antagonizando-se com a imagem do coleccionador que exhibe, ou seja, aquele que partilha e lega o fruto do seu coleccionismo. José-Augusto França, Manuel de Brito, José Berardo ou António Cachola, para referir alguns coleccionadores portugueses de arte moderna e contemporânea, são nomes que se inscrevem neste último perfil².

Coleccionar é uma actividade social que dá forma a um discurso e revela uma maneira de pensar, a do coleccionador, numa relação entre os valores e o objecto escolhido, podendo implicar uma procura permanente³.

Estamos em crer que, volvidos dez anos, A. Pomar não iniciaria o citado texto na negação porque ao longo desta primeira década do século XXI, em Portugal, tem-se assistido à abertura de museus de arte moderna e contemporânea com base em colecções de proveniência privada, que obrigam a rescrever a história da museologia da arte e do coleccionismo. Enunciamos alguns exemplos: em 2004, registou-se a abertura do Núcleo de Arte Contemporânea Doação José-Augusto França, em Tomar; em 2006, o Centro de Arte Manuel de Brito, em Algés; no ano seguinte, em 2007, o Museu Colecção Berardo de Arte Moderna e Contemporânea, em Lisboa, cuja colecção desde 1997 se encontrava disponível ao público no Casino sintrense, o MACE, em Elvas.

¹ Alexandre Pomar, "Colecção de fronteira", http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/06/coleco_antnio_c.html (acedido em 27 de Agosto de 2009).

² A ideia da dicotomia no acto de coleccionar terá por base as palavras de Sacha Guitry, «Il y a deux sortes de collectionneurs, celui que cache ses trésors et celui qui les montre; on est placard ou bien vitrine» [Maurice Rheims (2002), *Les collectionneurs. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, Paris, Éditions Ramsay, p. 13].

³ A acção de coleccionar, segundo o sociólogo Jean Baudrillard, ajuda a contrariar a fugacidade da vida ou a angústia do tempo e da morte [Jean Baudrillard (2006), *O sistema dos objectos*, São Paulo, Perspectiva, p. 103-105].

Pelo exposto, parece-nos, ao invés, que é cada vez mais frequente que se dê a conhecer publicamente as colecções privadas, registando-se uma extraordinária dinâmica entre os museus de arte contemporânea⁴. O estudo de caso que nos ocupa é disso um exemplo: *O MACE: da colecção privada à fruição pública* assinala um momento de grande significado na história da museologia, a passagem da colecção da esfera privada para a pública.

2. António Cachola, um coleccionador discreto

O papel do coleccionador António Cachola (1949?) situa-se na intersecção entre o domínio privado e o público.

Esta ténue fronteira de domínios diz respeito à abertura de museus de arte moderna e contemporânea com colecções de proveniência privada em espaços públicos, recuperados para aquele efeito que, todavia, continuam sendo privadas e protegidas por protocolos de tempo variável. Assim, a colecção de António Cachola é de fruição pública e foi constituída com esse intuito. Mas, de acordo com o protocolo assinado, em 2001, com a CME, o conjunto de obras anexo ao referido documento fica à salvaguarda do MACE, sob a figura de depósito⁵. Desconhecemos a publicação de entrevistas concedidas na primeira pessoa do coleccionador, sendo esse papel remetido para o actual director de programação do MACE, o crítico João Pinharanda.

António Cachola é um quadro superior da empresa Delta Cafés. Natural de Elvas, o empresário ocupa o lugar de director financeiro da referida empresa, sediada em Campo Maior. A partir do Alentejo, o coleccionador ousou inscrever o nome Elvas, uma cidade raiana, e muito fortificada, no circuito da arte contemporânea. Como se pode ler, pretende-se: «transformar um museu de fronteira num museu que ajude a acabar com as fronteiras: entre a arte contemporânea e o público, entre centro e periferia, entre Portugal e Espanha»⁶. No alcance deste objectivo, «o museu surge como centro cultural em rede territorial», procurando-se estreitar uma cooperação com o MEIAC⁷.

4 Parafraseamos a ideia do artigo: Raquel Henriques da Silva (2008), "Museus de arte contemporânea: uma extraordinária dinâmica", *Museologia.pt*, N.º 2, Ano II, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, p. 113-125.

5 Protocolo de acordo entre a Câmara Municipal de Elvas e Dr. António Cachola, Elvas, 21 de Abril de 2001 (Arquivo MACE).

6 João Pinharanda (2007), "Uma colecção em progresso. Da necessidade da Colecção António Cachola", *Museu de Arte Contemporânea de Elvas. Colecção António Cachola. Um roteiro*, Elvas, p. 9.

7 Ana Tostões (2008), "Mace: espaço de contemporaneidade e lugar de memória", *Monumentos, Revista Semestral do Património Construído e da Reabilitação Urbana*, N.º 28, p. 182.

No ano de 1999, começou a constituir-se a colecção. O pretexto foi a exposição temporária da “Colecção António Cachola” realizada no MEIAC, naquele ano. Foi neste âmbito que João Pinharanda iniciou a colaboração com António Cachola para aferir a escolha das obras que seriam exibidas no Museu, imprimindo um tom museológico ao conjunto de obras. O comissário defende que: «nenhum artista deve viver isolado na colecção [...]. Sempre o aconselhei a seguir o trabalho dos artistas [...]. Criar núcleos torna a colecção mais coesa, mais concentrada»⁸.

O seu número rondava, então, as 100 obras e haviam sido adquiridas maioritariamente para aquela exposição. Foram exibidos 34 artistas. Para A. Pomar estava-se em presença de uma «colecção de risco» com «apostas em emergências recentíssimas de artistas cujas obras escolares não puderam ainda confirmar-se em continuidades de trabalho» e «de um bem visível gosto pela pintura»⁹. Ora, este é o maior desafio de coleccionar a arte contemporânea, e o coleccionismo privado é, geralmente, mais arriscado e mais ousado. O que A. Pomar designa por uma «colecção de promessas», para o coleccionador será a sua singularidade e a «genial capacidade criativa» da arte contemporânea portuguesa¹⁰. Perante estes argumentos, o crítico parece reivindicar o papel de museu como um espaço de legitimação da arte, no qual haveria pouca “margem para experiências”.

Segundo o catálogo, a exposição organizou-se em três grandes eixos, «Corpo. Imagens do corpo», «Lugar. As determinações do lugar», «Linguagem. Linguagem e decoração», e pretendeu mostrar a arte contemporânea portuguesa nas décadas de (19)80-90¹¹. Estas décadas transformar-se-iam no conceito da colecção e na baliza cronológica a partir da qual a colecção se ancoraria. O comissário fundamenta a opção: «o objectivo genérico da colecção é o de cobrir propostas criativas dos artistas portugueses a partir da década de 80», por motivos históricos e individuais. Os primeiros prendem-se com a visibilidade pública que os artistas portugueses ganharam naquela década, e, os segundos têm que ver com a formação cultural e profissional do coleccionador que se revê, geracionalmente, em muitos artistas da colecção¹².

8 Paula Brito Medori (2007), “A colecção não vai parar”, *L+Arte*, N.º 38, Lisboa, p. 24.

9 Alexandre Pomar, art. cit., *acedido em 28 de Agosto de 2009*.

10 Alexandre Pomar, “O Museu de Elvas - MACE”, http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/07/o-museu-de-elva.html, *acedido em 1 de Setembro de 2009*; António Cachola (2009), “Uma colecção, um museu”, *Colecção António Cachola, Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Elvas*, p. 13.

11 João Pinharanda (1999), “Corpo, lugar, linguagem”, *Colecção António Cachola. Arte portuguesa anos 80-90, Badajoz*, p. 9-19.

12 *Idem*, p. 13.

António Cachola não se furta ao papel de coleccionador, isto é, define a colecção e intervém directamente na aquisição de obras em perseverantes negociações, frequenta *ateliers* de artistas e galerias de arte, embora coadjuvado pelo comissário, revelando, julgamos, profissionalismo no modo de entender a actividade. Após aquela exposição, o coleccionador continuou a adquirir sem o comissariado de João Pinharanda que, apenas em 2003, voltaria àquele papel. O objectivo era, então, musealizar a colecção.

3. O MACE numa cidade raiana

Em Julho de 2007, a revista *L+Arte* noticiou a abertura de dois museus dedicados à arte moderna e contemporânea no nosso país, com colecções de proveniência privada, uma de âmbito internacional e a outra de âmbito nacional: *Dois homens dois museus. Colecção Berardo e Colecção Cachola abrem ao público*¹³. O MACE inaugurou em 6 de Julho de 2007.

O depósito da colecção no Museu foi negociado entre António Cachola e a CME. Para o efeito, foi adquirido pela CME o antigo Hospital e Mesa da Misericórdia de Elvas, em 2002, um edifício, de características barrocas, do risco de José Francisco de Abreu, erguido em meados do século XVIII. Sofreu obras de beneficiação para a sua nova função museal propostas pelo arquitecto Pedro Reis e pelos *designers* Filipe Alarcão e Henrique Cayatte, com apoio financeiro do Programa Operacional da Cultura¹⁴. O Instituto Português dos Museus acompanhou, a par e passo, o desenvolvimento do processo, sendo da sua responsabilidade o projecto museológico. Este programa pode ser lido como a estrutura teórica da instituição nascente¹⁵.

Da lista de cerca de 100 obras anexas ao programa, o coleccionador comprometeu-se a acrescentar novas peças ao seu espólio. Actualmente, a colecção quase quadruplicou, perfazendo cerca de 407 obras¹⁶. As obras são mostradas ao público mediante a exposição «permanente ou rotativa» no «espaço nobre» que a CME

13 *L+Arte*, N.º 38, Lisboa, Julho de 2007. Porém, não foi incluído o Museu da Fundação António Prates, que inaugurou naquele mês e naquele ano, apesar de já ter encerrado.

14 Ana Tostões, art. cit., p. 179-182; (2009), "Dossier da obra", *Colecção...*, p. 23-35.

15 Programa Preliminar/Programa Museológico do Museu de Arte Contemporânea de Elvas. *Colecção António Cachola, Dezembro de 2002 (Arquivo MACE)*.

16 (2009) *Colecção...*, p. 154-192.

disponibilizou, o MACE¹⁷.

A colecção de arte de António Cachola é de âmbito nacional, balizada a partir dos anos 80, como já se referiu. Procura ser um reflexo do trabalho dos artistas portugueses nos vários suportes técnicos: a pintura, a escultura, o vídeo, o desenho, a gravura, a fotografia, a instalação, ou seja, apresenta-se como um compêndio da história da arte portuguesa recente. Segundo a informação do catálogo *raisonné* estão representados 82 artistas, um número que duplicou face a 2001, o ano da assinatura do protocolo entre o coleccionador e a presidência da CME¹⁸.

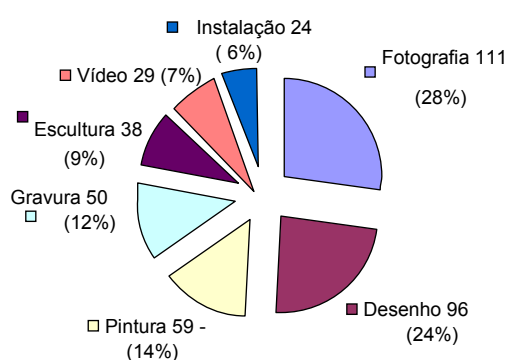


Gráfico 1
Col. António Cachola ao nível do suporte técnico % (2008)

No que respeita à colecção, em 2008, e como se pode verificar no Gráfico 1 supra, a técnica da fotografia é a mais representada com 111 peças, correspondendo a 28% face à totalidade das obras. Segue-se a técnica do desenho, com 96 obras (24%)¹⁹. Na colecção figuram: 59 pinturas (14%), 50 gravuras (12%), 38 esculturas (9%), 29 vídeos (7%) e 24 instalações (6%)²⁰.

Relembrando o texto de A. Pomar, se, na primeira mostra da colecção no MEIAC, existia «um bem visível gosto pela pintura», o mesmo não se pode afirmar neste quadro de aquisições onde a pintura “perde” protagonismo para as técnicas da

17 Sabe-se que as duas primeiras exposições temporárias, “Uma colecção em progresso” (07-07-07 a 21-10-07) e “Algumas paisagens” (28-10-07 a 02-03-08), foram vistas por c. 7000 pessoas [Vide: Protocolo..., “N.º Visitantes 1.ª e 2.ª Exposição” (Arquivo MACE)].

18 (2009) Colecção....

19 No domínio do desenho, destacamos o virtuosismo de João Queiroz (1957) na «reinvenção da paisagem» [Alexandre Melo (2007), *Arte e artistas em Portugal*, IC/Bertrand Editora, p. 101].

20 Os valores do gráfico, da nossa autoria, têm por base o catálogo e devem ser lidos como aproximativos, dado o nível contínuo de aquisições [(2009) Colecção..., p. 154-192)].

fotografia e do desenho²¹. Por exemplo, a nível da fotografia, Jorge Molder (1947), o artista mais velho na colecção que consolidou a importância desta técnica no contexto das artes plásticas na década de 80²²; assina a série *Anatomia Boxe* (1996-97) com 40 exemplares; André Gomes (1951) é o autor de “A casa da boneca”, “Cenas da vida libertina” e “Requiem”, da série *A Carreira do libertino*, com 24 fotografias (1994); e, Augusto Alves da Silva (1963) o autor da série 3.16 de 11 fotografias, de 2003, imagens com uma forte conotação política.

Na perspectiva do comissário, os núcleos mais fortes da colecção são constituídos pelas obras de Pedro Calapez (1953), Rui Sanches (1954), José Pedro Croft (1957) ou Pedro Proença (1962)²³. Efectivamente, na colecção procura-se acompanhar o percurso destes autores com obras dos anos 90 e da primeira década do séc. XXI. José Pedro Croft é o artista plástico mais representado na colecção, a nível do número de obras e de acompanhamento do percurso. As obras datam de 1995 a 2007 nas técnicas da gravura, onde se destaca uma série da 39 gravuras (2001), da escultura e do desenho (s.t., 1995, 1997, 1999, 2001, 2002, 2003, 2007), perfazendo 57 peças.

Na perspectiva de Alexandre Melo, «uma das características da conjuntura artística dos anos 80 foi [...] produzida pela afirmação pública de grupos informais de artistas [...]. Tais grupos correspondiam mais a cumplicidades de formação, promoção e atitude do que a afinidades programáticas ou estéticas»²⁴. Pedro Calapez, Rui Sanches, José Pedro Croft e Pedro Cabrita Reis estão entre aqueles grupos e na colecção. Os artistas Ana Vidigal (1960), Ilda David (1955), Manuel Rosa (1953) e Xana poder-se-iam inscrever neste contexto. Julgamos que estes autores fundamentam o conceito da colecção ancorar nos anos 80, embora as obras da colecção datem da década seguinte.

Miguel Palma (1964), João Tabarra (1966), Miguel Ângelo Rocha (1964) e Rui Serra (1970) são artistas importantes da década seguinte, emergentes ao tempo em que figuraram na exposição *Imagens para os anos 90* e de diminuta presença na colecção António Cachola²⁵.

A colecção foi sempre apresentada como um processo em crescimento, desde a primeira mostra em 1999. Na continuidade deste conceito, e parafraseando

21 Alexandre Pomar, art. cit., acedido em 27 de Agosto de 2009.

22 Alexandre Melo, ob. cit., p. 66.

23 Paula Brito Medori, art. cit., p. 24.

24 Alexandre Melo, ob. cit., p. 69.

25 Exposição comissariada por Fernando Pernes [*Imagens para os anos 90* (1993), FS/Câmara Municipal de Chaves].

o título da primeira exposição temporária que teve lugar no MACE, esta é uma “coleção em progresso”, e acrescentamos, em aberto, todavia ambiciosa porque se pretende como uma «referência obrigatória na interpretação da realidade artística nacional»²⁶. Ora, ao longo destes dez anos, se a coleção triplicou ao nível do número de artistas e quadruplicou ao nível do número de obras, significa que a prioridade do colecionador tem sido completar núcleos e tendências.

A primeira década do século XXI apresenta uma geração de artistas «fluente na língua franca da arte contemporânea»²⁷, na medida em que se inserem no contexto internacional, utilizam uma linguagem de estilos plural, longe da ideia de grupo da década anterior. Exemplificativo deste percurso autoral, e em construção, são os trabalhos de Nuno Viegas (1977) com 17 obras na coleção; Pedro Gomes (1972) com 12; Rui Calçada Bastos (1972) com 5; Noé Sendas (1972) com 4; ou Vasco Araújo (1975) com 4 obras.

Recuperando a ideia do comissário, o MACE deu a oportunidade a um Museu situado na fronteira de contribuir para acabar com as fronteiras.

Conclusão

O perfil de António Cachola destaca-se como colecionador de arte do “tempo presente”. A motivação filantrópica, cívica e estética são características a imputar ao seu perfil. Estamos perante um colecionador que começou por fazer uma exposição sem ter uma coleção, vindo a formar uma coleção para expor. Entre vicissitudes, e originalidade, a coleção constituiu-se museologicamente desde o momento mais embrionário. Com dez anos de existência, a coleção é muito recente e não tem o habitual tempo de “fermentação” que as coleções privadas nos habituaram ao longo da História. Está muito implicada com os artistas da geração do colecionador, e foi constituída para o “olhar do público”. Os anos de maior significado na sua história são, 1999, 2001 e 2007, isto é, o ano da primeira exposição no MEIAC, o ano da assinatura do protocolo com a CME e, finalmente, o ano em que o MACE abriu ao público.

Em suma, a abertura do Museu numa cidade fronteira vem, por um lado, atestar a dinamização que os museus de arte moderna e contemporânea, abertos ao público nesta primeira década do séc. XXI, trouxeram à museologia, e, por outro, na perspectiva do colecionismo, o conjunto de obras em permanente crescimento na

26 João Pinharanda, *ob. cit.*, 1999, p. 11.

27 Alexandre Melo, *ob. cit.*, p. 110.

colecção contribui para potenciar o mercado da arte português.

No que concerne ao futuro da colecção, consideramos da maior pertinência a CME acautelar o *terminus* do protocolo, promovendo a formação de uma colecção própria ou negociando, com o coleccionador, em termos que este abdique, paulatinamente, das obras.

Referências

- Baudrillard, Jean (2006), *O sistema dos objectos*, São Paulo, Perspectiva.
- Cachola, António (2009), “Uma colecção, um museu”, *Colecção António Cachola, Museu de Arte Contemporânea de Elvas*, Elvas, p. 11-13.
- Colecção António Cachola, Museu de Arte Contemporânea de Elvas* (2009), Elvas.
- Imagens para os anos 90* (1993), FS/Câmara Municipal de Chaves.
- Jürgens, Sandra Vieira, *João Pinharanda* (Entrevista, Lisboa, 1 de Fevereiro de 2008), <http://www.artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=46> (acedido em 25 de Agosto de 2009).
- Medori, Paula Brito (2007), “A colecção não vai parar”, *L+Arte*, N.º 38, Lisboa, p. 24-26.
- Melo, Alexandre (2007), *Arte e artistas em Portugal*, IC/Bertrand Editora.
- Pinharanda, João (1999), “Corpo, lugar, linguagem”, *Colecção António Cachola. Arte portuguesa anos 80-90*, Badajoz, p. 9-19.
- Pinharanda, João (2007), “Uma colecção em progresso. Da necessidade da Colecção António Cachola”, *Museu de Arte Contemporânea de Elvas. Colecção António Cachola. Um roteiro*, Elvas, p. 8-9.
- Pomar, Alexandre, “Colecção de fronteira”, http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/06/coleco_antnio_c.html (acedido em 27 de Agosto de 2009).
- Pomar, Alexandre, “O Museu de Elvas - MACE”, http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/07/o-museu-de-elva.html (acedido em 1 de Setembro de 2009).
- Programa Preliminar/Programa Museológico do Museu de Arte Contemporânea de Elvas. Colecção António Cachola*, Dezembro de 2002 (Arquivo MACE).
- Protocolo de acordo entre a Câmara Municipal de Elvas e Dr. António Cachola*, Elvas, 21 de Abril de 2001 (Arquivo MACE).
- RHEIMS, Maurice (2002), *Les collectionneurs. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, Paris, Éditions Ramsay.
- Silva, Raquel Henriques da (2008), “Museus de arte contemporânea: uma extraordinária dinâmica”, *Museologia.pt*, N.º 2, Ano II, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, p. 113-125.
- Tostões, Ana (2008), “Mace: espaço de contemporaneidade e lugar de memória”, *Monumentos, Revista Semestral do Património Construído e da Reabilitação Urbana*, N.º 28, p. 179-182.

Alice Duarte

Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Docência na FLUP desde 1990, em diversos dos seus Departamentos: Geografia, Sociologia, Ciências e Técnicas do Património, História e Estudos Germanísticos. Mestre em Antropologia Social e Cultural pela Universidade do Minho, em 1997, na especialidade de Etno-Museologia com a tese Coleções e Antropologia: Uma Relação Variável Segundo as Estratégias de Objectivação do Saber. Doutorada em Antropologia pelo ISCTE, em 2007, na especialidade de Antropologia das Sociedades Complexas, com a dissertação Novos Consumos e Identidades em Portugal: Uma Perspectiva Antropológica. A realizar projecto de investigação Pós-Doc aprovado pela FCT, em 2008, centrado na Etnografia das Organizações de Cooperação e Desenvolvimento.

O DESAFIO DE NÃO FICARMOS PELA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL

Alice Duarte

Resumo

A adopção pela Conferência Geral da Unesco da *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, em Outubro de 2003, tem subjacente uma intenção de sensibilização e protecção cultural que só pode ser gratificante para a disciplina antropológica dada a acrescida amplitude e vitalidade da noção de cultura que lhe está implícita. Contudo, a conceptualização do património cultural imaterial (PCI) através sobretudo de um paradigma de salvaguarda e arquivo, corporizando um ethos preservacionista, tem em si um potencial limitativo que urge desafiar. As implicações preservacionistas devem ser analisadas nomeadamente ao nível das actividades do Museu, defendendo-se aqui a necessidade de ultrapassar a dominância de tal ethos como única forma da instituição museológica deixar de ser o Mausoléu de que fala Theodor Adorno [1967], celebrando apenas a sobrevivência do passado, e possa contribuir também para o florescimento e renovação das realidades culturais contemporâneas.

Palavras-chave: Património Cultural Imaterial, Museu, Convenção da Unesco

Abstract

The adoption by the UNESCO General Conference of the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage, in October of 2003, has the underlying intention of sensitization and cultural protection that can only be of gratification to the discipline of anthropology given the increasing volume and vitality of the notion of culture that this implies. However, the conceptualization of intangible cultural heritage (ICH) through above all the paradigm of safeguarding is archival, embodying a preservationist ethos which has a limiting potential that begs a challenge. The preservationist implications should be analyzed namely at the level of museum activities, defending in this paper the necessity of going beyond the dominance of such ethos, so that the museum institution is no longer the Mausoleum referred by Theodor Adorno (1967) – which celebrates only the survival of the past – and can contribute as well to the flourishing and renovation of contemporary cultural realities.

Keywords: Intangible Cultural Heritage, Museum, UNESCO Convention

Introdução

Iniciada na década de 60 do século XX, a acção normativa da Unesco no domínio da protecção cultural produziu os seus primeiros efeitos concretos em 1972, com a adopção da Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural através da qual se procurava activamente fomentar a protecção e valorização de um “património cultural” concebido como identificável em objectos arquitectónicos, monumentais, escultóricos e pictóricos, em conjuntos coesos de estruturas edificadas e em lugares naturais humanizados com reconhecido valor histórico-estético-antropológico (Unesco, Paris, 1972). A concepção do património cultural demasiado restritiva aí subscrita justificará as subseqüentes sucessivas medidas promotoras da defesa e valorização de bens culturais cujos contornos não os definiam como passíveis de protecção pela legislação de 1972. Em 1989, a Conferência Geral adopta a Recomendação sobre a Protecção da Cultura Tradicional e Popular. Em 1997 é lançado o programa para a Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade cujas sucessivas Proclamações de 2001, 2003 e 2005 – sob a égide do japonês Koichiro Matsuura como Secretário-geral da Unesco – vão inscrevendo até um total de 90 Obras-Primas, correspondentes a outros tantos “espaços culturais” e “formas de expressão populares e tradicionais”. Finalmente, em Outubro de 2003, a partir de um esboço de texto inicialmente elaborado apenas como documento de trabalho mas transformado em proposta votada e aprovada sem qualquer voto contra, a 32ª Sessão da Conferência Geral da Unesco, em Paris, adopta a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (PCI) que entrará em vigor a 20 de Abril de 2006 e à qual Portugal aderiu em Agosto de 2008.

Ainda que brevemente referido, o panorama acabado de retratar elucida sobre a existência de um movimento de protecção internacional do património cultural por via legislativa, bem assim como um ganho de reconhecimento das suas dimensões mais imateriais, em detrimento de uma acepção inicial sobretudo monumental e material. Nomeadamente depois da adopção da Convenção de 2003, o conceito de PCI passou a dominar quer a arena internacional, quer os discursos institucionais e legislativos nacionais, onde peritos e decisores das comissões nacionais da Unesco têm procedido e apoiado a elaboração de listagens e planos de acção visando a salvaguarda desse património. A proposta do presente texto é proceder a uma reflexão crítica sobre os contornos da noção de PCI enquanto discurso oficial de preservação, examinando as implicações conceptuais e operacionais de o manter devedor de um ethos preservacionista ou, pelo contrário, de o libertar de tal tendência.

Património Cultural Imaterial: novo ou velho discurso?

No livro que já pode ser rotulado como um clássico, *The Past Is a Foreign Country*, David Lowenthal (1985) evidencia a emergência da noção de património como expressão do ethos preservacionista moderno. Enquanto rebelião contra a tradição herdada e, portanto, aceleração da história corporizada numa ruptura entre o passado e o presente, a Modernidade trouxe consigo o culto da preservação e da nostalgia preservacionista: “preservamos porque o ritmo da mudança e desenvolvimento tem atenuado uma herança integral da nossa identidade e bem-estar (...) porque não mais somos íntimos o suficiente com essa herança para a retrabalhar criativamente” (1985: XXIV). Traduzida no desejo de salvar tudo o que pode vir a desaparecer, essa mentalidade preservacionista moderna encontra os seus temas-chave nas ideias de perda e trauma, recuperação e revitalização. Enquanto ethos dominante da Modernidade ocidental esse é também o pano de fundo que orienta e modela o desempenho da Unesco, cujas actividades normativas e legislativas correspondem à emergência, agora, da comunidade internacional como agente de salvaguarda da herança do passado em risco de destruição e/ou esquecimento. Que o movimento internacional de protecção do património fomentado pela Unesco é expressão desse ethos preservacionista dominante, pode ser ilustrado pela própria consideração do contexto em que foram iniciadas as actividades da instituição. Criada no pós-II Guerra Mundial com o intuito de promover a cooperação internacional nas áreas da educação, ciência, cultura e comunicação (www.unesco.org), a acção normativa da Unesco iniciou-se nos anos 60, desencadeada pelo problema da realocação dos Monumentos Núbios ameaçados de imersão pela construção da barragem de Aswan (Hassan, 2007). A Convenção de 1972, genericamente conhecida como a Convenção do Património Mundial, resultou da subsequente internacionalização bem sucedida daquela campanha de sensibilização e protecção do património monumental núbio. De entre os vários autores (Cleere, 2001; Meskell, 2002; Butler, 2007; Rowlands, 2007) que têm vindo a discutir as implicações do ethos preservacionista no entendimento do património mundial, D. Byrne (2004), a propósito das recomendações enunciadas na Convenção de 1972, faz notar o quanto os procedimentos prescritos assentam

em exclusivo numa “conservação etic” (idem:19)¹ demasiado distante de qualquer entendimento local de património e, pelo contrário, promovem um discurso científico do património como o seu discurso oficial.

Sabendo nós que a noção de PCI foi inventada tendo em vista a superação das limitações da Convenção de 1972 e que a criação desse novo conceito significou a emergência de um novo discurso sobre o património, importa analisar até que ponto o novo entendimento sobre património supera o anterior, matizando aquela tendência preservacionista e abarcando, de facto, não só monumentos e sítios, mas também práticas, crenças e competências que necessariamente precisam ser sustentadas e perpetuadas pelas respectivas “comunidades de praticantes” (Deacon e tal., 2004).

De acordo com a Convenção de 2003:

“O PCI significa as práticas, as representações, as expressões, o conhecimento, as competências – assim como os instrumentos, os objectos, os artefactos e os espaços sociais associados – que as comunidades, os grupos e, nalguns casos, os indivíduos reconhecem como parte do seu património cultural. Este PCI, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e pelos grupos em resposta ao seu ambiente, à sua interacção com a natureza e à sua história, e fornece-lhes um sentido de identidade e continuidade, assim promovendo o respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana. (...) Está manifesto no interior dos seguintes domínios:

1. Tradições e expressões orais, incluindo a linguagem como veículo de património imaterial;
2. Artes performativas;
3. Práticas sociais, rituais e eventos festivos;
4. Conhecimento e práticas relativas à natureza e ao universo;
5. Artesanato tradicional.”(Unesco, 2003, Artigo 2)

Prestando atenção ao transcrito e ao texto integral da Convenção de 2003 surge bastante evidente que a noção de PCI é em larga medida uma tentativa de resposta às lacunas antes detectadas, não apenas a anterior desatenção a manifestações culturais como a música, as artes tradicionais ou a própria linguagem, mas também

¹ Os termos *etic/emic* foram criados pelo linguista e antropólogo Kenneth Lee Pike (1912-2000) a partir da distinção entre *phonetics* (fonética) e *phonemics* (fonémica) para designar, respectivamente, o estudo objectivo dos sons de uma língua realizado por cientistas e os conhecimentos e significados subjectivos dos sons da língua detidos pelos seus falantes naturais. Extravassando o sentido linguístico original, o par de termos é actualmente utilizado por diversas áreas disciplinares, servindo para remeter para a oposição entre abordagens mais exteriores ou descontextualizadas que procuram definir categorias independentes de especificidades locais e abordagens segundo um ponto de vista mais interno dos fenómenos que incluem os significados e interpretações dos sujeitos participantes.

o papel central que é agora reconhecido à participação das comunidades locais na transmissão daquele património imaterial. Este, como tal, de forma manifesta não existe em si, precisando necessariamente de ser mediado pela acção humana para que possa existir.² Segundo a definição formulada, o PCI remete para uma espécie de conhecimento distribuído e fluído que não precisa de se manifestar em formas ostentosas ou espectaculares, mas que é expressão valiosa de criatividade das pessoas e do carácter vivo das dimensões culturais da sua existência.

Contudo, apesar da importância de tais declarações de princípio, é incontestável que o discurso continua a ser dominado pelo fantasma da perda e da ameaça de desaparecimento. Em função disso, não só se repetem as palavras-chave antes mobilizadas, como o desejo de salvaguardar e a sua urgência alcançam, agora, áreas até então não atingidas. A ideia do “património em perigo” continua a ser um aspecto central da nova narrativa do património, sendo que agora os principais agentes responsabilizados pela ameaça são a “globalização”, a “mudança social” e a “falta de recursos financeiros”: “Os processos de globalização e transformação social, ao mesmo tempo que criam as condições para um renovado diálogo entre as comunidades também dão origem, como o faz o fenómeno da intolerância, a graves ameaças de deterioração, desaparecimento e destruição do PCI, em particular devido à falta de recursos para a salvaguarda de tal património.” (Unesco, 2003, Preâmbulo)

O que qualquer antropólogo dirá é que a deslocação do PCI do seu território original não pode ser visto como um mal em si mesmo, e se algo precisa ser preservado é fundamentalmente o processo social, única forma de assegurar a criação continuada de valores. Neste sentido, um qualquer processo de manutenção patrimonial, mais do que ser vítima, cruzar-se-á com processos como o da globalização ou o do turismo, podendo surgir revitalizado da subsequente hibridação cultural que daí resulta. Ver os crescentes movimentos da população mundial, a inovação tecnológica ou a expansão dos centros urbanos como constituindo um risco para o PCI pelas rupturas que causariam na continuidade entre as gerações, é subscrever uma noção de cultura que não resiste à sua apreciação como algo vivo, dinâmico, significativo e continuamente recriado pela comunidade dos seus praticantes. Em função do exposto, não resta senão a constatação de que a conceptualização do PCI no discurso internacional da Unesco está baseada numa óbvia contradição

² Claro que, segundo a noção de cultura normalmente adoptada pela Antropologia, essa mediação humana está implícita a propósito de qualquer manifestação cultural, não fazendo sentido a esse respeito falar de duas categorias separadas ou estabelecer qualquer dicotomia entre manifestações “materiais” e “imateriais” de cultura.

pela qual se torna manifesta a manutenção do habitual ethos preservacionista. Por um lado, há o reconhecimento que parece ser feito quanto ao facto do PCI estar em constante mudança e recriação ao longo da transmissão entre as gerações, bem assim como as exigências colocadas pela própria Unesco aos países membros para que promovam e alcancem uma participação o mais alargada possível das comunidades, grupos e indivíduos na salvaguarda e gestão do seu património (Artigo 15). Mas por outro lado, o que aparece acima de tudo frisado é a necessidade de protecção e preservação desse património que surge como colocado em perigo iminente pelos próprios contextos sociais actuais tidos como capazes de banir as suas práticas e significados. Ou seja, a conceptualização do PCI traduz uma contradição estrutural flagrante, senão mesmo um conflito, entre uma visão da dinâmica social no presente, necessariamente ligada a um tempo, a um espaço e à respectiva comunidade de praticantes, e uma visão de conservação do passado que inevitavelmente o imobiliza e descarta os seus actores.

A ideia básica de que a não-conservação de um bem cultural significa uma perda traumática, sendo tradutora do recorrente paradigma preservacionista, surge expressa de vários modos. Desde logo, na própria ideia de “salvaguarda” que sustenta a nova narrativa do património vivo. Sendo verdade que o termo “salvaguardar” tem uma conotação menos forte e estática do que as noções de conservação ou protecção e que o seu uso no texto da Convenção de 2003 aparece cruzado com alusões a “florescimento” e “desenvolvimento sustentável” (Blake, 2006: 40), essa característica terminológica do novo discurso de recuperação do património não deixa de reenviar para uma noção de herança cultural ligada sobretudo ao que está em risco, apresentando-se o temor da perda como a razão instrumental fundamental para o desenvolvimento das correspondentes acções de salvaguarda. Igualmente sintomático da supremacia da mesma ideia é o teor das medidas normativas relativas às Obras-Primas da Humanidade. A noção de PCI ficou reconhecida na Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, realizada no México em 1982,³ quando foi criada a secção do “património não-material” e este passou a surgir incluído na nova definição de cultura e de património cultural. Mas no programa para a Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade, lançado em 1997, entre os critérios de selecção, é frisado que relativamente ao espaço ou forma de expressão cultural a incluir na respectiva listagem é “necessário ser demonstrado (...) o risco do seu desaparecimento, devido (...) aos processos de mudança rápida ou à urbanização ou à aculturação” (Unesco,

3 Em 1973, a Bolívia tinha apresentado uma proposta de acréscimo de um protocolo à Convenção de 1972, visando a protecção do Folclore.

2004). A não satisfação desse critério fundamental do risco de desaparecimento foi o que levou a candidatura portuguesa apresentada em 2002 a ser rejeitada, já que os cinco itens culturais indicados para serem listados como Obras-Primas – entre os quais figurava o Fado – não correspondiam a manifestações culturais em vias de extinção (Ramos, 2005).⁴ E expressão flagrante do mesmo é também o facto da Convenção de 2003, enquanto documento orientador das acções de salvaguarda do PCI a nível internacional e nacional, definir como medida crucial a realização dos respectivos inventários, apenas em função dos quais poderá ser aceite a inscrição de um dado elemento do património imaterial na “Lista do PCI da Humanidade” ou na “Lista do PCI necessitado de salvaguarda urgente” (Artigo 16 e 17). No caso de Portugal, o Instituto dos Museus e da Conservação, enquanto organismo responsável pela definição e implementação da política cultural nacional para a salvaguarda do PCI, elegeu como sua principal e mais imediata tarefa a concretização daquele inventário nacional, bem assim como o desenvolvimento de guiões e sistemas de informação que, suportando um acesso livre e online àquele material, ajudem a cumprir a exigência da Unesco de uma participação das comunidades, grupos e indivíduos tão alargada quanto possível. Concordaremos todos que a salvaguarda deste ou doutro património encontra na sua documentação e registo um auxiliar precioso, nomeadamente de sensibilização; mas, em simultâneo, deve ser também evidente que nenhum levantamento do património, por mais exaustivo que seja, assegura a sua renovação, e menos ainda, a sua renovação participada.

É inequívoco, portanto, o pendor preservacionista veiculado pela narrativa institucional do património imaterial. Enquanto discurso oficial de preservação, nacional e internacional, a conceptualização do PCI traduz a manutenção sobretudo de um paradigma de salvaguarda e arquivo que não merece o rótulo de novo na plena acepção do termo. Apesar dos esforços no sentido de uma concepção do património que não caísse nas mesmas abordagens demasiado padronizadas e universalistas da Recomendação de 1989 (cujas medidas eram, por sua vez, em grande parte decalcadas do Artigo 4 do documento legislativo de 1972), a Convenção de 2003 continua a exhibir aquilo que Guido Pigliasco (2009: 122) não teve reservas em chamar “estratégias do século XIX, inspiradas nos irmãos Grimm (que colectaram histórias populares dos camponeses alemães).” Mas se é indesmentível que o movimento de protecção do património fomentado pela Unesco é expressão do habitual ethos preservacionista, o objectivo do presente texto

4 *A candidatura do Tango a Obra-Prima, pela Argentina, será igualmente rejeitada pelo mesmo motivo de não se encontrar em risco de desaparecimento.*

não é, contudo, a mera denúncia de tal facto. Mais do que isso, o que pretendo é fazer notar a necessidade de não ficarmos pela ideia de preservação no mero sentido de conservação de sobrevivências do passado, evidenciando o quanto desafiar a narrativa dominante do património pode ser fundamental para tornar a noção de PCI operacional e efectiva, em termos de instrumento para o desenvolvimento dos sentidos de continuidade e identidade cultural das comunidades e dos indivíduos. Para isso proponho uma re-conceptualização do PCI pela qual sai reformulada a interacção entre o tradicional e o contemporâneo.

O Contemporâneo no Património Cultural Imaterial

A grande questão que precisa ser respondida para que se possa chegar a práticas patrimoniais e museológicas alternativas em relação às meramente preservacionistas é se, de forma inevitável, “a preservação exclui outros usos do passado” (Lowenthal, 1985: XXIV), sendo necessariamente angustiante o estabelecimento de quaisquer outras “conexões criativas com o passado” (idem: 364). Só uma resposta frontalmente negativa a esta questão permitirá que se ultrapasse a contradição antes apontada do discurso oficial reconhecer que o PCI está em constante mudança e recriação e, em simultâneo, apontar os contextos sociais actuais como pondo em perigo as práticas e significados desse património. Aquela contradição tem subjacentes dois posicionamentos básicos: por um lado, fica estabelecido o entendimento do PCI como essencialmente voltado para as tradições em vias de extinção e, por outro lado, dado esse perigo iminente, a sobrevivência das suas práticas e significados surge como dependente das medidas normativas estabelecidas e feitas cumprir pelos organismos internacionais, i.e., ficaria dependente da “conservação etic” de que fala Byrne (2004: 19). Uma resposta negativa à questão colocada permite ultrapassar esses dois pressupostos e dar o primeiro passo para re-conceptualizar a noção de PCI como entidade viva que pode e, inevitavelmente, sofrerá transformações, sem que isso signifique o seu desvirtuamento.

Muito dificilmente o património poderá servir o sentido de identidade e de continuidade das comunidades se ele remeter em exclusivo para práticas e expressões culturais moribundas que perderam o seu significado e são mantidas apenas através de medidas artificiais e intervenções burocratizadas (Nas, 2002; Kirshenblatt-Gimblett, 2004). Tornar mais operativa a noção de PCI implica desafiar a sua narrativa dominante reconceptualizando-a como algo em constante negociação, através do que manterá um carácter dinâmico e não de mera celebração da sobrevivência do passado e terá mais possibilidades de corporizar um modelo de

“conservação emic” sustentado pela respectiva comunidade de praticantes. Um tal posicionamento passa pela aceitação de que têm de ser repensadas as relações entre o passado e o presente.

Se as medidas de preservação de uma qualquer manifestação cultural colocarem a sua ênfase na documentação e no arquivo, de tal modo que os seus praticantes sejam constrangidos a apenas repetirem gestos e palavras sem qualquer possibilidade de mudança ou reapropriação das respectivas práticas e significados, o elemento patrimonial em questão não pode ser tido como uma entidade viva. Para que tal aconteça é necessário que as medidas normativas visando a preservação não obriguem à imobilidade, nem impeçam o estabelecer de novas “conexões criativas com o passado” (Lowenthal, 1985: 364). Será essa a única forma de efectivamente obter a participação e adesão das respectivas comunidades de praticantes. E isso só pode ser potenciado pelo estabelecimento e continuado reforço das inter-relações entre o tradicional e o contemporâneo. Sendo inútil a tentativa de pretender salvar todos os vestígios do passado e apresentando-se a participação da comunidade na transmissão do património intrinsecamente contrária à ideia de preservação no seu sentido mais estrito, estratégico será dirigir os esforços no sentido de retrabalhar criativamente a herança cultural. Subscrevendo uma noção de PCI que efectivamente o entenda como uma riqueza viva, e não como as últimas relíquias salvas, esta nova postura surgirá menos interessada em acervos históricos que ameaçam desaparecer do que nos fenómenos de transformação e reapropriação da tradição. Nessa nova abordagem do PCI serão levadas em consideração as práticas renovadas e reinventadas pelas gerações contemporâneas, enquadrando-se as respectivas manifestações culturais e patrimoniais como realidades híbridas e mutáveis resultantes do cruzamento continuado entre o tradicional e o contemporâneo. Assim sendo, o património (imaterial, mas também material) surgirá concebido como tendo inerente a si a negociação e a transitoriedade já que é através delas que vai sendo reapropriado e dinamizado ao longo dos tempos. A este propósito é de todo pertinente reter a proclamação do arqueólogo Cornelius Holtorf (2006) quanto ao passado e a negociação do passado ser um “recurso renovável”. Defendendo que a preservação e a destruição não são necessariamente categorias diferentes já que ambos os processos transformam de modo fundamental o elemento patrimonial sobre o qual actuam, C. Holtorf (2006: 106) afirma que “certo grau de destruição do património e sua perda não é apenas inevitável, mas pode ser um acto desejável”, pelo que pode possibilitar quer de criação, quer de reivindicações genuínas sobre um determinado património. Fundamental será, então, que a mudança e a instabilidade passem a integrar a noção de património e a serem percebidas como inerentes às suas políticas de dinamização.

Definitivamente entendido, não como restos ou vestígios de realidades culturais ameaçadas de extinção, mas como uma entidade viva que é renovada, reinterpretada e reinventada pelas gerações contemporâneas, o PCI tem acrescidas possibilidades de emergir como um meio de investir as comunidades com poder sobre o seu existir. Para que isso possa acontecer é imprescindível que, no discurso de defesa do património, a contemporaneidade não fique submergida pela tradição enquanto dimensão central da representação e da reivindicação das identidades locais. Ou, dito de outro modo, é imprescindível que o património possa ser um elemento constituinte da vida das pessoas e, simultaneamente, adaptável a essas vidas. Será em função desta ideia de património como abrangendo conhecimentos e práticas necessariamente fluidas e em constante negociação que ele poderá ser concebido como um desempenho actualizável, como tal posto ao serviço da construção de identidades coevas e tendo um efectivo papel instrumental na promoção do desenvolvimento das comunidades.

Tendo por pano de fundo esta outra concepção do PCI onde, em vez do temor da perda, a razão instrumental para a defesa do património será sobretudo a dinâmica social contemporânea, importa dispensar agora alguma atenção à instituição museológica e suas actividades, de forma a equacioná-la para lá do ethos preservacionista dominante, salientando o seu potencial contributo também para o florescimento e renovação das realidades culturais contemporâneas.

O Património Cultural Imaterial no Museu

Como uma das principais instituições responsáveis pela concretização das políticas de património, também no Museu o seu discurso dominante como preservação e autenticidade precisa ser desafiado e retrabalhado através da ideia de transformação e renovação. Apesar de todos os desenvolvimentos desencadeados nos anos 80 pelo movimento designado Nova Museologia, de uma forma geral ainda hoje será pertinente fazer notar a necessidade de renovação do Museu no sentido de uma deslocação em direcção à apreciação do “imaterial”. Importa que fique claro que com esta afirmação não estou de modo nenhum a defender uma polarização ou, sequer, uma clara distinção entre património material e património imaterial, antes subscrevendo a posição enfatizada por Laura Smith (2006:44-64) de todo o património ser, em primeiro lugar, uma “prática cultural” que, como tal, forma “conjuntos de valores e significados”, sendo o seu manuseamento – sempre e em todos os casos – a exploração dessas facetas “imateriais”. Mas os efeitos das abordagens museológicas tradicionais podem ser especialmente devastadoras sobre o PCI, corporizando a sua “fossilização”, quando o exploram como fazem, por vezes,

com os objectos, desconectando-os das suas fontes originais que são as pessoas e os respectivos contextos políticos, culturais e económicos que envolvem as suas acções. Só alterando as suas políticas e metodologias tradicionais e, sobretudo, a percepção do património como algo assente na materialidade, o Museu poderá ter algum papel efectivo na salvaguarda e dinamização do PCI.

Apesar do que pode ser chamado reconhecimento tardio da dimensão imaterial do património e de tal facto ter decisivamente contribuído para a predominância da conservação dos artefactos sobre a consideração dinâmica dos ambientes culturais, no início deste século XXI, o movimento de protecção internacional do património passou a atribuir ao Museu expressas responsabilidades na salvaguarda do PCI. O momento de viragem desse movimento envolvendo a instituição museológica começou em 2002, no Encontro Regional da Ásia-Pacífico do ICOM, de cujos trabalhos resultou um conjunto de orientações onde se faz apelo a “esforços para a conservação, apresentação e interpretação do PCI e ao desenvolvimento de instrumentos e padrões de documentação para estabelecer práticas de museu holísticas” (ICOM, 2002). Em Outubro de 2004, traduzindo a subscrição do ideário da Convenção de 2003, a 21ª Assembleia Geral do ICOM adopta a Declaração de Seul, onde é frisada a importância do património imaterial e cuja principal mensagem é a indicação de que o Museu devia mudar o seu foco do material – os objectos, os artefactos e a cultura material imóvel – para as histórias, ideias e práticas culturais que constituem a verdadeira natureza do PCI (Baghli, 2004). Os participantes assinalam as dificuldades que tal reorientação poderá acarretar, recomendando que os profissionais do Museu se tornem mais conscientes da importância do património imaterial através de programas de treino, e apelam à mudança de mentalidade para que sejam reconhecidos os aspectos imateriais de todo o património, bem como as suas expressões sem manifestações físicas.⁵ O conjunto de documentação e reflexões produzidas vai deixando claro que as práticas até agora predominantes no Museu, sobretudo relacionadas com a colecta, preservação e exibição das representações materiais do património, são em grande parte o oposto do que seria desejável ao objectivo da promoção do PCI. O céptico membro do júri da primeira Proclamação das Obras-Primas da Humanidade, Richard Kurin (2004: 8) declara abertamente que as práticas dos museus tradicionais são inadequadas para a tarefa de salvaguarda do PCI, mas faz isso para logo de seguida afirmar que o “problema é que não há melhor instituição para fazer

⁵ Nesse mesmo ano de 2004, a publicação periódica da Unesco, *Museum International*, dedicou um número duplo à temática do PCI. Em 2000, o nº 32 das *Study Series* do ICOM tinha sido dedicado à *Museologia e ao Património Imaterial*.

isso”. A situação parece, de facto, ser esta: cresce todos os dias a consciência de que o património imaterial tem uma natureza viva e sempre em transformação, mas tal constatação não pode constituir-se como um obstáculo para o Museu, apesar de até agora ele ter estado concentrado sobretudo em dimensões mais estáveis das manifestações do património. Mesmo que apenas tacteando e ainda sem exemplos muito numerosos de boas práticas, o caminho a seguir passará decerto pela necessidade de institucionalizar algumas mudanças nas actividades e práticas do Museu. Essa será a condição da instituição museológica deixar de ser o Mausoléu de que fala Theodor Adorno [1967] (1981): um repositório de cultura material fora de uso, onde é flagrante a falta de conexão orgânica entre as pessoas que o visitam e os objectos que nele figuram. Em sua substituição importa fazer com que possa emergir um “museu vivo” que não tenha por objectivo a preservação estrita da tradição, mas seja capaz de estabelecer pontes sempre renováveis entre o passado e o presente, através da descoberta das influências contemporâneas actantes nas interpretações do património da comunidade que o abriga.

Apelando a essa nova noção de PCI delineada nas páginas anteriores, há algumas inovações possíveis de elencar que o ajudarão a fazer emergir como foco central dentro do Museu. A primeira alteração obrigatória será a percepção de que qualquer abordagem museológica deve tomar em linha de conta os laços inexoráveis estabelecidos pelas pessoas com o seu património e deste com o mundo social, cultural, económico, político e ambiental que o envolve. A prática museológica convencional normalmente concretiza a remoção das representações do património das suas comunidades e territórios, localizando-as num edifício. Sem que tal prática precise ser suprimida, mas em articulação com ela fazendo entrar em jogo um entendimento do património imaterial como mantendo um relacionamento profundamente simbiótico com o património material, a montagem expositiva logrará transformar uma paisagem inerte de objectos em algo vivo e expressivo de valores culturais. Para além, contudo, da erradicação da ideia do “imaterial” como componente residual ou secundário e da correspondente tomada de consciência de que nenhum dos dois componentes do património pode ser negligenciado – sendo defensável até que tal figure expresso na Missão do Museu –, em seguida é preciso não esquecer que as expressões culturais, porque são vivas, mudam de acordo com a utilização que delas fazem as pessoas nos múltiplos contextos em que com elas interagem. Assim sendo, o Museu tem necessariamente de alargar os seus focos de abordagem neles incluindo – de modo diversificado e renovável – os territórios e as comunidades que são os detentores do património. Sobretudo nos museus municipais ou de base local é fundamental que as populações e os seus territórios se tornem parte integrante da Missão do Museu. Porque a “cultura” ou

o “património” não existem como tal mas apenas através da mediação humana, a deslocação do Museu centrado nos objectos para um outro centrado nas pessoas deve querer dizer a inclusão do conhecimento das práticas e significados do património sustentados pelas suas comunidades de praticantes, numa base de criação e renovação constantes. Um Museu vivo será aquele que for capaz, não só de olhar para além das suas colecções materiais, mas também, de as equacionar não apenas em termos do passado, em alternativa deixando-se implicar pelas realidades contemporâneas e identidades em mudança das respectivas comunidades. Levando as pessoas a confrontarem-se não apenas com os materiais históricos da sua identidade, mas também, e de forma renovada, a conectarem-se com as facetas mais contemporâneas das suas identidades culturais, esse Museu vivo será capaz de auxiliar as próprias pessoas a descobrirem quem são e a desenvolverem sentimentos de pertença e comunhão.

Tentando cumprir a auto-imposição de fornecer um mínimo de concretização quanto aos meios de levar a cabo a defendida inclusão do território e da comunidade, sem veleidades de exaustão há algumas sugestões que arrisco enunciar. De um modo geral, parece-me defensável que a renovação da cultura material no presente e correlativas representações de mudanças de identidades locais sejam dadas a ver no Museu. O objectivo de atender à dinâmica dos ambientes culturais, e não apenas à conservação dos seus antigos produtos materiais, autoriza a que o Museu possa ser pensado como um espaço performativo de exibição onde será possível revelar toda a amplitude de criatividade local, nomeadamente contemporânea. Assim sendo, no seu espaço, poderão também ser concretizadas quer a apresentação do trabalho de personagens locais (ou, de qualquer modo, cruzadas com o local) como escritores, artistas plásticos, artesãos ou desportistas, com os quais serão de encorajar protocolos de colaboração, quer a exibição de artes performativas, não necessariamente tradicionais, ou outros eventos culturais tocando temáticas sociais contemporâneas. A organização desses eventos será um modo pró-activo de valorizar o meio cultural circundante e de contribuir para um processo de construção identitária coerente territorial e temporalmente. Em paralelo, será lógico que sejam também levados a cabo programas de recolha e estudo do respectivo PCI regional, atendendo à produção e uso de histórias, memórias e testemunhos que permitam uma documentação até ao presente dos valores culturais da respectiva comunidade. Em relação a tal tarefa, bem assim como a qualquer iniciativa de patrocínio local relativo à promoção da criação artística, a nota que convém deixar é que essas actividades não devem de modo nenhum ser restringidas ao “antigo” ou “original”, esquecendo ou considerando irrelevantes as formas novas ou híbridas que, entretanto, possam ter surgido.

Uma outra possibilidade, claro, é utilizar o próprio acervo do Museu para através dele se chegar ao mesmo debate sobre a comunidade na contemporaneidade. Se a dimensão imaterial das colecções for efectivamente valorizada e atendida, pode concretizar-se uma deslocação de abordagens mais estéticas para abordagens mais experienciais dos objectos, através do que se torna possível remeter quer para a vida social dos artefactos até ao presente, quer para a memória colectiva da respectiva comunidade. Isso permitirá desmontar, por exemplo, questões relacionadas com os materiais de que são feitos, sua origem e valores relativos, os recursos utilizados e suas implicações sociais, económicas ou outras, as histórias, memórias e sentimentos que lhes podem ser associadas, quer entre os seus produtores originais, quer entre os seus actuais usufrutuários. Esta estratégia pode ser um meio eficaz de tornar os visitantes conscientes do carácter parcelar e optativo de qualquer exposição museológica, bem assim como do carácter dinâmico e renovável das realidades sociais. Se os diversos atributos materiais de um qualquer património claramente encontram na componente imaterial que lhe está associada o meio da sua valorização, pois que só a consideração da interacção humana e dos pensamentos sobre o património permite a focagem dos seus valores e significados, essa valorização tem fortes possibilidades de sair aumentada quando a abordagem holística do passado e do presente consegue trazer os temas em debate até à vida actual das populações.

No final, todos esses esforços de contextualização contemporânea acabam inevitavelmente por conduzir a uma animação sócio-cultural e a uma difusão do património que concretizará uma sua promoção muito mais emic, no sentido de corporizar a substituição de um discurso essencialmente institucional ou académico por um outro mais próximo ou reapropriado pela comunidade local. Em países como o nosso, sem grandes clivagens culturais ou rupturas políticas recentes, a ideia de deslocar poder para as comunidades através do mecanismo das curadorias comunitárias nos museus encontra muito mais resistências do que no caso de países com minorias culturais há muito reconhecidas ou onde processos de reconciliação política estão em curso, como acontece, por exemplo, no caso do Canadá ou da África do Sul. Mesmo considerando justificado não recorrer ao mecanismo das curadorias biculturais ou pluriculturais, é fundamental que o Museu perceba a importância de incluir nas suas abordagens as auto-representações actualizadas da comunidade que o abriga. Através desse procedimento e correspondente aproximação a um modelo de conservação mais emic, é possível a demonstração das transformações e das vitalidades locais, em função do que o Museu se permite contribuir para o desenvolvimento dos sentimentos de continuidade e identidade cultural da comunidade.

Uma segunda alteração a institucionalizar para que o PCI possa emergir como foco central dentro do Museu diz respeito à percepção de que toda a abordagem museológica deve evitar o seu tratamento em termos de essencialismos culturais ou identitários. A este propósito, a ideia principal a rever, senão mesmo a erradicar, é a de “autenticidade”, pelo que tal noção tem de reificadora da objectivação de um lugar. Será fundamental que fique compreendido que aquilo que pode ser designado por “património imaterial regional” remete, não para o PCI de um lugar, mas para o PCI presente e actuante num dado lugar num determinado período temporal. Mais uma vez, trata-se de deixar espaço para que a mudança e a instabilidade possam integrar a noção de património, evitando uma percepção congelada das expressões culturais que as condena à morte. Mas actualmente, para além desse implícito reconhecimento da renovação e da diversidade do património, aquela distinção básica torna-se também fundamental para que o Museu seja capaz de integrar nas suas actividades formas patrimoniais originárias de comunidades migrantes, entretanto tornadas significativas entre as populações residentes. As novas formas e práticas culturais, bem assim como os resultantes sincretismos, emergentes em função dos crescentes e cada vez mais extensos movimentos da população mundial não podem nem devem ser escamoteados. E à pergunta – nada pertinente, mas que, contudo, continua muitas vezes a ser formulada – sobre “a quem pertence” um determinado património, só se pode responder atendendo a quem dele se apropria e através dele reivindica a sua identidade cultural, não sendo legítimo aceitar qualquer outro critério para o título de “proprietário” de um património. Em paralelo importará também ter consciência de que, apesar dos fluxos migratórios mudarem os padrões geográficos do PCI, podendo mesmo causar a sua completa dissociação relativamente ao respectivo território original, tal dissociação das suas raízes territoriais não implica para o património, nem o seu desvirtuamento, nem a sua morte. Enquanto entidade cultural que tem na sua apropriação pelas pessoas a condição básica da sua perenidade, as adaptações sofridas pelo conteúdo do património, em função dos novos contextos de tempo e lugar em que é utilizado, não podem ser entendidos como sintoma de agonia, mas, antes, de vitalidade. Estreitamente relacionada com essa capacidade do património imaterial poder mudar e adaptar-se rapidamente, sem que isso signifique a sua adulteração, está uma última alteração que arrisco sugerir no quadro destas observações produzidas tendo em vista a defesa e dinamização do PCI através da instituição museológica. A herança cultural (material e imaterial) viva e actuante numa comunidade pode constituir-se como uma vantagem competitiva única pela singularidade com que um conjunto de práticas e valores a diferenciam do panorama das restantes comunidades. Em tais circunstâncias, e com mais razão ainda em regiões muito

desfavorecidas a outros níveis, tendo em mente a noção de PCI subscrita ao longo destas páginas, são incompreensíveis excessivos receios ou apreensões quanto à possibilidade do turismo cultural poder surgir como um fundamental meio de desenvolvimento local e do próprio Museu poder ser o seu principal promotor. Se o PCI abranger componentes espaciais particulares, a sua utilização como recurso turístico através da instituição museológica pode surgir ligada à criação de um EcoMuseu, mas mesmo permanecendo ao nível da forma mais tradicional do Museu, a exploração da “imaterialidade” do património em termos turísticos pode muito bem constituir-se como um valor acrescentado a rentabilizar a favor da comunidade. A criação de um evento cultural inventado completamente de novo, mas, enquanto tal, aceite e interiorizado pela comunidade como de algum modo fazendo eco de traços da sua herança cultural, pode de facto funcionar como um real incentivo para a defesa do património local. Por outro lado, uma experiência desse género que consiga ser igualmente bem sucedida em termos da sua rentabilização como fonte de desenvolvimento sustentável, pode potenciar também o movimento inverso do próprio turismo cultural surgir como um meio capaz de promover novas adesões, bem assim como conduzir à emergência de novos rasgos de criatividade. Tendo presente que o “cultural” é uma área da indústria do turismo em crescimento contínuo de oferta e procura, quase sendo possível afirmar que hoje o turismo não existiria sem cultura, surge como indiscutível o significativo potencial do PCI enquanto recurso turístico. Se tivermos também presente que o património imaterial de uma comunidade é algo imanente, mas, simultaneamente, mutável e renovável que se vai transformando ao longo dos tempos de acordo com mudanças relevantes na sociedade e que a sua salvaguarda, mais do que legislada, precisa de ser vivenciada e fruída, então, talvez não surja como demasiado excêntrico admitir que o seu uso para consumo turístico pode ser um meio positivo de o defender. O temor tantas vezes levantado da “destituição cultural” ou da “perda de autenticidade” assenta, como já antes foi referido, em pressupostos essencialistas que, como tal, não são merecedores de grande crédito a não ser na perspectiva do habitual ethos preservacionista. Não seguindo nessa direcção, talvez seja mais útil reiterar e fazer com que não seja esquecido o quanto, no contexto do património ou da cultura, a “autenticidade” é uma qualidade puramente imaginária.

Conclusão

O movimento internacional de protecção do património cultural fomentado pela Unesco, apesar dos seus sucessivos reajustamentos normativos, continua a veicular um discurso oficial de salvaguarda em que o ethos preservacionista

é inequivocamente dominante. Defendendo a necessidade de ultrapassar tal tendência, proponho uma re-conceptualização da noção de PCI que reformula a interação entre o tradicional e o contemporâneo. Em última instância, trata-se de decidir se o PCI tem de ser um passado distante e morto ou moribundo, ou se pode ser qualquer coisa vinda do passado mas reactualizada no presente. Enquanto entidade viva ele terá de se cruzar não só com a renovação e a instabilidade, mas até também com alguma dose de resistência à conservação. Contra o temor da perda e destruição cultural é preciso fazer perceber que os actos de mudança têm um potencial de renovação mais do que de destruição. Em vez do temor da perda, a razão instrumental para a defesa do património deve ser a dinâmica social contemporânea. Esta via do contemporâneo será indubitavelmente um dos principais meios de materialização do imaterial.

Bibliografia

- Adorno, T. [1967] (1981). *Prisms*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Baghli, S. A. (2004). "The Convention for the Safeguarding of the Intangible Heritage and New Perspectives for the Museums". *ICOM Nwes*, 57(4): 15-17.
- Blake, J. (2006). *Commentary on the 2003 UNESCO Convention on the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*. Leicester: Institute of Art and Law.
- Butler, B. (2007). *Return to Alexandria: An Ethnography of Cultural Heritage Revivalism and Museum Memory*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Byrne, D. (2004). "Chartering Heritage in Asia's Postmodern World". *Conservation*, 19 (2): 16-19.
- Cleere, H. (2001). "Uneasy Bedfellows: Universality and Cultural Heritage". In R. Layton, P. Stone & J. Thomas (eds.), *Destruction and Conservation of Cultural Property*. London: Routledge, 22-29.
- Deacon, H., Dondolo, L., Mrubata, M. & Prosalendis, S. (2004). *The Subtle Power of Intangible Heritage: Legal and Financial Instruments for Safeguarding Intangible Heritage*. Cape Town: HSRC Publishers.
- Hassan, F. (2007). "The Aswan High Dam and the International Rescue Nubia Campaign". *African Archaeological Review*, 24: 73-94.
- Holtorf, C. (2006). "Can Less Be More? Heritage in the Age of Terrorism". *Public Archaeology*, 5 (2): 101-110.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). "Intangible Heritage as a Metacultural Production". *Museum International*, 56: 52-65.
- Kurin, R. (2004). "Museums and Intangible Heritage: Culture Dead or Alive?". *ICOM News*, 57 (4): 7-9.
- Lowenthal, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meskell, L. (2002). "Negative Heritage and Past Mastering in Archaeology". *Anthropological Quarterly*, 75 (3): 557-574.
- Nas, P. (2002). "Masterpieces of Oral and Intangible Culture: Reflections on the UNESCO World Heritage List". *Current Anthropology*, 43 (1): 139-143.
- Pigliasco, G. (2009). "Local Voices, Transnational Echoes: Protecting Intangible Cultural Heritage in Oceania". In S. Lira et al. (eds.), *Sharing Cultures 2009. International Conference on Intangible Heritage*. Barcelos: Green Lines Instituto para o Desenvolvimento Sustentável, 121-127.
- Ramos, M. J. (2005). "Breve Nota Crítica sobre a Introdução da Expressão «Património Intangível» em Portugal". In V. Oliveira Jorge (coord.), *Conservar para Quê? Porto/Coimbra: DCTP- FLUP/ CEAUCP-FCT*, 67-76.
- Rowlands, M. (2007). "Entangled Memories and Parallel Heritages in Mali". In F. De Jong & M. Rowlands (eds.), *Reclaiming Heritage: Alternative Imaginaries of Memory in West Africa*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 127-144.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Oxon: Routledge.
- <http://portal.unesco.org/eu/ev/php> (última consulta, Julho 2009)
- <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00002> (última consulta, Julho 2009)

<http://www.unesco.web.pt> (última consulta, Julho 2009)

www.etnodoc.org.br/patri.htm (última consulta, Julho 2009)

www.ipmuseus.pt/data/documentos (última consulta, Julho 2009)

Alice Semedo

Licenciada em História, variante Arqueologia pela FLUC (1987), concluí o Master of Arts in Museum Studies na Universidade de Leicester (Reino Unido) com uma dissertação na área de Gestão de Coleções (1991). Aí desenvolvi, igualmente, investigação sob a orientação de Susan Pearce, tendo defendido a tese de Doutoramento em Estudos de Museus (Ph.D in Museum Studies), The Professional Museumscape: Portuguese Poetics and Politics, em Maio de 2003. Ao projecto de doutoramento foi concedido, num primeiro momento, uma bolsa de estudos da Fundação Calouste Gulbenkian e, num segundo momento, uma outra da FCT. Investigadora do Instituto de Sociologia da FLUP. Os meus interesses de investigação centram-se, sobretudo, nos seguintes domínios: discursos museológicos; a natureza do museu / do objecto museológico; impactos sociais dos museus.

PRÁTICAS (I)MATERIAIS EM MUSEUS

Alice Semedo

Resumo

Esta apresentação explora relações entre imaterialidade como experiência social e cultura material, estabelecidas por algumas exposições em museus. Refere-se, igualmente, aos processos através dos quais a imaterialidade se reconfigura em termos materiais. Em vez de apartar o passado do espaço museológico estas exposições propõem interfaces (i)materiais que se referem intimamente ao contemporâneo. Estas reconfigurações implicam novas tendências discursivas e regimes visuais. Centrando-se nas formas através das quais narrativa e imaterialidade podem ser quer materializadas quer mediadas no contexto museológico, e através da exploração de um estudo de caso de um museu português, esta comunicação tenta explorar os seus efeitos. Nomeadamente no que respeita às interações e fluidez entre as narrativas imateriais de pertença e os espaços museológicos de inclusão e exclusão e de redefinição, por exemplo, de posicionamentos dos sujeitos envolvidos.

Palavras-chave: (I)Materilizações, Memória, Souvenir, Performance, Lieux-de-Mémoire

Abstract

This paper addresses the relationship between immateriality as social experience and material culture as seen in some museum exhibitions. It also refers to the translatability of these processes of how immateriality is reconfigured into materiality. Instead of separating the past from the museum space these exhibitions propose (im)material interfaces which closely relate them with the contemporary. These reconfigurations of museums imply new discursive tendencies and visual regimes. Focusing on the ways in which narrative and immateriality can be materialized and mediated in the museum context and by way of a Portuguese case study, this paper will attempt to explore its effects. Namely, the interactions and fluidity between immaterial narratives of belonging and the material spaces within museums, inclusions and exclusions, the redefinition of expert subject positions and the kind of knowledges that increasingly inform museum exhibitions and its (im) materialscares.

Keywords: (I)Materializations, Memory, Souvenir, Performance, Lieux-de-Mémoire

Inventário

Aldeia da Luz
Aldeia da Estrela (parcial)
25 000 hectares de terra alentejana
14 000 hectares de Reserva Agrícola Nacional
O nosso primeiro beijo oculto pela noite
 os teus olhos permaneceram fechados
 o meu corpo levitava
 só as estrelas sorriram
360 sítios arqueológicos
Vila Velha de Mourão
Várias pontes romanas
Corríamos à disputa para mergulharmos no rio
 agitávamos as águas
 como um cardume de atuns apanhados na rede
 saíamos ufanos nus e reluzentes como deuses do rio
Cromeleque do Xerês
Castelo romano de Lousa
Povoação romana de Cuncos
Na volta da escola encontrava-te no quintal
 e a meu pedido fazias o pino
 as cuecas brancas o contorno das pernas
 visão celestial
 prendas de moça a um gaiato
Convento da Senhora do Alcance
Villa romana do Outeiro do Castelinho
Habitat neolítico do Xerês 12
Lembras-te
quando enchíamos a ribeira de barcos de papel
 uma cruzada inteira à conquista do mar
Povoado calcolítico Mercador 5
Povoado calcolítico do Monte do Tosco
Quinta de Santo António
As fugas de casa para o Outeiro do Marôco
 voltávamos à tardinha sujos e arranhados
 valentes tareias nunca aprendíamos
Atalaia do Porto de Portel
80 Moinhos de Marés
A maior colónia de garças do país
Sentados num banco do Largo do Rossio
 tínhamos o tempo todo para nós
 imaginávamos futuros radiosos para os nossos filhos
Habitats protegidos de Cegonha Preta
 de Abutre do Egipto
 de Águia de Bonelli
 de Águia Real
 de Lontra
 de Gato Bravo
13 espécies de flora rara ou ameaçada de extinção
As noites de cartada na Sociedade Recreativa e os bailes
 metia as mãos por dentro do teu casaco de malha
 apertava as tuas ancas para sentires o meu desejo
 a tua mãe esticava a cabeça
 o acordeão embalava o nosso rodopiar fugitivo
15 060 hectares de montado de azinheira
951 hectares de sobreiros
703 hectares de olival
Acordava assustado com o estalar dos foguetes

eram dias de folguedo as festas da Senhora da Luz
 a missa a procissão a largada de touros
 escutava enfeitado os cantares à noite
 adormecia mansamente no colo da minha mãe
 245 hectares de cereais
 585 hectares de eucaliptos
 Passávamos horas a fio a observar as cegonhas
 em voos rasantes ao rio
 deitados nas lajes do castelo depois virávamo-nos
 e contemplávamos as nuvens em exercício de adivinhação
 das suas formas
 82 hectares de vinha e pomares
 28 hectares de pinheiros mansos
 Naquele dia vi-te chegar pela Rua da Igreja
 trazias debaixo do braço a confirmação dos nossos medos
 os teus olhos gritaram no teu silêncio
 abraçámo-nos
 25 000 hectares de memória de
 água

Luís Campos
 Aldeia da Luz , 3 de Julho de 2001
 in Aldeia da Luz, Catálogo da Exposição, Lisboa, 2002: 25-27

Este artigo partilha algumas ideias sobre o trabalho dos museus com a *memória* e a dimensão imaterial das colecções. Pretendo, particularmente, sublinhar algumas das estratégias e discursos museológicos incorporados, explorando um estudo de caso de um pequeno museu português: o Museu da Luz, o Museu da Aldeia da Luz situado em pleno Alentejo, no Sul de Portugal. Um pequeno museu que todos os anos acolhe centenas de visitantes que se deslocam propositadamente para o visitar¹ e que tem ganho importantes prémios nacionais e internacionais de arquitectura e de museologia² e que penso poder apoiar a nossa reflexão e discussão sobre estas questões.

1 Em comparação com o Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa, por exemplo, com 11.120 visitantes em 2009 (http://www.imc-ip.pt/Data/Documents/Recursos/Estatisticas/2009/MuseusPalacios/Geral_2009.pdf acedido em 20 de Maio de 2010), o Museu da Luz teve 12 435 visitantes nesse mesmo ano, sendo a grande maioria de fora do concelho (Museu da Luz, 2010:5).

2 Como podemos ler, aliás, no próprio Web site do museu: “O projecto tem sido sucessivamente distinguido por prémios nacionais e internacionais, nomeadamente: 1º Prémio Europeu de Arquitectura Luigi Cosenza '04; Prémio MENHIR, IV edição, Publicações Menhir, S.L. de Bilbao, Vizcaya); nomeação entre os 10 primeiros no Prémio SECIL 2004; o conjunto da obra Museu+Igreja+Cemitério entre os cinco melhores do Prémio Internacional de Arquitectura de Pedra 2005 (Verona, Itália); o conjunto na categoria de Conservação do Património Arquitectónico, Prémio Europa Nostra 2006. O Museu da Luz foi seleccionado para integrar o núcleo EUROVISION da Trienal de Arquitectura de Lisboa 2007.” (...) e “No ano de 2005 o Museu recebeu uma menção honrosa da APOM (Associação Portuguesa de Museologia), na categoria de ‘Melhor Museu do País’.” <http://www.museudaluz.org.pt/index.htm?no=1040001>, acedido em 21 Abril de 2010.

A reinvenção do conceito de museu durante as últimas décadas em termos filosóficos, enquanto nova museologia e, na prática, enquanto fórum, tem sustentado a produção de novos modelos críticos para a representação de memórias, do pluralismo e da diferença. A crescente afirmação da diferença local, as mudanças de sensibilidade em relação à natureza e utilização dos recursos patrimoniais e uma profunda discussão acerca das missões dos museus são alguns dos contextos essenciais para compreender as transformações que os museus contemporâneos conhecem e que se relacionam, por exemplo, com a mudança de um paradigma que podemos apelidar de *estético* para um paradigma de *representação*. Ao assumirem papéis centrais, enquanto centros vitais de diferentes redes, associando diferentes elementos, ideias, pessoas, tipos de interações... adoptam, igualmente, novos papéis; os museus reinventam-se enquanto espaços-plataformas, espaços-fronteira onde diferentes sistemas de representação se encontram. De facto, estes são museus de espaços fluidos, em movimento constante, de práticas e de significados culturais. O exemplo que aqui tentarei explorar poderá ilustrar esta característica – por vezes conflituosa – dos espaços museológicos.



Fig. 1 – Museu da Luz
(Fot. A. Semedo)

Conto-vos, então, um pouco da história do museu e da própria aldeia. A Aldeia da Luz, no Sul de Portugal, encontra-se numa região extremamente árida, de verões longos e quentes, onde a escassez de água é um problema constante. A ideia de construir uma barragem para produzir energia hidroeléctrica, sistemas de irrigação para herdades da região e um lago para fins turísticos surgiu logo nos anos 50 mas serão os anos 90 que assistirão à sua construção. A *antiga* Aldeia da Luz encontrava-se abaixo da cota de construção da futura barragem

tendo, pois, que ser transferida, *removida*, para um local diferente. Convém aqui referir que, na realidade, esta era uma aldeia muito pequena com características predominantemente rurais, situada no final de uma estrada muito tranquila; estamos a falar de uma comunidade de cerca de 180 casas com mais ou menos 300 habitantes.

A morte anunciada da aldeia era algo com o qual esta comunidade aprendeu a viver ao longo destes anos, interiorizando verdadeiramente as suas implicações quando a construção da barragem terminou e a água começou a subir, em Fevereiro de 2002. Por essa altura e contentando os desejos da comunidade – de permanecer junta e *abater* “casa por casa” e “terra por terra” – a nova aldeia, que dista apenas dois quilómetros da *aldeia antiga*, estava, então, quase terminada e pronta para receber os seus habitantes. Desde Setembro desse ano até Março do ano seguinte a Aldeia *transladou-se* quase totalmente. Como se pode imaginar, todos estes processos de *planeamento*, *abandono* e *mudança* foram extremamente dolorosos e marcados por momentos controversos. A comunidade assumiu o papel quer de *vítima* quer de *herói* sentindo-se como comunidade sacrificada, sacrifício que oferecia a todo um país. A construção da nova aldeia actuou como uma forma de emulação social³. Conscientes dos danos profundos que a barragem do Alqueva – *o maior lago artificial da Europa* – inevitavelmente teria nas paisagens culturais e naturais foram desde logo encomendados por parte de diferentes entidades, uma série de estudos com vista à sua documentação e preservação, tentando minorar os impactos negativos na região.

A equipa responsável pela constituição das colecções do futuro museu, cedo reivindicado pela comunidade, foi coordenada por um museólogo – Benjamim Enes Pereira – e por uma antropóloga – Clara Saraiva – que desenvolveram quase na totalidade o trabalho de campo. Benjamim Enes Pereira compreendia o museu como um agente participativo, um mediador qualificado. Do seu ponto de vista, o museu agiria não só como um espaço privilegiado para reencontrar o passado comum mas também como *locus* cultural que participaria activamente no desenvolvimento da comunidade local (PEREIRA 2003:209). A equipa pretendia documentar as formas de vida da comunidade e os processos de reestruturação que experimentavam. Esta provaria, no entanto, ser uma proposta difícil de materializar no museu e ser aceite pela EDIA, a empresa responsável pela construção da barragem, da nova aldeia e dos seus equipamentos.

³ Para uma leitura mais aprofundada sobre estes processos ler o excelente trabalho de investigação de Clara Saraiva que os estudou e descreveu em detalhe; ver, por exemplo SARAIVA 2005; 2007.

Mesmo assim, a equipa conseguiu juntar cerca de 1200 objectos durante este período conturbado e pleno de conflitos latentes, desenvolvendo-se, paralelamente, uma extensa campanha audiovisual que documentou festividades, alguns momentos especiais da comunidade e, enfim, na medida do possível, o dia-a-dia. Os processos de aquisição deste acervo são eles mesmos bastante interessantes, como nos conta Clara Saraiva, pois quer os objectos quer as memórias – anteriormente desprovidas de qualquer valor de memória ou valor museológico – irão adquirir durante este processo um outro valor:

Numa da vezes em que saímos da velha aldeia vedada com um funcionário da EDIA, com um veículo de caixa aberta cheio de objectos resgatados dos quintais abandonados, que iriam ser armazenados junto com os demais, esperávamos na cancela que o segurança de serviço nos deixasse sair; atrás de nós parou a carrinha de um dos habitantes da Luz que ainda tinha os animais na velha aldeia, e por isso aí se deslocava diariamente. Após alguns minutos o homem saiu do carro e veio reclamar por termos connosco um pote de cal que ele dizia ser seu. Quando explicámos que ele o havia deixado abandonado no quintal da casa vazia e que portanto o tínhamos recolhido para o museu, tal como tinha sido previamente combinado, ele replicou que se nós queríamos o pote para o museu era porque ele era valioso, pelo que o queria de volta.

(SARAIVA, 2007: 460)

Não só se converteram em objectos disputados pelos membros da comunidade mas também em relíquias demandadas por turistas que procuravam a *aldeia antiga* em busca de recordações, agora investidas com os novos atributos da tragédia. A antropóloga descreve diferentes situações nas quais os objectos muitas vezes abandonados nas antigas casas (como lixo) e *re-categorizados* quer por ela quer pelo museólogo enquanto “*possível objecto a coleccionar*”, eram depois reclamados pelos seus antigos proprietários para embelezar jardins, criando, na verdade, modos narrativos / locais de comemoração alternativos (SARAIVA 2007). De certa forma, a relação com os objectos em causa modificou-se através de operações metaculturais que envolveram não só a produção de valor museológico e o contexto político alargado (a produção da população da aldeia da Luz enquanto herói, etc.) mas também envolveu a própria representação da comunidade, do sujeito como tendo valor e sendo diferente.

Um contexto de profundo trauma e de reordenamento económico e social que trouxe consigo mudanças nas paisagens, danos nas cartografias da memória e nas formas de vida, é, portanto, o terreno de trabalho para a criação de um novo museu (que seria finalmente inaugurado em Novembro de 2003) e para o próprio reordenamento das narrativas da comunidade. A EDIA foi, então, a empresa responsável pelo projecto da nova aldeia que incluía um núcleo da memória com uma igreja, o cemitério e o museu. Estes três elementos viriam a ser localizados

num mesmo núcleo e como tem sido apontado por arqueólogos, antropólogos e arquitectos, esta não é certamente uma mera ocupação funcional do espaço mas é também um ocupação simbólica interessante e que aqui também se explorará.

O museu: representações de substituição e ressonância

Desde os seus primeiros projectos que o museu foi pensado como um espaço para a *reserva-arquivo* da memória da comunidade, apoiando estratégias de familiarização da comunidade com o novo espaço, a nova aldeia. Para além disso, a destruição da *antiga aldeia* e dos seus espaços históricos levou a equipa que planeou os novos espaços a compreendê-los – e especialmente o espaço *histórico e monumental* como virão a chamar-lhe – como um verdadeiro acto de substituição onde os actos de destruição e de (re)fundação se tornariam elementos de uma mesma equação:

A deslocação da aldeia da Luz é um gesto de substituição, que coloca a questão da dupla e simultânea acção de fundação e destruição. Neste duplo processo de transformação da paisagem, a antiga aldeia permanece como embrião conceptual – uma primeira natureza elaborada durante séculos de apropriação do território, e uma segunda pensada e construída como uma nova identidade.

(PACHECO e CLÉMENT, 2003:107)

A *aldeia antiga* seria sempre a sua natureza primeira, construída ao longo dos séculos de apropriação do território. Porém, os seus elementos fortemente identitários – cemitério, igreja e o museu – apoiariam a (re)fundação do novo lugar e ao apossar-se das características da *aldeia antiga*, dotariam o novo lugar de representações de *substituição e ressonância*.

Para além disso, Benjamim Enes Pereira compreendia o museu enquanto *testemunho radical* destes acontecimentos ímpares e, portanto, transcendendo as funções de um qualquer museu de região. Na sua visão o museu assumia a missão de mediador não só entre a EDIA e a comunidade mas também de mediador de uma memória agora sepultada nas ruínas da antiga aldeia:

Nesse aldeamento recriado, o museu deve ser o agente activo e participativo, o interventor qualificado no diálogo ou debate desse momentoso processo, constituindo-se como um espaço privilegiado de reencontro com o passado comum, num equipamento cultural que participe no desenvolvimento da comunidade local e que, através de um processo interactivo, possa projectar reflexões e experiências de valorização de práticas decorrentes do novo contexto emergente.

(PEREIRA, 2003:209)

O museu será também apresentado nos diferentes textos produzidos nos últimos anos, como um lugar de *consolo*, de *conforto*, que poderia ajudar a comunidade a sair do seu estado de *torpor*, de *dor*; de *perda* dos seus territórios individuais e sociais. Nas palavras deste museólogo, as exposições actuariam como uma forma de *exorcismo*. De facto, a implantação do museu entre o cemitério e a igreja assume uma aura ritual que materializa esta transcendência. As opções do projecto de arquitectura – a utilização policromática do xisto, o quase enterramento do edifício – mais acentuam esta função de mediação, esta função do museu-edifício enquanto memorial, caracterizando a definição simbólica dos espaços e da função museológica: como um espaço entre o cemitério e a igreja, pensado principalmente enquanto elemento da paisagem em vez de mero edifício. De certa forma, esta estrutura pretende dar uma forma expressiva à natureza específica deste museu e, como tal, torna-se *evocativo e ressonante*.

Ao fazê-lo, materializa uma expressão simbólica e emotiva dos conteúdos históricos específicos do museu e das narrativas expositivas que estão fortemente carregadas de significados simbólicos, revelando desta forma o seu entendimento de museu-edifício enquanto memorial (GIEBELHAUSEN, 2006). O seu desenho e materialidade evocam a memória dos muros de xisto e do castelo da Lousa (PACHECO e CLÉMENT, 2003: 110) numa referência directa à história e natureza, à cultura enquanto inscrita nas paisagens circundantes. Assume uma relação simbiótica entre a população e a paisagem. Mas é, igualmente, uma fortaleza que temos que circundar para encontrar a sua entrada. Esta necessidade de conquistar o edifício acentua a função memorial, contradizendo, eventualmente, outras funções pensadas para o museu mais relacionadas com uma visão do museu-instrumento (onde o acesso e a abertura são caracterizações fundamentais).

Para além disso, este museu é apresentado como um *espaço de memória e de identidade* e, como tal, pode ser compreendido como um *lieu de mémoire*, um modo de produção cultural que atribui ao que se encontra em perigo, ao que já está fora de moda, uma segunda forma de vida como exposição de si mesmo. Por outro lado, este museu vive – e isto quase literalmente – sobre os *destroços da comunidade* e, como tal, é um *lieu de mémoire*, quer dizer, é o sobrevivente, a incorporação de uma consciência memorial que clama pela memória porque – como nos diria Pierre Nora (1989: 12) – de certa forma a abandonou. Estes processos ocorreram ao mesmo tempo que um imenso e íntimo fundo de memória privado, desaparecia, sobrevivendo apenas enquanto objecto reconstituído perante o olhar crítico da história e da antropologia e revisitado pelo museu e os seus fazedores. Este museu de memória e identidade deve também a sua origem a um sentimento de que sem vigilância, a história desta comunidade desapareceria muito em breve e

que deveria ser criado intencionalmente um arquivo, uma reserva para a memória colectiva da comunidade. A identidade da comunidade é por isso mesmo reforçada a partir destas estratégias de preservação: na realidade se não fosse ameaçada o mais provável é que não interessaria a ninguém; o mais provável é que não houvesse necessidade de *ordená-la, classificá-la e expô-la* num museu. Quanto menos vivemos a memória a partir do seu interior mais esta memória existirá a partir dos seus signos exteriores e superficiais – e esta é provavelmente outra das razões para a obsessão da comunidade em relação à construção do museu, com o seu arquivo e com os processos de arquivo das memórias e da comunidade.

Penso que é importante insistir que todo o processo de criação deste museu como, aliás, em outros casos (cf. BUTLER, 2006), produz e é produzido por uma categoria de perda mas também de *redenção cultural*. O museu – e a exposição de objectos que um dia tinham sido classificados pelos seus proprietários como inúteis e muitas vezes estavam imbuídos de memórias de uma realidade dura e difícil; objectos que são agora amados e que, por vezes, apoiam mesmo certas estratégias sociais dentro da própria comunidade – o museu, dizia, constitui-se como um recurso, uma fonte de bem-estar a partir da sua capacidade para curar um sentimento de perda e de testemunhar, de reconhecer o golpe profundo que foi infligido a esta comunidade. O museu e os seus arquivos são, então, o lugar de retorno constante, de *juízo* e de *cura* e, logo, o *locus* ideal para a narrativa desta perda traumática. Edifício, exposições e *performers*, operam, incorporam, *produzem actos de cura* e fazem parte de outros rituais performativos do *trabalho da memória* que procura não só celebrar os modos de vida de uma comunidade mas também *aliviar, remediar, consolar*.

Espaços de exposição

Vamos, então, finalmente conhecer os espaços de exposição do museu. O museu apresenta diferentes espaços metafóricos de exposição que actuam como enquadramento para as diferentes opções narrativas.

O *layout* é marcado por eixos curtos: uma primeira sala / corredor actua como um espaço introdutório e acolhe normalmente exposições temporárias. No início do mês de Setembro de 2009 a exposição *Alqueva e Luz: território e mudança* ocupava este espaço de abertura. Uma série de seis painéis, utilizando pequenos textos e fotografias, explicava as razões e impactos da construção de Alqueva. No final deste corredor, encontrávamos um pequeno espaço de distribuição com um banco corrido em frente a um grande plasma. No *layout* revisto da exposição, este espaço foi pensado como espaço de conclusão, mostrando um filme sobre os novos

territórios da aldeia: imagens aéreas desvendavam a imensidade do novo território, a sua beleza, as imensas possibilidades e promessas de desenvolvimento (*filmadas à distância...*). A projecção de um futuro (*visto por um olhar que tudo abrange*) de desenvolvimento sem limites é, certamente, uma mensagem marcante. Sem grande surpresa, a sala do *Mundo Rural Arcaico* apresenta objectos associados às actividades de trabalho. O primeiro painel declara abertamente que o que está em exposição se refere a modos de vida residuais associados à ruralidade de meados do século passado, não assumindo o projecto inicial de mostrar modos de vida da aldeia, na altura do seu abandono, como nos deixava entrever o *Projecto de Assistência Técnica para o Museu da Luz* apresentado à EDIA em 1999:

O Museu, através do Depósito da Memória, da Sala da Luz e dos demais espaços será o local onde se retratará a vida da antiga aldeia e as suas atmosferas e se reflectirá sobre a adaptação à aldeia recém-criada. Para que isto aconteça é necessário empreender-se desde já um apurado trabalho de recolha etnográfica, de modo a que se possa retratar o que era a vida na velha aldeia por oposição (e complementaridade) com a da nova. Só deste modo as gerações futuras se poderão aperceber do que era a realidade da antiga comunidade e compreender as mudanças operadas no seu seio, decorrentes da mudança para outro espaço. Esta pesquisa deverá organizar-se segundo os moldes de uma monografia da velha aldeia da Luz, e contemplar aspectos essenciais do quotidiano das pessoas, tais como a organização social e a estrutura fundiária e familiar; os modos de vida tradicionais, incluindo as actividades no rio e o ciclo agrícola anual; as festas locais e outros momentos de sociabilidade colectiva.

([SARAIVA, 1999: 8] cit. in SARAIVA, 2007: 454)

Na verdade, as opções expositivas utilizam objectos (e aqui incluo todos os tipos de materializações...) ao longo de eixos historicistas e tecnológicos previsíveis para criarem imagens que reproduzem um mundo estático, parado no tempo, de uma ruralidade perdida e estrangeira dos anos 50 e 60 e, de certa forma, manifestando sentimentos de forte melancolia e nostalgia por um passado feito já *lieu de mémoire* mas, claro, que apropriado para um museu que pretendia ser também lugar de consolo. A nostalgia é, porém, profundamente conservadora (ou reflectiva) e os seus enquadramentos podem ser limitativos (das relações a estabelecer entre objectos / olhares / visitantes), reproduzindo, afinal, o que já conhecemos. Quer dizer, através da organização de espaços e objectos, a informação é necessariamente controlada, reduzindo-se os aspectos exploratórios da visita, quer em termos espaciais quer em termos intelectuais, quer mesmo em termos emocionais, reproduzindo-se, assim, um conjunto de relações pré-estabelecidas e restringindo-se a aleatoriedade na experiência dos objectos (cf. TZORTZI, 2007).



Fig. 2 – O Mundo Rural Arcaico
(Fot. A. Semedo)

A mudança de denominação da sala para *O Mundo Rural Arcaico* reconhece, certamente, a natureza da exposição e, na realidade, os textos tentam criar afinidades entre os objectos rudimentares, permitindo que algo surja como um todo ainda se o que é verdadeiramente apresentado são apenas objectos fragmentados (*fiapos*) do passado. Mas a intenção fundamental enunciada pelo programa museológico de materializar a agência dos objectos, formas de vida, processos e experiências, de expor significados e interpretações, é contradita pela (re)produção de marcos culturais identitários estruturantes. O que é produzido aqui – como aliás em muitas outras exposições etnográficas – é uma memória colectiva *sancionada, consagrada (também pelos museus, claro)*. Diferentes formas de exposição, talvez mais abertas e até mesmo mais ambíguas, com coragem para abandonar as estruturas seguras baseada em discursos tradicionais poderiam trazer outra luz, compreensões e visões sobre este(s) mundo(s).

Para além disso, a história sempre representa quer o passado quer o presente; de facto, essa parecia ser a primeira intenção programática do museólogo e da antropóloga: representar a mudança que apenas poderia ser compreendida como sendo acerca do presente e incorporada nas práticas culturais em continuidade. No entanto, a maneira de ver aqui promovida, implica um observador imparcial, pairando sobre os diferentes núcleos da exposição (*e finalmente sobre a paisagem*). Os processos de memória em museus são forçosamente selectivos e necessariamente acompanhados de amnésia e esta sala não foge a essas configurações narrativas. Por outro lado, essas abordagens expositivas revelam, provavelmente, a fragilidade do edifício. A relação entre conteúdo e contentor

é sempre muito complexa e deve ser desenvolvida através de um diálogo constante entre as considerações funcionais e estéticas. Um sólido – ainda se, permanentemente em discussão – programa museológico é sempre necessário. A oportunidade para nos relacionarmos e fazer parte do todo chega-nos – de forma algo inesperada – de um outro objecto e materializações. O desafio para expressarmos as nossas percepções, avaliações e emoções acontece, em grande parte, quer pelas opções arquitectónicas – por vezes esmagadoras e fragmentadas – quer através do contacto com as vozes e imagens do filme exibido na sala ao lado. Na verdade, a visão do *pinheiro sobrevivente* que se entrevê numa das janelas da sala ao lado ou as histórias contadas pelo filme, levam os visitantes a posicionarem-se – *a posicionarem as suas próprias identidades* – em relação ao que é exposto e a verem-se como parte desta *performance*, sem no entanto negarem a sua própria subjectividade e percepções.



Fig. 3 – Sala da
Memória
(Fot. A. Semedo)

É pois na *Sala da memória*, que encontramos presentemente o filme muito emocional *A minha aldeia já não mora aqui*. A sala organiza-se devidamente à volta de três núcleos temáticos referentes a ofícios tradicionais: o ferreiro, o abegão e o oleiro, expondo os diferentes utensílios associados a estas actividades e, numa tentativa de conferir movimento e abrir um espaço para a afirmação de diferentes subjectividades (*incluindo a das autoras do filme e dos visitantes*), diferentes vozes, paisagens e histórias são contadas neste espaço. É, então, nesta sala que é apresentado o filme, filme que, embora as directoras o recusem (MOURÃO e COSTA, 2003: 103), não pode fugir à apresentação de um certo tipo de álbum

familiar colectivo, celebrativo mas já ameaçado, condenado e, forçosamente, um *lieux de mémoire* ele mesmo.

Inesperadamente e ainda neste mesmo espaço, uma longa e simples mesa (e oito cadeiras) encontra-se na extremidade desta sala que se abre para um pátio exterior. Uma vez mais, o efeito da luz enquadra esta composição. Este é um espaço de comunidade. Um espaço de encontro. Um espaço de mediação. Membros da comunidade são convidados a partilharem as suas memórias através das suas histórias ou em apresentações mais formais, explorações de temas / objectos. Por vezes, alguns destes actos performativos são apoiados por pequenas exposições de painéis. De certa forma estas abordagens expositivas / *performances*, tentam repor a agencia dos objectos e apresentar memórias pessoais.



Fig. 4 – Sala Ofícios
ancestrais
(Fot. A. Semedo)

Em verdade, centrando-se em alguns objectos seleccionados, algumas destas exposições são criadas à volta de narrativas pessoais, produzindo objectos simbólicos e incorporações extremamente ricos. Desta forma, a memória refugia-se em gestos e hábitos, em *formas de fazer* transmitidas pela tradição, pelo *auto-conhecimento incorporado*, em memórias incorporadas e gestos *genuínos* mas – e de qualquer forma – a memória também aqui foi transformada pela passagem através da história no museu: intencionalmente e vivida, agora, enquanto dever, não mais espontânea, nem sequer mesmo prática social. *Contar a história* é que é agora a prática social e novas subjectividades são (re)produzidas através destes processos (*os contadores de histórias*). Estes processos / memórias intangíveis são

aqui, na realidade, interiorizados enquanto limitações e actuam enquanto efeitos dos processos de materialização que acontecem *no* e são produzidos *pelo* museu. Estes gestos da memória, vividos no *museu-arquivo-memória*, pertencem aos campos da memória-dever e da memória-distância e são apoiados por estas mesmas práticas museológicas. Os seus conteúdos são, no entanto, quer funcionais quer simbólicos, uma vez que estas *performances* cristalizam, transmitem, descrevem – referindo-se a eventos ou experiências partilhadas pelo grupo – a própria comunidade apoiando a *reescrita* e reinvenção das suas próprias narrativas. Mas devemos esquecer que estas são também histórias autobiográficas e como tal são recursos que produzem efeitos subjectivos poderosos no seu espaço. Os *performers* – *especialistas* rituais e artesãos cujos bens culturais se transformam em património – através destes processos vivem uma nova relação com estes mesmos recursos; uma relação metacultural com o que um dia foi apenas *habitus* (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2006).

Mas e uma vez que o *habitus* se transforma em património num museu, a quem pertence? A cada *performer*? À comunidade? Ao museu? A todos nós? Visitemos, por fim, uma outra sala, a *Sala da Luz*. Arquitectos, museólogos, antropólogos, todos são unânimes: a *luz* é aqui utilizada com diferentes sentidos: como topónimo e como fenómeno físico na sua qualidade de etérea e intangível; como consequência, a luz é a personagem central desta sala: paredes brancas, uma grande janela e um pátio a céu aberto, onde um loendro foi plantado, constituem-se como os componentes desta composição simbólica.



Fig. 5 – Sala da Luz
(Fot. A. Semedo)

Todos estes diferentes elementos metonímicos – com o efeito luz / sombra que projectam – actuam como uma estratégia de materialização da atmosfera da antiga aldeia / paisagem; actuam como uma síntese dessa memória. De facto, a luz imensa desta sala acentua o inesperado, a surpresa que surge antes mesmo da inteligibilidade, da apreensão do espaço. Para além disso, o pinheiro sobrevivente – já um ponto de referência fundamental das antigas cartografias como é referido em cada visita – pode ser entrevisto a partir de uma pequena janela desta sala, testemunhando *a força, teimosia e o direito a esta terra pela própria comunidade* que este museu reclama. Este é um espaço quer de introspecção quer de catarse como também já tem sido dito. Esta sala provoca respostas quer intelectuais, racionais, quer emotivas, por parte do visitante, interpretando e enquadrando qualquer narrativa expositiva possível.



Fig. 6 – Sala da Luz
(Fot. Paulo Duarte)

Na verdade, a sua aparência inicial é enganadora. Não é, de todo, uma sala discreta. Mesmo se não tivéssemos o som constante do filme que passa na sala ao lado, esta seria uma sala de *silêncio ruidoso* (LAMPUGNANI, 2006). Duas vitrinas mostram algum material arqueológico referindo-nos aos *mitos* que rodeiam a criação da aldeia. As vitrinas estão colocadas de forma a enfatizar as qualidades do espaço arquitectónico. A estrutura do espaço e a distribuição dos objectos parecem aliar-se para encorajar a exploração e abrandar o ritmo da visita. A experiência do espaço é pois uma dimensão discursiva crítica deste museu e, particularmente, desta

sala. Além disso, a experiência do espaço aqui torna-se mais complexa e rica em informação.

A sala mostra, no entanto, uma nova denominação na entrada. O museu instrumento (*e certamente a sua instrumentalização em direcção à naturalização das acções da EDIA*) parece reclamar o seu território. O novo *layout* da exposição pretende apresentar aqui dois temas: *Alterações e o Ambiente e o Património e as Mudanças Sociais*. A exposição segue as mesmas linhas da apresentada no espaço introdutório, mostrando os impactos positivos, acções de conservação etc., desenvolvidas nos últimos anos. Uma secção diferente remete-nos para a construção e processos de mudança da e para a nova aldeia. O último painel apresenta o lago artificial como espelho / como o futuro da nova aldeia.

Souvenirs e biografias

Este museu oferece-nos um espaço para a interconexão de espaço expositivo, público e de espaço biográfico, privado. Funciona não só como um arquivo colectivo mas também como uma *prática terapêutica*. Por outro lado (*quer queiramos quer não*) ainda não deixou de ser um espaço de turismo que expõe permanentemente o *papel heróico* de uma comunidade e os *souvenirs* da tragédia; mas é também (*e talvez de forma mais importante*) um lugar de biografias culturais, no sentido em que realça o reconhecimento público do sujeito e das suas histórias. Neste sentido, funciona como uma herança, um *dote de substituição* que preserva a cultura material de gerações passadas e, desta forma, oferece aos membros da comunidade o prazer de verem os seus espaços pessoais expostos e reconhecidos pelo museu. As profundas transformações vividas pela comunidade e os rituais de memória que desenvolveu alteraram as condições fundamentais de produção e reprodução cultural, modificando a relação das pessoas com o que fazem e com as formas como compreendem a sua cultura e a si mesmas. Quando estas experiências complexas se sedimentam e entrecruzam com as memórias – memórias que por sua vez se reconfiguram e são incorporadas através de repetições selectivas – o que resta, é, talvez, a *matéria-base* que encontramos mais amiúde nas histórias locais: as histórias nostálgicas e bem ensaiadas de lugares particulares que reproduzem tempos míticos da comunidade, tempos de solidariedade, reencantando, enfim, a relação da comunidade com o seu passado. Este é o impasse-desafio que cabe ao museu resolver através de um contínuo questionamento.

Bibliografia

- Butler, Beverly (2006), "Heritage and the Present Past", in Tilley, C., Keuchler, S., Rowlands (eds.), *In the Handbook of Material Culture*, Sage Publications, pp. 463-479.
- Campos, Luís (2002), "Inventário", http://www.luiscampos.pt/IMAGES/ZVARIOS/TEX_LUIS%20CAMPOS4.pdf (acedido em 15 Setembro 2009).
- Giebelhausen, Micaela (2006), "Museum Architecture: a Brief History", in S. Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 223-244.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2006), "World Heritage and Cultural Economics", in Ivan Karp and Corinne Kratz at al (eds.), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Duke University Press: London, pp. 161-202.
- Lampugnani, V. M. (2006), "Insight versus Entertainment: Untimely Meditations on the Architecture of Twentieth Century Art Museums", in S. Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies* Oxford: Blackwell Publishing, pp. 245-262.
- Mourão, Catarina e Costa, Catarina Alves (2003), *Imagens e sons para o Museu da Luz*, Museu da Luz, Catálogo, Luz, EDIA, pp. 101-103.
- Museu da Luz (2010), *Estatísticas de Públicos do Museu da Luz*, Museu da Luz, Documento Policopiado.
- Nora, P. (1989), "Between memory and History: les lieux de mémoire", *Representations*, 26, Spring, University of California, pp. 7-24.
- Pacheco, Pedro, e clément, Marie (2003), *Aldeia da Luz/Aldeias duplas*, Museu da Luz, Catálogo, Luz, EDIA, pp. 107-113.
- Pereira, Benjamim (2003), "O museu da Luz", *Etnográfica*, Vol. VII (1), pp. 209-212.
- Saraiva, Clara (2005), *Luz e Água. Etnografia de um Processo de Mudança*. Beja, EDIA.
- _____ (2007), "Um museu debaixo de água: o caso da Luz", *Etnográfica*, Nov., 11 (2), pp. 441-470.
- Tzortzi, Kali (2007), "Museum Building Design and Exhibition: layout patterns of interaction", *Proceedings, 6th International Space Syntax Symposium, Istanbul, 07.1-16*.

**Ana Maria Dalla Zen, Cláudia Feijó da Silva e
David Kura Minuzzo**

Ana Maria Dalla Zen Possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1971), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1980) e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2003). Atualmente é professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, exercendo a função de Coordenadora da Comissão de Graduação em Museologia. **Cláudia Feijó da Silva** possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006), exercendo a função de Coordenadora do Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro e Memorial da Família Remião. A sua experiência é direcionada a educação não formal e ações culturais desenvolvidas em museus. **David Kura Minuzzo** é graduando em Museologia e bolsista em pesquisa da disciplina Metodologia da Pesquisa.

A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL DA COMUNIDADE DO BAIRRO LOMBA DO PINHEIRO, PORTO ALEGRE, RS: AS PESSOAS E SUAS HISTÓRIAS DE VIDA

Ana Maria Dalla Zen, Cláudia Feijó da Silva e David Kura Minuzzo

Resumo

Analisa as narrativas dos jogadores do Pinheirense Futebol Clube, time de futebol que atuou entre as décadas de 1950 e 1970 na Lomba do Pinheiro, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, cujas lembranças servem de referência histórico-cultural dos moradores do bairro na atualidade. As memórias dos sujeitos em relação às diferentes formas de manifestação e representação da cultura e imaginário da comunidade servirão de referência para incentivar o aumento da auto-estima e sentimento de pertença entre os moradores da comunidade. A investigação, de caráter qualitativo, é feita utilizando a metodologia da história oral, através da coleta de narrativas orais durante as *Rodas de Memória* e de entrevistas individuais. O material coletado ao longo desse trabalho será incorporado ao acervo permanente do museu e o resultado do trabalho será apresentado em exposição a ser inaugurada durante a 3ª Primavera de Museus.

Palavras-chave: Cultura Imaterial, Memória Social, Museus Comunitários, Histórias de Vida

Abstract

It analyzes the narratives of the players Pinheirense Football Club soccer team that played between the 1950 and 1970 in Lomba do Pinheiro, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil, whose memories are for reference historical-cultural residents of the neighborhood in today. The memories of the subjects regarding the different forms of manifestation and representation of culture and imagination of the community will serve as reference to encourage increased self-esteem and sense of belonging among the residents of the community. The research, qualitative, is made using the methodology of oral history through the collection of oral narratives during the Wheels of Memory and individual interviews. The material collected during this work will be incorporated into the permanent collection of the museum and the result of the work will be presented in exhibition to be inaugurated during the 3rd Spring Museum.

Keywords: Culture Immaterial, Social Memory, Community Museums, Life Histories

1 Introdução

O projeto *Preservação do Patrimônio Imaterial da Comunidade do Bairro Lomba do Pinheiro, Porto Alegre, RS, Brasil*, se propõe a reunir as memórias das pessoas que deram início ao bairro, entre as décadas de 1930 a 1960. Isso será operacionalizado através de uma parceria entre o Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro (MCLP) e o curso de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A investigação, na forma de uma pesquisa qualitativa de cunho etnográfico, inclui a coleta de depoimentos das pessoas reunidas em encontros denominados *Rodas de Memória*. Considera que, como as pessoas não esquecem seu passado, mas o mantém latente em sua memória, se utiliza da metodologia da história oral para a recuperação das lembranças de cada um. Com isso, o Museu pretende se constituir num lugar de preservação da cultura imaterial da comunidade, ao reunir as narrativas orais dos sujeitos, em torno dos fazeres, história, casos, festas e outras formas de representação da cultura e imaginário local. E, como consequência da preservação dos valores da cultura material e imaterial da comunidade, o Museu objetiva atuar, de forma permanente e parceira, com o desenvolvimento e mudança social do bairro, considerado um dos mais pobres da cidade de Porto Alegre.

Os processos de comunicação criados através das Rodas, permitem aos sujeitos cujas histórias de vida ocorreram nos entornos do Museu, se reconheçam como atores sociais, numa perspectiva de respeito ao passado, real ou imaginário, e no sentimento de que o saber e a memória individual necessitam ser preservados e compartilhados com as novas gerações. Em decorrência, a trajetória histórica do bairro poderá ser recontada de maneira mais inclusiva, ao recuperar memórias de pessoas que, reunidas em associações comunitárias, clubes, escolas etc., fizeram a história do bairro. As memórias, assim reunidas, serão incorporadas ao acervo do Museu, e darão origem a exposições no próprio museu ou itinerantes, no bairro. Para os alunos do curso de Museologia, é a oportunidade de participar de um projeto voltado à mudança e desenvolvimento social de uma comunidade de periferia, reunida em torno da ação de um museu comunitário.



Foto 1
David K. Minuzzo e Sr. Zeca lembrando quem
são os jogadores da fotografia – maio/2009
(Foto: Cláudia Feijó)

Foto 2
Acadêmicos da Museologia coletando dados de
ex-jogadores durante a 2ª Roda de Memória-
julho/2009 (Foto: Valéria Abdalla)

2 Museus Comunitários, Construção do Conhecimento & Troca de Saberes

O projeto, proposto em torno do conceito de patrimônio definido pela Declaração de Caracas, que considera como tal o conjunto de todas as expressões materiais, imateriais e espirituais que caracterizam uma nação, região ou comunidade (PRIMO, 1999). Enquanto as expressões materiais referem-se a elementos concretos, as imateriais e espirituais incluem o intangível e o impossível de ser tocado fisicamente, tais como os saberes, fazeres e as celebrações.

O imaterial se faz no material, como, por exemplo, numa romaria, que é a celebração religiosa que é acompanhada por imagens sacras, ornamentos e produtos comemorativos, que se constituem em representações concretas da religiosidade do evento. Do mesmo modo, o material possui historicidade, significado e simbologia que se constituem no plano do intangível. Assim, o material e imaterial estão sempre interligados. Por outro lado, quando se fala em cultura, não se pensa apenas nas representações antrópicas, mas também no meio ambiente em que a vida humana acontece. O patrimônio cultural, nesse sentido, inclui também o patrimônio natural da humanidade.

A parceria com o curso de Museologia da UFRGS permite a concretização de suas diretrizes curriculares, que prevêem a integração entre o ensino, a pesquisa e a extensão universitária como estratégia para a geração de ações mais efetiva entre a produção do conhecimento, o desenvolvimento e a mudança social. Trata-se do que Santos (2008) denomina de extensão em ação, ou seja, da ideia de que

conhecimento se torna mais efetivo na medida em que é produzido através da conexão e troca de saberes entre a universidade e a comunidade. Ou seja, ao incluir as experiências e a criatividade de atores sociais que, fora das academias, abriram caminhos impensáveis dentro dos cânones da universidade, o conhecimento produzido nas universidades é enriquecido, fortalecido por estratégias e soluções que poderiam passar despercebidas.



Foto 3 Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro



Foto 4 Ilustração do acervo permanente do Museu.

Assim, as Rodas de Memória, se constituem numa proposta de extensão universitária que estabelece novos trânsitos entre o ensino e a pesquisa inerentes ao currículo do curso de Museologia, ao permitir a imersão dos alunos em práticas de um museu comunitário, na operacionalização dos conceitos de patrimônio, memória e ação educativa. Essa relação entre a Universidade e o Museu, portanto, permite a geração de um conhecimento mais inclusivo e democrático. Ao se referir às possibilidades dos museus como espaços de educação, Santos (2007) destaca a função libertadora que eles podem exercer, através de suas ações educativas. Em decorrência, as suas ações não podem mais ser pensadas de modo dissociado dos referenciais culturais da comunidade de que fazem parte. Isso estabelece uma imbricação indissolúvel entre os conceitos de cultura, desenvolvimento e mudança social. Isso exige a produção de um novo tipo de conhecimento, mais democrático e inclusivo, que dê espaço para a troca e respeito

à experiência e à criatividade dos atores sociais, cujos olhares percebem e indicam pistas e soluções que muitas vezes são ignorados ou passam despercebidos pelos membros da comunidade científica.

A conexão dos saberes se converte num ponto de partida para essas novas perspectivas de conhecimento, calcado na conexão “[...] entre arte e ciência, entre uma cultura e outra, para uma análise crítica e para o estímulo da criatividade, fazendo a ponte entre os objetos e a cultura do aluno, potencializando o patrimônio cultural como vetor de produção de conhecimento”. O museu comunitário, então, se converte num espaço pedagógico, que é “[...] compreendido como um local onde a tradição pode ser conhecida, percebida, questionada e reinventada, estimulando e apoiando, inclusive, a criação de novos museus; interagir com outras instituições, com os sujeitos sociais que estão fora dos museus [...]” (SANTOS, 2009, documento eletrônico). Então, é necessário que, tanto o museu, quanto a academia, rompam as paredes, abram as portas e saiam, para conversar e interagir com o patrimônio que está lá fora.

Hugues de Varine e Odalice Miranda Priosti (2007, doc. eletrônico) destacam que, o conceito tradicional atribuído ao museu como instituição criada para proteger o patrimônio, no sentido de coleções musealisáveis, se ampliou, e, ao invés da preocupação com o acervo, suas ações trocaram de foco. Hoje, lhes é atribuída a função de criar em torno de si vínculos de interação permanente e ativa com a comunidade, através de uma programação bem planejada de ações educativas e culturais. O patrimônio, por sua vez, foi deslocado prioritariamente para as relações cotidianas, para a própria dinâmica da ação humana em interação com outras formas de vida. A diversidade cultural e a biodiversidade, o patrimônio da biosfera, tudo isso passou a fazer parte da problemática do patrimônio. O conceito, antes restrito ao acervo do museu, abriu a porta e as janelas e saiu para a rua, para o mundo, para o planeta. Fez-se saltimbanco, vira-mundo, sem fronteiras, nem bandeiras.

3 História Oral, Memórias, Lembranças e Esquecimentos

A história oral se firmou hoje como um recurso de pesquisa histórica importante para a transmissão das experiências sociais. Em decorrência da crescente preocupação de antropólogos, sociólogos e historiadores com as culturas populares, dedicados a uma nova história social, em que os segmentos excluídos da sociedade, cujas versões eram ignoradas pela história tradicional, assumiram espaço ativo na construção da trama histórica. Como destaca Alberti (2004, p.14), a vivacidade típica dos documentos pessoais, o entusiasmo de alguém que relata a sua própria

experiência, é um elemento muito significativo nos depoimentos orais. Neles, as pessoas se empolgam a tal ponto que “[...] a sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro; aquele que faz do homem um indivíduo único e singular em nossa história, um sujeito que efetivamente viveu – e, por isso dá vida a – as conjunturas e estruturas que de outro modo parecem tão distantes”.

Já Nora (1993), com a expressão lugares de memória, afirma que no tempo em que vivemos os países e os grupos sociais sofreram uma profunda mudança na relação que mantinham tradicionalmente com o passado. Para o autor, uma das questões significativas da cultura contemporânea situa-se no entrecruzamento entre o respeito ao passado, seja real ou imaginário, e o sentimento de pertencimento a um dado grupo; entre consciência coletiva e preocupação individual; entre memória e identidade. Os lugares de memória são lugares que possuem três acepções: são lugares materiais, onde a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; são lugares funcionais, porque tem ou adquiriram a função de alicerçar memórias coletivas e são lugares simbólicos, onde essa memória coletiva, ou identidade, se expressa e se revela. São lugares carregados de uma vontade de memória.

A história oral registra vivências, emoções e sentimentos. Ao contrário da fotografia, que enquadra um foco e registra um momento exato, a história oral refere-se a uma vivência, portanto envolve emoções e sentimentos. Ao se utilizá-la como técnica de pesquisa, deve-se ter em mente certas particularidades da memória pessoal e de sua relação com a memória coletiva. A relação entre lembrança e esquecimento, o processo seletivo que implica em apagamentos voluntários ou involuntários, o entrecruzamento de temporalidades distintas: o tempo lembrado e o tempo da lembrança são elementos a serem considerados durante as entrevistas. Do mesmo modo, deve-se lembrar que as datas se confundem com passagens da vida, as emoções modificam os fatos ou os camuflam. Os depoimentos jamais serão retratos fiéis de fatos ocorridos, mas sempre serão reapresentações do sujeito em relação às suas vivências, filtrados por suas emoções, subjetividades e memórias. E, sendo assim, se tornam documentos fiéis, dignos de toda a confiança e respeito, por representarem os sujeitos em processo de construção de sua própria história.

4 As Rodas de Memória com os Jogadores do Pinheirense F. C.: Imaginário, Lembranças, Esquecimentos

As lembranças recuperadas através das Rodas de Memória referem-se a um sentimento de pertença que aflora a todo o momento entre os jogadores do Pinheirense F.C. Ao se perguntar sobre os motivos do sucesso do time, a resposta

surge rapidamente, com muita empolgação. E, junto com ela, é lançada uma pergunta aos outros participantes da roda:

O pessoal era unido... o dia que tava chovendo o pessoal vinha conferir se ia sair jogo. Todo mundo vinha... era ou não era? Todo mundo vinha!

Sr. Edvar Remião (Vado)

Ao ser solicitado para que se lembrasse da escalação de um time da época, o Sr. Vado evoca em sua memória e incentiva os demais a lembrarem. Mas logo se depara com o seu próprio esquecimento, sendo estimulado pela memória coletiva dos demais companheiros:

O time pra mim que teve, na época, pra mim que era o mais antigo, era Zezinho no gol - não sei se vocês ainda lembram do Zezinho? Vô botá assim: Julinho... aquele outro o ... um moreno, baixinho, que jogava muito na zaga contigo...

Sr. Edvar Remião Vado)

O Pinheirense F. C. movimentou a vida social não apenas de moradores da comunidade, mas também de pessoas de outros bairros que iam buscar no clube divertimento e lazer. Mesmo que o bairro fosse muito afastado do centro da cidade e de difícil acesso, com apenas dois horários de ônibus, o domingo era o dia da semana mais esperado pelos nossos narradores:

Eu vinha lá de Porto Alegre pra cá.

Júlio Caetano Machado (Sr. Julinho)

Observa-se que Porto Alegre é referida nos depoimentos como se fosse uma outra cidade, quando a Lomba do Pinheiro é um bairro dentro dela:

O Tito vinha do centro, mas eu, o Vicente, tu (referindo-se ao Sr. Jorge), esse aqui (Sr. Marco), nós era daqui. Já os quatro aí, os três ali, já era do centro (Srs. Bilo, Julinho, Titulívio). E tinha muitos do centro. São cinco irmãos dele que jogavam aqui... cinco irmãos, todos cinco do centro [...] o falecido Zé Carlos também, né?

Sr. Edvar Remião

A vida social era marcada pela intensa atividade do Pinheirense F.C.. Exemplo disso são as redes que foram sendo criadas em torno das relações sociais que o clube formou. Inúmeras amizades surgiram e já duram meio século, e várias famílias se formaram em torno do time:

Esse aqui é um exemplo, ó (Sr. Vado). Casou com a filha do treinador. O Tito casou com a minha irmã, o Tito é meu cunhado. E teve outros quantos aí que se conheceram assim...

Sr. Jorge Dutra



Fotos 5, 6, 7 e 8 Primeira e Segunda Rodas de Memória com o Pinheirense Futebol Clube – junho e julho/2009 (Fotos: Valéria Abdalla e Matilda Schutz Minuzzo)¹

Muitas lembranças permanecem no imaginário não só de seus jogadores, mas de outros atores sociais. Esse é o caso do Sr. Adenir Gonçalves de São João, que recebeu o nome em homenagem ao técnico do Pinheirense F. C. - melhor amigo de seu pai, Sr. Vilson de São João, que foi jogador do time e mais tarde árbitro dos jogos. Adenir, que freqüentou o clube desde seus primeiros dias de vida, tem lembranças que o emocionam:

Da torcida. Aquilo... tá gravado na minha mente. É... como é que é? 'Arruma outro time... é canja, é canja de galinha, arruma outro time para bater a nossa linha'. Olha cara, eu escutava, eu escutei isso muito tempo. Porque tinha um barranco [...] Então elas, as meninas ficavam num barranco e passava o tempo todo cantando isso. A torcida era isso. Era essa música. Isso tá claro, eu nunca mais escutei, né. Só existe lá, isso é de lá. 'Arruma outro time pra bater com a nossa linha, É canja, é canja de galinha... é canja de galinha, arruma outro time pra bater com a nossa linha'. Olha: Nossa linha! É um hino, né?

Sr. Adenir Gonçalves de São João - 52 anos.

1

Os direitos de todas as fotografias foram cedidos para uso neste trabalho.

Portanto, fica claro como os jogadores do Pinheirense F.C. podem se constituir em elos entre dois tempos, o passado e o presente, numa tentativa orquestrada pelo Museu e Universidade, de construir alternativas para superação das marcas de exclusão social, desesperança e falta de expectativas daquela comunidade.

5 Considerações Finais

Podemos notar que já a partir das primeiras rodas de memória foi possível criar um ciclo de valorização da memória e das histórias de vida dessas pessoas ditas comuns e que tiveram intensa vida social no bairro Lomba do Pinheiro. O projeto vem permitindo a reapresentação, construção e registro da história do bairro contada pelos seus próprios atores sociais. Além disso, está contribuindo para a aproximação entre os antigos e atuais moradores da comunidade, o que permite a troca de saberes entre moradores mais velhos e jovens, e, com ela, o estabelecimentos de vínculos de pertença entre as diferentes gerações. Como produto parcial das *Rodas de Memória*, será realizada uma exposição, a ser lançada durante a 3ª Primavera de Museus, iniciativa do Instituto Brasileiro dos Museus (IBRAM), em setembro de 2009. Além disso, o acervo material e imaterial produzido está sendo incorporado ao acervo permanente do Museu. A partir dessa exposição, poderão ser avaliados os impactos e as mudanças surgidas dentro da comunidade, no que se refere ao aumento da auto-estima e do sentimento de pertencimento ao bairro. Todo e qualquer indivíduo possui em sua memória elementos que comprovam que sua trajetória neste mundo tem um significado especial, único. Nesse sentido, as Rodas de Memória recuperam, reúnem e valorizam a presença daqueles que, de uma forma ou outra, fazem parte da construção da comunidade. E, por mais insignificantes que possam parecer as participações de cada um, a memória tem a autoridade para resgatar os vínculos, os elos, os sonhos e o imaginário daqueles que fizeram a história do bairro. Quanto aos alunos de Museologia, a participação no projeto significa, realmente, a inserção numa prática pedagógica que estabelece as necessárias relações entre a teoria e a prática, dentro do cotidiano de um museu comunitário.

Referências

Alberti, Verena (2004) "Ouvir contar". In: Verena Alberti, *Textos em História Oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora.

Nora, Pierre (1993) "Entre Memória e História: a problemática dos lugares". *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 07-28, dez.

Primo, Judite Santos (1999) "Pensar contemporaneamente a Museologia". In: *Cadernos de Museologia*. Lisboa: Universidade Lusófona, n.16, p. 35. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/viewFile/512/415> (acedido em 20 de julho de 2009).

Santos, Maria Célia Teixeira Moura (2008) "Museu e educação: conceitos e métodos". In: *Encontros Museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, p. 125 – 146.

Santos, Maria Célia Teixeira Moura (2009). "Museu e comunidade: uma relação necessária". Disponível em: http://www.rem.org.br/download/MUSEU_E_COMUNIDADE_2.pdf. (acedido em: 20 de julho de 2009).

Varine, Hugues de; Miranda, Odalice Priosti (2007) "O novo museu das gentes brasileiras: criação, reconhecimento e sustentabilidade dos processos museológicos comunitários" In: *Cadernos de Museologia*. Lisboa: Universidade Lusófona, n.28, Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/viewFile/512/415> (Acedido em 19 de junho de 2009).

Archimedes Ribas Amazonas e Carmen Lúcia Castro Lima

Archimedes Ribas Amazonas é Graduado em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (2005). Mestre em Cultura e Sociedade pela FACOM/UFBA (2008). Tem experiência na área de Museologia. Atuando principalmente nos seguintes temas: gestão cultural, imagem, marketing cultural, museu, público. Consultor do Instituto Anísio Teixeira da Secretaria de Educação do Estado da Bahia. Aprovado em Concurso Público para Professor Assistente da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). **Carmen Lúcia Castro Lima** possui graduação em Bacharel em Economia pela Universidade Federal da Bahia (1993) e mestrado em Economia pela Universidade Federal da Bahia (2000). Atualmente é Doutoranda em Cultura e Sociedade da Ufba, Professora Auxiliar da Universidade do Estado da Bahia, Diretora de Fomento da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e Professora assistente licenciada da Universidade Católica do Salvador, atuando principalmente nos seguintes temas: Salvador, Economia da Cultura, Arranjos Produtivos Locais e indústria criativa.

MUSEUS E DESENVOLVIMENTO LOCAL: TERRITÓRIO E COMUNIDADE

Archimedes Ribas Amazonas e Carmen Lúcia Castro Lima

Resumo

O artigo utiliza a abordagem da aglomeração, discute sua aplicação ao segmento cultural e mais especificamente aos museus, apresentando os impactos dessa concentração. Mostra como os museus podem contribuir na construção da coesão social e no desenvolvimento local e das comunidades, destacando a importância dos museus e dos vários agentes, públicos e privados, atuarem em uma rede plural.

Palavras-chave: Aglomeração, Bens culturais, Comunidade, Museus, Território

Abstract

The article uses the clustering approach as it discusses its application on the culture sector and more specifically on museums, presenting the consequences of this gathering. It shows how the museums can contribute in building a social cohesion and in communities and local developments, highlighting the importance of museums and various stakeholders, private or public, operate in a multiple network.

Keywords: Clustering , Cultural goods, Community, Museums, District

Introdução

Durante o declínio da indústria de transformação, nos anos 1970 e 1980, surgiram áreas espaciais e socialmente distintas, lugares ou zonas ocupadas por artistas, artesãos, *designers*, músicos e produtores culturais de todos os tipos. Essa legião tem crescido em "comunidades criativas", cujos membros tendem a colaborar, partilhar recursos e fomentar atividades de produção cultural. Estes agrupamentos organicamente desenvolvidos, freqüentemente, são concentrações geográficas situadas em antigos sítios industriais, onde é possível retirar idéias e inspirações por meio da criação de redes.

Mais diretamente relacionada a processos de reconversão urbana, tal configuração de aglomerações de atividades culturais proliferou no mundo. Yúdice (2004) cita os exemplos de Bilbao, no País Basco, e da cidade de Peekskill, em Nova Iorque. Em Bilbao, seus líderes realizaram investimentos em infra-estrutura cultural para atrair turistas e lançar as bases de uma complexa economia. Em Peekskill, o conselho municipal criou um bairro artístico e ofereceu incentivos para atrair artistas para ali fixarem.

O presente artigo objetiva discutir a importância cultural, social e econômica dos museus nas propostas e projetos de desenvolvimento e de revitalização de áreas urbanas degradadas. Será apresentado, também, que os museus, como equipamentos culturais integrantes de uma rede plural e conectados com outros setores, são capazes de atrair público e auxiliar no desenvolvimento do território e de sua população.

Além dessa introdução, serão discutidas as tendências de aglomeração das atividades culturais e sua relação com os museus. A seguir será apresentado como os museus podem colaborar para a coesão e desenvolvimento das comunidades e dos territórios. Por fim, são feitas as considerações finais.

As Atividades Culturais e as Tendências de Aglomeração

No atual paradigma tecnoeconômico, a geração de conhecimento é um fator decisivo para a acumulação. A criação, a aquisição e o uso deste possuem características específicas em cada contexto social, cultural, institucional e político, significando que eles são localmente determinados. Diante disso, pode-se inferir que a proximidade geográfica favorecerá o estabelecimento de relações que aumentariam a aprendizagem, a cooperação e, especialmente, a coesão social. O recorte analítico das aglomerações passou a ser um importante referencial de análise para os setores intensivos em conhecimento. Esta perspectiva permitiria

uma melhor compreensão das atividades cujos agentes compartilham os mesmos contextos social, cultural e institucional, pois, forneceria pistas de como são organizadas as cadeias produtivas e engendradas as redes de criação e confiança, segundo muitos dos estudos desenvolvidos dentro dessas abordagens.

As vantagens da aglomeração foram inicialmente apontadas por Marshall (1982), a partir da experiência dos distritos industriais da Inglaterra no século XIX. Marshall (1982) procurou compreender como a concentração de firmas em uma mesma região poderia prover, ao conjunto de produtores, vantagens comparativas que não seriam verificadas se eles estivessem atuando isoladamente. Utilizando o conceito de retornos crescentes de escala, afirmou que as firmas são capazes de se apropriar de economias externas geradas pela aglomeração de produtores. As economias externas podem ser traduzidas pelas vantagens advindas apenas da concentração geográfica e setorial em si, tais como: concentração de mão-de-obra especializada, endogenização de habilidades e conhecimentos, instituições de ensino, ganhos de infra-estrutura, fortalecimento do setor de serviços, consumidores, provisão de bens coletivos, o conhecimento tácito criado em torno do setor e ganhos de informação sobre outras firmas do aglomerado (Marshall, 1982).

Atualmente, há vários enfoques relacionados ao tema de aglomerações, incluindo:

(1) os que se inspiram na experiência dos distritos industriais; (2) os que se baseiam na natureza localizada da inovação tecnológica na dinâmica industrial; (3) os que se fundamentam na economia regional para estabelecer relação entre geografia econômica e desempenho industrial; (4) os que focalizam as estratégias das empresas na busca por vantagens competitivas geograficamente restritas; (5) o enfoque da nova geografia econômica (Suzigan, 1999).

A abordagem de aglomerações é instigante para analisar processos de desenvolvimento e políticas correlatas, ao enfatizar a dimensão territorial, os processos de criação, aquisição, uso e difusão de conhecimento, bem como a diversidade de atividades e as coesões econômicas, sociais e políticas dos agentes envolvidos. Este enfoque tem sido utilizado, principalmente, no estudo das atividades produtivas de transformação industrial. Contudo, mais recentemente, começou a ser aplicada para as atividades de serviços.

Uma característica comum, verificada em muitos países, é que os segmentos culturais tendem a se aglomerar em certos locais ou regiões. Estas desenvolveriam uma diversidade de relações sociais, baseadas na complementaridade, na interdependência e na cooperação. A ênfase no território é, no caso do setor cultural, considerada até mesmo mais importante que nos demais setores. Isto se deve ao fato das atividades culturais possuírem uma forte identidade territorial, enraizadas espacialmente em torno de heranças históricas, sendo, portanto,

fortemente condicionadas pelas especificidades locais. Diante do exposto, esse referencial tem sido uma das ferramentas através da quais os formuladores de política e estudiosos têm procurado entender a dinâmica do segmento cultural. O apoio a agrupamentos culturais é apontado como uma das opções de política de desenvolvimento local ou regional, pois, estes conseguiriam conjugar vários elementos importantes: (i) forças socioeconômicas, institucionais e culturais locais; (ii) grande número de pequenas e médias empresas locais; (iii) impactos ambientais limitados; e (iv) internacionalização da economia local, por meio do fluxo de valores e informações, sem que ocorra um dilema em relação ao desenvolvimento territorial. Além disso, vem representando uma alternativa de política cultural, tanto para a reconversão como para a revitalização de antigas áreas industriais e residenciais degradadas.

Mommas (2004) ainda observa, a partir da análise das experiências europeias, que existem cinco justificativas dos poderes públicos para utilizar os agrupamentos como instrumento de políticas culturais e de desenvolvimento urbano, quais sejam: fortalecer a identidade e o poder de atração para os mercados locais; fomentar a abordagem empresarial da arte e da cultura; estimular a inovação e a criatividade; encontrar novas formas de utilização de imóveis e regiões abandonadas e estimular a diversidade e a democracia culturais.

As aglomerações culturais aparecem com uma grande variedade de origens e formatos. Deste modo, elas podem ter começado em alguns lugares a partir de colonos ou de grupos informais de produtores culturais que transformam o local em uma alternativa cultural. Outros agregados foram estimulados por investidores privados porque reconheceram que é importante a vibração cultural em uma área para atrair determinado segmento de consumidores e novos habitantes. Algumas aglomerações nascem de um planejamento estatal com a intenção de revitalização urbana e fomento à economia local criativa.

Aglomerações Culturais e os Museus

Nos últimos anos, os distritos culturais tendo como núcleo os museus têm sido objetos de muitos estudos e investigações. Os distritos culturais são áreas espacialmente distintas e limitadas, com alta concentração de ofertas culturais, tanto em termos de consumo quanto de produção (Vaz, 2004). Essas áreas contêm a maior concentração de patrimônio e de equipamentos culturais e de entretenimento dentro da cidade - como monumentos, museus, teatros, cinemas, estúdios, galerias de arte, salas de concertos, livrarias, cafés, restaurantes. O desenvolvimento de distritos culturais seria importante por dois motivos. Em

primeiro lugar, há indícios que este tipo de agrupamento tem um impacto positivo sobre a produção cultural em que os artistas e outros empresários culturais tendem a interagir, aprender, competir, e testar as suas idéias. Em segundo lugar, existe uma forte evidência de que o conjunto de ligações destas concentrações de atividades culturais tem um efeito positivo sobre a qualidade de vida da comunidade.

Santagata (2002) discute que os Distritos Culturais de Museu são formas mais explícitas de bairro cultural que são construídas em torno de redes ou dentro de um museu artístico da comunidade. Estes distritos estão, geralmente, localizados nos centros históricos urbanos. A sua densidade, por si só, gera efeitos sistêmicos que atraem visitantes e turistas. A capacidade de atingir uma massa crítica é a condição essencial para o sucesso.

Um museu em um bairro cultural é, em geral, o produto de uma política pública. Para Santagata (2002) os ingredientes básicos para um museu, na área cultural, é a presença de uma cultura local incorporada ao capital humano e as coleções dos museus. Além disso, é necessária uma iniciativa institucional cujo resultado seja um planejamento da cidade preciso, orientado para a valorização econômica da região e por meio de uma rede inovadora do patrimônio histórico e artístico da cidade.

Ao pesquisar o público universitário dos museus em Salvador-Bahia, Amazonas (2009) comenta que os museus mais conhecidos e visitados da cidade foram, principalmente, os localizados na Vitória e na Barra, dois bairros próximos ao Centro Histórico, e os situados no Pelourinho, no próprio Centro Histórico. Essas áreas além de contarem com um número bastante significativo de museus, são as localidades que possuem a maior concentração de equipamentos culturais e uma das melhores infra-estruturas da cidade.

Lazzeretti (2004, 2003) discute o papel de um museu em cidades como a de Florença, na Itália. A autora introduz o conceito de cidade-arte como um "sistema local de elevado nível cultural" (*HC Local System*). Tal sistema é caracterizado pela presença no mesmo território de elevados dotes artísticos, naturais e culturais, que o identifica como um lugar de alto nível cultural (*HC Place*). Além disso, é formado por uma rede de atores econômicos, não econômicos e institucionais que desenvolvem atividades de conservação, valorização e gestão econômica de tais recursos e que, em seu conjunto, representam um agrupamento de "alto nível cultural da cidade".

Em tal contexto, a cidade pode ser vista como uma unidade territorial dentro da qual o desenvolvimento econômico, redes sociais, culturais e políticos ocorrem. Essencialmente, a presença de recursos artístico-cultural, seja material ou imaterial, pode construir uma base favorável para o desenvolvimento de um "ambiente

criativo". Partindo da hipótese de que uma cidade de arte caracteriza-se pela presença de um notável patrimônio artístico cultural e ambiental e com um forte valor simbólico, ela pode ser também um local capaz de atrair capital criativo. Embora muito celebradas, as iniciativas de apoio às aglomerações culturais são, também, alvo de críticas porque estão muitas vezes vinculadas à expulsão das populações originais, em um processo atualmente denominado de gentrificação, limitando a mobilidade das minorias (Peterson, 1999 *apud* Yúdice, 2004, p. 39-40). Duplat e Espinheira (2006) constatam que as políticas de enobrecimento urbano modificam os significados de uma localidade histórica, fazendo do patrimônio cultural um segmento do mercado como se não constituíssem lugares identitários de determinados grupos sociais antes dessas intervenções. No próximo item, discutem-se exemplos de como os museus podem auxiliar na coesão, valorização e desenvolvimento das comunidades e dos territórios, atraindo o público e participando de uma rede plural.

Museus e suas Conexões

Ao estudar a importância dos produtos culturais para a economia canadense e as suas diferenças para os produtos tradicionais, Dayton-Johnson (2000) afirma que o patrimônio e os produtos culturais contribuem para o diálogo e formação da identidade nacional. Ele ressalta, ainda, a importância destes para a construção da coesão social, seja através de redes sociais, normas de reciprocidades ou estimulando a atividade econômica.

Apesar dos museus atuarem, principalmente, como prestadores de serviço, os mesmos são considerados como produtos culturais pelo Departamento do Patrimônio Canadense (Dayton-Johnson, 2000). São equipamentos responsáveis pela guarda e proteção de um vasto e amplo patrimônio cultural, dentre outras funções.

Omar (2005) fala que na atualidade, os espaços dos museus não são mais determinados exclusivamente pelos objetos e podem ser utilizados em diversas atividades, sejam elas, culturais, pedagógicas ou como foro de debate comunitário. O museu se tornou um espaço de fomento e desenvolvimento de novas ações e de integração social.

Diversas exposições são organizadas com temas de relevância social e de interesse das comunidades nas quais os museus estão inseridos. São exemplos: a utilização da flora local com fins medicinais, a população de rua, a poluição industrial e seus impactos ambientais, as diversas formas de artesanato, além de outros mais sensíveis politicamente, como emprego, segurança e reforma agrária. Essa prática

museológica é referenciada no estudo do patrimônio comum e da identidade compartilhada, estando em consonância com o desenvolvimento econômico e com a cooperação social. Assim, reconhecendo, a diversidade cultural existente nas mais variadas comunidades.

Em que pese o exposto, há de se reconhecer que com o desenvolvimento e o uso intensivo de novas tecnologias, os museus concorrem na disputa pelo público, não só com outros equipamentos culturais – teatros, salas de música, cinema, etc. – mas também com jogos eletrônicos e a internet. A interatividade dos visitantes com as exposições está se tornando uma necessidade no processo museal e pode ser decisiva na atração dos diversos segmentos de público.

Nas cidades que se pretendem globais, os turistas, por exemplo, devem se sentir acolhidos e integrados ao museu, e não como meros expectadores do exótico. Os museus podem fazer o encontro do local e do global nos seus espaços expositivos, selecionando quais objetos e manifestações – artísticas, históricas, religiosas – de sua região e de seu entorno devem ser mostradas. Dessa maneira, os museus podem, simultaneamente, atrair novos públicos nas comunidades e territórios nos quais se localizam e apresentar esse patrimônio, material ou imaterial, ao visitante estrangeiro.

É um desafio para as instituições museológicas como contribuir para o desenvolvimento humano sustentável. Omar (2005) comenta sobre a elaboração de um atlas do patrimônio, em Ethekwini (Durban – África do Sul), para prestar apoio às indústrias culturais da região. As informações são obtidas através de pessoas que possuem os conhecimentos práticos de tecnologias autóctones e são estimuladas a transmitir esses saberes a outros, visando projetos mais permanentes.

Diversas instituições museológicas, principalmente os museus comunitários e ecomuseus, têm sua atuação mais voltada para o território e para as comunidades de seus entornos. No entanto, para que essas iniciativas obtenham sucesso e sejam duradouras, é necessário que haja cooperação entre os diversos agentes – museus, comunidades, organizações governamentais e não-governamentais e as diversas instituições culturais – envolvidos nesse processo, em uma verdadeira e eficiente rede plural.

Na revitalização de áreas degradadas, onde a cultura e seus equipamentos – aí incluídos, os museus – se destacam como elemento central no processo de valorização e ocupação do espaço urbano, estudos apontam que estratégias bem sucedidas contemplam três momentos: motivação, diagnóstico e organização dos agentes. Dependem, ainda, da construção de uma visão comum sobre o futuro da cidade, da formulação de planos locais e da organização de instituições de desenvolvimento local (RIO, 2001; EGLER, 2005).

A política urbana através do processo de intervenção do Estado no espaço urbano visa produzir transformações nos espaços edificados. Como exposto acima, essa disputa - inclusive simbólica - pelo espaço, muitas vezes acaba por provocar a 'expulsão' dos atores que participam da vida cotidiana, surpreendentemente, sob a alegação de que isso se fará em seu benefício. Os projetos de revitalização de áreas portuárias 'globalizadas' realizados e em execução nas mais diversas cidades do mundo possuem características muito semelhantes. A transformação do espaço local em espaço global precisa levar em consideração a cultura local e as relações sociais existentes. A revitalização não pode se resumir à expansão do patrimônio imobiliário, ela também deve ser uma ponte planejada de integração com o espaço social (RIO, 2001).

Para evitar a dominação simbólica do espaço a ser revitalizado é importante a implantação de equipamentos – como museus – que estejam em consonância com a cultura, os desejos e a vocação da população da cidade. Projetos que não tenham legitimidade local ou venham meramente reproduzir modismos importados tendem a ter um efeito negativo sobre a identidade local.

Considerações Finais

O presente ensaio discutiu a tendência atual de apoio aos segmentos culturais utilizando-se a abordagem de aglomeração. A ampliação das políticas com este enfoque parte da constatação que as atividades culturais tendem a se aglomerar em certos locais ou regiões. Estas desenvolveriam uma diversidade de relações sociais, baseadas na complementaridade, na interdependência e na cooperação. Discutiu-se, particularmente, o papel dos museus como instrumentos de coesão social e revitalização urbana.

A principal conclusão, deste artigo, é que os museus, isoladamente, não são capazes de sustentar o desenvolvimento de uma localidade. Faz-se necessário considerar a vocação econômica e cultural do território e de sua população. Os museus a serem criados ou os já existentes devem considerar isso ao desenvolverem suas ações e suas exposições, assim como os empreendimentos a serem implantados e os já em operação. A absorção da mão-de-obra local deve ser pensada. Os museus, para além de sua vocação educativa, podem e devem ser capazes de atrair os diversos públicos, contribuindo para o desenvolvimento cultural, social e econômico dos espaços a serem revitalizados.

Destaca-se a necessidade de uma governança ampla que contemple os diversos setores da sociedade envolvidos, tais como, os agentes públicos, os agentes produtivos e membros da comunidade e do território, mostrando como os museus podem ser relevantes nesse processo.

Referências

- Amazonas, Archimedes Ribas (2009), *Representações sobre os museus de Salvador : um estudo junto ao público universitário*. Dissertação de mestrado - Salvador : Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia
- Cinti, T. (2008), "Cultural Clusters and Districts: The State of the Art" in: Cooke, P.; Lazzeretti, L. (orgs) *Creative cities, cultural clusters and local economic development*. Edward Elgar Publishing Ltda.
- Dayton-JonhsonJ, Jeff (2000), "What's different about cultural products? An economic framework" Ottawa: Department of Canadian Heritage, Strategic Analysis and Research.
- Duplat, I. C.; Espinheira, C. G. (2006), "Requalificação Urbana: estabelecidos e desafortunados do Centro Histórico de Salvador" in <http://www.gestaoeinovacao.com.br/downloads/cienciassociaisaplicadas/artigos/requalificacaourbana.pdf>. (acedido em 21 Abril 2008)
- Egler,Tâmara (2005), "Políticas Urbanas Para o Espaço Global" *Economia, sociedad y territorio*, Toluca, México, nº17, vol 5, pp. 1-25
- Lima, Evelyn F. W (2001), "Configurações urbanas cenográficas e o fenômeno da "gentrificação", in http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq046/arq046_03.asp. (acedido em10 maio 2006)
- Lazzeretti, L. (2003), "City of art as High Culture Local System and Cultural Districtualization Processes: the cluster of art restoration in Florence", *International Journal of Urban and Regional Research*; vol. 27, n.3, pp. 635-648
- Lazzeretti, L. (2004), "Art cities, Cultural Districts and Museums", Florence: Florence University Press
- Marshall, A. (1982), "Princípios de Economia Política, Tratado Introdutório (Natura non facit saltum)", v. I , cap. VIII, IX, X, XI, XII e XIII. São Paulo: Abril Cultural
- Mommaas, H. (2004), "Cultural clusters and the post-industrial city: towards the remapping of urban cultural policy", *Urban Studies*, v. 41, n. 3, pp. 507-532
- Omar, R. (2005), "Hacer Frente a los Desafíos que Plantea la Diversidad en los Museos de Sudáfrica." in: *Diversidad Cultural y Patrimonio. Museum Internacional*, UNESCO, n.227, pp. 46-53
- Rio, Vicente Del (2001), "Voltando às origens. A revitalização de áreas portuárias nos centros urbanos", in <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp091.asp> (acedido em 10 Maio 2006)
- Santagata, Walter (2002), "Cultural Districts, Property Rights and Sustainable EconomicGrowth." *International Journal of Urban and Regional. Research* 26:1, pp. 9-23
- Suzigan, W. (1999), "Clusters e sistemas locais de inovação", *Anais do Seminário Internacional*, Campinas: UNICAMP
- Vaz, L. F. (2004), "A "culturalização" do planejamento e da cidade: novos modelos". *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, Salvador, v. 1, pp. 31-42
- Yúdice, George (2004), *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG

Clara Oliveira

Doutoranda em Sociologia no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa; colabora com o Museu Nacional de Etnologia desde 2004 na área de Divulgação e Comunicação.

OS PÚBLICOS DO MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA. PESQUISA PARA UMA ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO

Clara Oliveira

Resumo

Na continuação de uma diversidade de acções já anteriormente levadas a cabo para o conhecimento dos seus públicos, o Museu Nacional de Etnologia conduziu um inquérito aos visitantes individuais ou em grupo não organizado e não escolar entre 2004 e 2005. As conclusões levaram a uma reflexão profunda acerca da comunicação do Museu, da sua localização geográfica, dos recursos disponíveis, etc. Apesar do seu carácter exploratório, este projecto foi determinante para a compreensão de algumas características do visitante do Museu, para o entendimento teórico de novos conceitos como não-público e, em última instância, para a delineação de novas estratégias de comunicação. É dessa investigação e suas ramificações para o dia-a-dia da divulgação do Museu que vamos falar.

Palavras-chave: Estudo de Públicos, Museu Nacional de Etnologia, Captação de Públicos

Abstract

Following in the footsteps of a diversity of actions previously undergone in order to understand its audiences, the Museu Nacional de Etnologia applied an inquiry to its spontaneous individual or non organised group visitors in the years of 2004 and 2005. The conclusions lead to a deep reflection about the Museum's communication, its location, its resources, etc. In spite of its exploratory character, this project was determinant to the understanding of some of the characteristics of the Museum's visitors and to the theoretical advancement of notions such as non-public. Furthermore, it advanced its practical communication strategies. This paper is about such research.

Keywords: Study of Public, National Museum of Ethnology, The Development of New Audiences

O Museu Nacional de Etnologia tem, ao longo dos anos, mostrado uma preocupação em compreender os seus públicos, através de uma série de acções. Entre elas encontra-se uma base de dados de todas as referências do Museu na imprensa desde 1993 – e anteriores, quando disponíveis – até 2000. Este trabalho revelou uma imensa produção jornalística e de crítica de exposições celebrando a qualidade do trabalho desenvolvido no Museu Nacional de Etnologia. Na continuação dessas acções mais sistemáticas, foi desenvolvido um inquérito aos seus visitantes individuais ou em grupo não organizado e não escolar entre 20 de Novembro de 2004 e 31 de Agosto de 2005, de modo a compreender ainda melhor as motivações de quem nos visita.

São diversos os estudos de públicos realizados, sobretudo com dois objectivos: como prestar um melhor serviço e como atrair mais visitantes. A importância de se conhecer o público que visita os museus ultrapassa largamente o universo dos museus de etnologia ou dos museus portugueses. Os textos acerca da realidade de outros países denotam a mesma preocupação em conhecer não só o perfil do visitante mas também as suas preferências.

Em Portugal, o Observatório das Actividades Culturais (OAC) tem promovido e publicado estudos de público e outras investigações relacionadas com as práticas culturais. O estudo sobre os públicos do Porto Capital Europeia da Cultura em 2001 (SANTOS, 2002) foi desenhado com o intuito principal de caracterizar os seus frequentadores. Este estudo permitiu concluir que os visitantes foram eminentemente jovens e com habilitações literárias e profissionais elevadas, com destaque para a população feminina (sem haver, contudo, uma diferenciação acentuada entre homens e mulheres). Um outro relatório do OAC dá igualmente conta das questões do estudo de públicos: os *Públicos do Festival de Almada* (GOMES, 2000) têm idades entre os 21 e os 25 anos (na realidade, 50% dos inquiridos têm até 30 anos), um terço são estudantes ou reformados (considerou-se que a inactividade profissional poderia estar associada a uma maior disponibilidade de tempo), e os activos estão estreitamente ligados às artes. A particularidade deste estudo foi a elaboração de uma análise com base nas habilitações literárias, de modo a poder ser feita uma avaliação do capital cultural dos espectadores. A obra *As políticas culturais em Portugal*, coordenada por Maria de Lourdes Lima dos Santos (1998), apresenta alguns dos grandes problemas dos museus, como os “...relativos à qualificação e aumento de técnicos especializados, em particular para áreas tão carenciadas como o restauro e a edição, bem como para os serviços de vigilância...” (SANTOS, 1998:135) factores que vêm, de acordo com os autores, prejudicar a captação de novos públicos, por não haver recursos humanos e, conseqüentemente, ser proporcionada uma fraca animação dos espaços; uma

das soluções apontadas para colmatar estas falhas é a existência e dinamização de páginas na Internet (SANTOS, 1998:247).

Citamos também algumas investigações conduzidas fora de Portugal, como o estudo feito para a instituição St. Albans Museums (COLES e TURNER-RUGG, 2000), que engloba três museus de Hertfordshire, no Reino Unido, e que teve como principal objectivo entender quem são os seus visitantes e quem são os seus não visitantes; ou o relatório elaborado pelo *Council for Museums, Archives and Libraries* intitulado *Visitors to Museums & Galleries in the UK*, o segundo volume de uma série de inquéritos realizados com a finalidade de entender os hábitos culturais dos visitantes dos museus e galerias no Reino Unido, documento complexo que envolveu abundância de meios e de locais de estudo e explora permanentemente a noção de mercado cultural, de competitividade (entre os museus e outras actividades mais populares como o cinema, por exemplo), de *marketing* e publicidade, admitindo que o caminho para o aumento do público é a investigação sistemática e recorrente. O Museu Marítimo de Barcelona publicou um livro (ASCENCIO, POL e GOMIS, 2001), dedicado aos vários trabalhos de estudo de público desenvolvidos naquele museu entre 1999 e 2000. Este é um trabalho de referência, sobretudo como guia para investigações futuras e mais complexas, sobretudo devido à minúcia metodológica e prática utilizada neste projecto.

A maioria dos estudos anteriormente enunciados – e outros que indicamos na bibliografia – fornece os parâmetros metodológicos pelos quais nos regemos para a construção e aplicação do inquérito no MNE. Mas considerámos também vários artigos e documentos disponibilizados na Internet, que pretendem guiar o investigador de públicos na metodologia e na construção de ferramentas eficazes.

*

Para o inquérito aplicado no Museu Nacional de Etnologia foi escolhida a técnica do inquérito por questionário, por ser um instrumento metodologicamente simples e que nos permite uma leitura imediata das características dos visitantes. Para além dos dados de caracterização (idade, sexo, habilitações literárias, profissão, etc.), inquirimos também sobre a divulgação do MNE e suas actividades – questionando acerca de como soube da exposição ou actividade que o trouxe ao Museu – e fizemos algumas perguntas abertas, para tentar sentir as opiniões e considerações pessoais

dos visitantes. Foram entregues 1707 questionários¹ e recebemos 1356 respostas, o que nos deu 79,44% de retorno; acreditamos que isto denota que o visitante tem interesse em responder e em fazer ouvir a sua voz.

Temos, então, uma distribuição etária muito uniforme de respondentes que se encontram nas faixas 30-39 anos, 20-29 anos e 40-49 anos, perfazendo 66,19% do total de respostas. A distribuição por sexos apresenta uma maioria (pouco significativa) para as mulheres, 56,38%, em relação a 43,62% de homens. Os licenciados são a grande maioria dos visitantes (36,54%), logo seguidos por respondentes com o 12º ano completo. De notar que este número de respostas de pessoas com o 12º ano tem muito a ver com os estudantes universitários que, na realidade, apenas têm o 12º ano completo e não a licenciatura. Os nossos visitantes têm, maioritariamente, formação em ciências sociais e humanas e nas artes e arquitectura. As profissões que exercem são na área da docência e em actividades não relacionadas com as suas licenciaturas. Estes visitantes são sobretudo portugueses (80,34%), seguidos de franceses (3,70%), brasileiros (2,59%), espanhóis (2,14%) e alemães (2,07%). Os visitantes chegam, maioritariamente, em viatura própria. Constatámos que as pessoas que dizem vir a pé ou vivem na zona do Restelo ou subiram a pé a Av. Ilha da Madeira a partir de Belém. Esta afluência de visitantes em viatura própria justifica a resposta maioritária (66,51%) dos que consideram que o museu tem boa localização e acessos. O estacionamento (gratuito) é uma mais-valia, comentada por 107 pessoas que o acharam bom, muito bom, excelente. Os visitantes disseram, em resposta aberta, que o seu principal objectivo foi visitar a exposição *Sogobò, Máscaras e marionetas do Mali* (28,22%), patente durante o tempo de aplicação do inquérito, e as restantes respostas foram bastante homogéneas e mais latas. Um grande número de pessoas diz ter interesse cultural, diz que veio por querer conhecer o museu, conhecer outras culturas, interesse profissional, etc. .

À pergunta “Como soube da existência desta exposição/ actividade?”, como os respondentes podiam escolher várias opções, estudámos as duas primeiras respostas dadas, que revelaram que a recomendação por amigos ou familiares é o grande motor que impulsiona as pessoas a visitarem o museu, logo seguido das agendas culturais ou jornais. Dos nossos visitantes, 82,80% vêm acompanhados, e esses acompanhantes são, sobretudo, amigos ou parentes (sem especificação de

¹ No período em estudo (20 de Novembro de 2004 a 31 de Agosto de 2005), o MNE teve um total de 9747 visitantes. Os visitantes elegíveis para resposta – visitantes individuais ou em grupo não organizado e não escolar – foram 6337 (21,40% de resposta em relação ao número total de visitantes elegíveis).

grau de parentesco). A maioria dos nossos visitantes já conhecia o Museu, e cerca de metade dos 38,56% de pessoas que não conheciam ainda, não são portugueses. Uma esmagadora maioria de respondentes pretende voltar a visitar o museu (94,64%). Não podíamos deixar de avaliar os 5,36% de “*Não pretendo voltar a visitar o Museu*”, número incómodo, por não termos a certeza do que motivaria uma pessoa a não querer voltar. Não tendo sido pedida justificação, ficámos interessados, então, em saber se os números nos mostravam alguma relação entre ser visitante pela primeira vez e vontade de voltar. Há 9 pessoas que já conheciam o museu mas não pretendem voltar; e 62 não conheciam mas também dizem que não voltarão. Para entender ainda mais profundamente esta questão, cruzámos a nacionalidade com a intenção de voltar. Praticamente todas as pessoas que dizem não querer voltar são turistas que, por vezes, até explicam (na berma do questionário) que agora vieram ao MNE e um dia que voltem a Lisboa quererão visitar outros museus. Os 21 portugueses que disseram que não queriam voltar não deram qualquer explicação nesse sentido; alguns fazem a sua crítica final, mas de uma forma completamente regular, positiva ou negativa, não dando a entender um tal descontentamento que os motive a nunca mais voltar.

Justifica-se uma pequena reflexão acerca da voz do visitante, que tanto critica positivamente como negativamente. Devemos, desde já, assumir que a maioria das respostas dadas nos campos abertos do inquérito foi muito positiva. Contudo, e este é possivelmente um dos traços mais marcantes do visitante do Museu, quando a crítica é má, é acutilante mas construtiva e inteligente (raramente foi destrutiva ou sarcástica). Há uma tentativa de dar conselhos, de fazer parte do melhoramento do serviço do Museu, de sugerir novos rumos e acções. No relatório final do estudo, disponível no Museu Nacional de Etnologia, é possível consultar a lista completa das respostas, mas deixamos aqui uma ilustração. “*Este museu é excelente a nível museográfico. As exposições são sempre apresentadas de uma forma perfeita a nível da iluminação e de suporte museológico. Deveria haver uma maior divulgação das exposições e do museu.*” (#141, 2005) Este é um exemplo comum de uma resposta extremamente positiva e elogiosa que logo a seguir faz o reparo acerca da divulgação. Na lista completa são recorrentes estes pedidos permanentes de divulgação. A resposta “*Por conhecer e visitar este museu regularmente há mais de 20 anos, só tenho a lamentar o facto de o encontrar quase deserto sempre que aqui me desloco. A importância das suas reservas e excelente qualidade de montagem de exposições justificaria uma enorme divulgação que justamente merece*” (#125, 2004); “*Não conheço nenhum museu com uma iluminação tão boa, nem com uma "encenação" tão... extraordinária! Parece-me que é pouco divulgado - quer o espaço do museu, quer as exposições.*” (#280, 2005).

Num momento de avaliação intermédia destes questionários, feita em Março de 2005, foi-nos colocada a questão: “*O que distingue os nossos visitantes dos visitantes dos outros museus?*”. Pensámos em várias respostas, todas inaceitáveis por serem banais ou comuns a todos os museus de Lisboa. Contudo, acreditamos ter encontrado uma solução: o visitante do Museu Nacional de Etnologia regressa sempre, é recorrente. As pessoas que não conheciam o Museu fazem questão de dizer nos inquéritos que voltarão porque gostaram, mesmo quando apontam defeitos ou fazem críticas negativas. Assim, a linha seguida até hoje, de exposições e actividades não parece repelir o visitante, muito pelo contrário². A fraca afluência de visitantes ao Museu pode dever-se a vários factores (fraca divulgação, o facto de ser longe dos restantes museus da área de Belém, etc., etc., etc.), mas não fica, com toda a certeza a dever-se a um mau serviço prestado. A loja é constantemente louvada, como tendo funcionários prestáveis e uma boa oferta de produtos³; as exposições são alvo dos mais rasgados elogios; as actividades têm listas de espera, por vezes com o mesmo número de suplentes quanto de participantes.

*

Os dados de caracterização recolhidos no inquérito serviram-nos, sobretudo, para podermos traçar perfis, o que se torna redutor por apenas interpretar os números mais representativos. Saber a idade, o género, a formação de base, a nacionalidade, serve o grande propósito de enquadrar as palavras e as opiniões de quem responde. Assim, este visitante com educação superior, português, rondando os 40 anos de idade, responde de uma maneira necessariamente diferente do que se tivesse outro perfil. E reage às exposições e serviços oferecidos também de um modo particular. Se este público é conquistado pelo que se faz no museu, é absolutamente necessário saber se outros públicos responderão da mesma forma. Mas, para isso, é preciso que eles saibam da existência do MNE.

Considerando, então, a necessidade de continuar a apelar a novos públicos, dentro e fora do perfil encontrado nos inquéritos, nasceu uma série de implicações práticas imediatas que, passados quatro anos, têm sido frutuosas. Antes de mais, a aposta contínua na divulgação por e-mail, já anteriormente realizada mas agora apoiada

² Algumas das investigações citadas indicam precisamente que raras vezes é necessário alterar o produto cultural oferecido pelo museu, mas sente-se a necessidade de promover o desenvolvimento dos serviços associados (cafetaria, loja e eventos especiais relacionados com as colecções).

³ A loja do Museu, no momento da redacção deste texto, atravessa algumas dificuldades. Entre elas, a impossibilidade de vender produtos à consignação, medida que tem retirado das suas estantes muitas das publicações que sempre fizeram deste local uma referência.

por este estudo ao visitante do MNE, solidificando as listas actuais e recolhendo novos endereços, e também presencial, em ocasiões como o Dia Internacional dos Museus ou a Noite dos Museus⁴, nas quais disponibilizamos uma folha para que os interessados se inscrevam na nossa base de dados.

O fortalecimento de laços personalizados com a imprensa escrita, para que cada vez mais pessoas possam ter acesso a informações correctas e atempadas sobre as actividades do Museu também se tornou determinante. De importância central é a focalização dos esforços de divulgação do Museu terem que passar, obrigatoriamente, pela rádio, meio de comunicação preferencial do quotidiano. Assim, não só conseguiremos abranger as pessoas que já conhecem o Museu e que ficam informados das actividades e exposições actuais, como aquelas que nunca visitaram o Museu ou não o conhecem mas que durante o seu dia de trabalho ou na sua viagem matinal ou de volta para casa, ouvem uma notícia, interessam-se e são visitantes potenciais.

O Museu Nacional de Etnologia conta ainda com um plano de divulgação, elaborado conjuntamente com uma estagiária da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que consiste num calendário geral dos diferentes tempos de comunicação com os diversos órgãos de comunicação social, aplicável a qualquer situação de divulgação. Este instrumento tem permitido a estabilização da calendarização dos contactos com a imprensa. O Serviço Educativo do Museu e a Comunicação e Divulgação são sectores parceiros, que se interpenetram constantemente, e partiu do primeiro a redescoberta do fax enquanto ferramenta privilegiada de comunicação com as escolas; este aparente retrocesso é, no fundo, um reflexo do cansaço que o e-mail representa para muitas instituições, um fardo que facilmente é descartado com uma boa protecção contra o lixo electrónico. Já o fax, por ser mais escassamente utilizado, suscita uma natural curiosidade no destinatário. Assim, nota-se no Museu um acréscimo de marcações escolares através da utilização do fax, o que é uma descoberta a ter em conta na comunicação com este tipo de públicos. A localização do Museu, longe da linha recta de Belém e situado no topo de uma avenida íngreme, pode também tornar-se problemática. Por isso, o Museu tem levado a cabo contactos com agências de viagens, que pretendemos angariar como parceiros, que levem os turistas até ao Museu. A abertura da *exposição permanente* será, uma vez mais, o momento charneira para o desenrolar de parcerias deste tipo, já que com um produto consistente e constante podemos captar outro tipo de

4 Os resultados desta intervenção presencial têm sido muito positivos, contribuindo não apenas para o aumento das listas de divulgação do MNE mas também para a satisfação do visitante, que se sente valorizado pela instituição, que se lembra dele e o notifica das actividades.

públicos e continuar a fidelizar o já existente.

O sítio Web é um elo imediato entre o público (habitual e potencial) e o museu⁵; é através do sítio que se pode dar a conhecer a vida de bastidores do museu, revelando toda a sua vida interior que, de outra maneira, não poderia ser publicitada, como a investigação, a formação ou os trabalhos de conservação e restauro. Poderiam mesmo ser colocadas à disposição dos visitantes on-line pequenas monografias em torno de peças ou histórias ilustradas do restauro de um objecto. São pequenos exemplos de um instrumento que tem o potencial de não só desvendar a actividade do museu de dentro para fora, mostrando-a, como de estimular o aumento dessas actividades. Um sítio Web não é, de acordo com a nossa visão, apenas um meio de comunicação para o museu; é um modo de expor as nossas colecções, exposições e actividade interna, e um estímulo à criação e à criatividade. Perante as dificuldades em obter verbas para um sítio Web institucional mais complexo, projecto que está em curso e que gostaríamos de ver concretizado, uma vez mais, aquando da abertura da *exposição permanente*, a tutela facultou-nos um sítio simples, que o Museu decidiu complementar com a criação de um blogue⁶. A popularidade do blogue, que atingiu 3000 visitantes únicos no seu primeiro ano de existência, vem uma vez mais confirmar a premência da Internet como veículo privilegiado de comunicação com o público do Museu.

Além disto, o estudo de públicos não se esgotou nos inquéritos aplicados em 2004 e 2005. Esta investigação tem sido uma constante, seja pela aplicação de inquéritos ou formação de bases de dados de recortes de imprensa, ou pela permanente atenção, transversal a todos os sectores do Museu, às opiniões e solicitações dos visitantes. A abertura da *exposição permanente* do Museu vai permitir um trabalho constante com os públicos, aliás como em diversas actividades já referidas, estando prevista a aplicação contínua do estudo de públicos, com mais questões, maior peso qualitativo e implicando também observação directa, sujeita a relatórios anuais. Em suma, as investigações em torno dos públicos dos produtos culturais, realizadas de forma mais ou menos sistemática, mais ou menos exploratória, são sempre importantes momentos de reflexão acerca do funcionamento dos museus,

5 A importância dos sítios Web encontra-se em investigações como a realizada no Minneapolis Institute of Arts (MIA), nos EUA. Os dados apurados corroboram algo que se pode aplicar à realidade portuguesa: um website eficaz e informativo não é apenas um veículo de informação e partilha de saberes para interessados nas áreas de conhecimento de cada museu, mas é também um meio de divulgação privilegiado, essencial para a captação de públicos diferenciados. Também o inquérito da Smithsonian Institution (2004) revelou que um em cada seis respondentes utilizou o sítio para planear a visita.

6 <http://mnetnologia.blogspot.com>

sua comunicação com o exterior e imagem que projecta. A componente prática vem solidificar e validar o esforço de pesquisa, num claro cruzamento entre saber e agir.

Referências

- 2001 visitor survey (2001), Minneapolis Institute of Arts, Dezembro, in <http://www.artsmia.org/UserFiles/File/userfiles/about-the-museum/visitor01.pdf> (acedido em 28 de Outubro de 2009)
- ASENCIO, Mikel, Elena Pol, Marina Gomis (2001), *Planificación en Museología. El caso del Museu Marítim de Barcelona*, Barcelona, Manuals museu marítim.
- Bristol museums & art gallery visitor satisfaction survey 2004* (2004), Bristol, Bristol City Council
- COLES, Alison J., Alison Turner-Rugg, (2000), *St. Albans Museums. Visitor and Non-Visitor Surveys*, in <http://www.stalbansmuseums.org.uk/content/download/13673/184134/file/visitorsurvey.pdf> (acedido em 28 de Outubro de 2009)
- DIERKING, Lynn, Wendy Pollock (1998), “Front-end studies: where the museum and the community meet”, in *ASTC Newsletter*, Julho/ Agosto
- FERGUSON, Cindy (2002), “Visitor research: where do I start?”, in *Insite*, Abril/ Maio
- GOMES, Rui Telmo (Org.) (2000), *Públicos do Festival de Almada*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais
- HOUSEN, Abigail (1987), “Three methods for understanding museum audiences”, in *Museum studies journal*, Primavera/ Verão
- KELLY, Lynda (1998), “Separate or inseparable? Marketing and visitor studies”, Comunicação feita no *International Council of Museums*, in <http://archive.amol.org.au/evrsig/pdf/mprpap.pdf> (acedido em 28 de Outubro de 2009)
- KINSEY, Billy (2002), *Visitor surveys: getting to know your audience*, Virginia Commonwealth University
- “Know your audience: visitor surveys” (2002), in <http://audiencedialogue.net>
- LEONES, Julie (1998), *A guide to designing and conducting visitor surveys*, in <http://ag.arizona.edu/pubs/marketing/az1056/> (acedido em 28 de Outubro de 2009)
- MULVANEY, Mary (2001), *Report on the summer attractions visitor survey*, in www.southern-highlands.com.au/pdf_docs/january2001.pdf (acedido em 28 de Outubro de 2009)
- NEVES, Carole (Dir.) (2004), *Results of the 2004 Smithsonian-wide survey of museum visitors*, Washington D.C, Smithsonian Institution.
- SOGNO-LALLOZ, Isabelle, Peter Hasler (2001), *Visitors to museums & galleries in the UK, Re:source*, The Council for Museums, Archives and Libraries, s/l.
- Profiling your visitors. A collaborate initiative for Australian cultural institutions* (2004), Evaluation & visitor research SIG, Museums Australia.
- ROBINSON, Edward S. (1995), “Exit le visiteur type, les musées se penchent sur les hommes et femmes réels”, in *Publics et Musées*, especial Études de publics, années 30, n.º 8, Julho-Dezembro.
- SCHMILCHUK, Graciela (s/d), “El estudio del publico. Venturas y desventuras de los estudios de publico”, in *Museos Ahora*, n.º 3.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima (Coord.) (1998), *As políticas culturais em Portugal: relatório nacional*, Lisboa, Observatorio das Actividades Culturais.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima (Coord.) (2002), *Públicos do Porto 2001*, Lisboa, Observatorio das Actividades Culturais.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima (Dir.) (2004), *Políticas culturais e descentralização: impactos do programa difusão das artes do espectáculo*, Lisboa, Observatorio das Actividades Culturais.

SOREN, Barbara J. (2001) *Obtaining and using visitor feedback*, in www.museumsonario.com (acedido em 28 de Outubro de 2009)

UZZEL, David (1992), “Les approches socio-cognitives de l’évaluation des expositions”, in *Publics et Musées*, especial Textes et publiques dans les musées, n.º1, Maio.

Elisa Noronha Nascimento

Doutoranda do Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Museologia, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde desenvolve uma pesquisa multidisciplinar sobre as questões instauradas pelo processo de musealização da Arte Contemporânea. Iniciou a pesquisa com uma bolsa de investigação concedida pela da Fundação Calouste Gulbenkian e, atualmente, é bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina, coordenou em parceria com Letícia Cardoso a Agenda Cultural do Museu Victor Meirelles – unidade museológica brasileira vinculada ao Instituto Brasileiro de Museus do Ministério da Cultura – durante dois anos, com o objetivo de ampliar as ações do Museu e estabelecê-lo como um ambiente de encontro para reflexão, construção de conhecimento, discussão e apreciação crítica sobre a arte e patrimônio cultural. Enquanto artista participou de exposições importantes no cenário brasileiro como o Projéteis Funarte de Arte Contemporânea e o Festival Internacional de Arte Eletrônica – Videobrasil.

MUSEUS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: UMA PROPOSTA DE ABORDAGEM

Elisa de Noronha Nascimento

Resumo

Este artigo tem como principal objetivo explorar alguns pressupostos traçados até agora em minha investigação acerca dos Museus de Arte Contemporânea. Esses pressupostos são apresentados como um quadro teórico de abordagem/análise de instituições dessa natureza.

Palavras-chave: Museologia, Musealização, Museus e/de Arte Contemporânea

Abstract

This article has as main objective to explore some assumptions that have been mapped until now in my research about Museums of Contemporary Art. Those assumptions are presented as a theoretical framework for analyzing and approach to institutions of this nature.

Keywords: Museology, Musealization, Museums and/of Contemporary Art

O que pretendo com essa comunicação é compartilhar com vocês uma proposta em construção para uma aproximação ou abordagem dos Museus de Arte Contemporânea. Mas antes é importante mencionar que esse não é o principal objetivo da investigação que venho desenvolvendo, no entanto, é um paço fundamental para a continuidade da mesma. Tão fundamental quanto refletir sobre o desenvolvimento desta investigação no campo da Museologia, o que acabou por reorientar meu posicionamento frente ao objeto de investigação.

Sendo assim, vou primeiramente fazer uma rápida apresentação de minha investigação e em seguida um rápido comentário sobre meu breve percurso pela Museologia, como uma solução encontrada para explicitar a linha de raciocínio que venho seguindo para a construção dessa proposta de abordagem.

A investigação que venho desenvolvendo centra seu foco nas implicações do processo de musealização da arte contemporânea tanto para a prática museológica quanto para a prática artística. Apresenta essas implicações como diálogos estabelecidos entre o museu e a obra contemporânea, que podem ser percebidos como origem e ao mesmo tempo resultado das transformações sofridas por ambos ao longo de sua histórica e nem sempre pacífica relação.

A decisão de desenvolver uma pesquisa que tem como objeto o estudo dos diálogos estabelecidos entre a arte contemporânea e as instituições responsáveis pelo seu processo de musealização está relacionada principalmente com a minha atuação enquanto artista e pesquisadora em Arte. Não é por acaso que entre os muitos aspectos possíveis de serem analisados, distinguiu-se como o maior merecedor de atenção o caráter processual que adquire o Museu de Arte Contemporânea ao se tornar parceiro e conceito na produção de obras de arte, caracterizando-se como um laboratório de pesquisa constante, como um espaço de comunicação e troca de saberes.

Parte-se da hipótese de que, uma vez estabelecido esse diálogo, a obra de arte e a instituição construiriam uma relação dinâmica, de mútua implicação, sendo os principais resultados desse diálogo: 1. a constante atualização das políticas e ações museológicas e 2. a apropriação por parte do artista dessas políticas e ações museológicas como elementos constituintes da própria obra. Parte-se também da hipótese de que na origem desse diálogo encontrar-se-ia o papel assumido pelo artista contemporâneo ao atuar como autor e/ou questionador integrado na própria estrutura dessas instituições.

De uma forma muito resumida, propõe-se o estudo/discussão de casos protagonizados por instituições portuguesas e brasileiras dedicadas à gestão e

apresentação de coleções de Arte Contemporânea¹ que problematizam o processo de musealização das obras por meio de tensões, concessões e conseqüentemente mudanças nas práticas museológicas e, principalmente, o estudo/discussão de alguns casos que problematizam o nível de atuação dos artistas contemporâneos nesse processo e o quanto tudo isso termina por influenciar as práticas artísticas dos mesmos.

De acordo com os objetivos da pesquisa e epistemologicamente falando, dois campos discursivos são evocados: o campo da Arte e o campo da Museologia.

E não será surpresa afirmar/admitir a tendência em inscrever a pesquisa, prioritariamente, no horizonte teórico dos Estudos Artísticos. Entretanto eis-me aqui a desenvolver a pesquisa em um curso de Museologia. Se por um lado isso não se configura como uma ação incoerente, tendo como justificativa a interdisciplinar natureza museológica, por outro lado configura-se como uma expansão de meu campo de visão, resultado do contacto com diferentes interlocutores e estratégias de ação, mas, principalmente, do contacto com uma dinâmica inerente à própria Museologia de refletir sobre seu processo histórico, de recriar sua identidade, seus critérios, enfim, seus fundamentos enquanto disciplina. Identifico como o maior efeito dessa expansão a reconstrução do objeto investigação.

Como tal, uma questão, essencialmente, orienta a reconstrução do objeto de investigação: qual meu posicionamento no campo (*o lugar de onde falo*)?

Não respondo a essa questão com uma filiação “partidária”, mas com a identificação a um grupo de especialistas, antes ligados à docência e à investigação do que propriamente a um cargo/trabalho em museus, que nos últimos tempos e por meio de uma museologia revisionista², vêm assumindo a tarefa de elaborar bases para uma visão mais crítica/desconstrutiva do conceito e da prática museológica (Hernandez, 2006). Refiro-me aos especialistas que orbitam o termo *museologia crítica* ou o ideário subjacente³, que tem focado suas investigações, por exemplo, nos contextos de produção de conhecimento, na genealogia dos museus, nas políticas expositivas (Padró, 2003), mas, principalmente, que tem focado sua atenção nos museus de arte contemporânea, apresentando-os como instituições que nos últimos anos concentram grandes expectativas dos políticos, da imprensa

1 Nomeadamente, Museu Serralves e o Museu Chiado, e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

2 De perfil mais aberto dado a sua falta de princípios doutrinários (Martinez, 2006).

3 Por exemplo, o espírito posmoderno, estudo interdisciplinar, a assunção do museu como construção social e cultural, desestruturação da cultura dominante.

e do público, por serem considerados muitas vezes os estandartes da cultura local/global, capazes de estimular o turismo, regenerar bairros e revitalizar cidades (Lorente, 2003).

É um posicionamento essencialmente paradoxal: por um lado está imbuído de um sentimento de pertença e, portanto, de aceitação e segurança, e por outro lado corre o risco de ser interiorizado como um conjunto de procedimentos a ser seguido. Entretanto, penso que é assumindo esse paradoxo que a pesquisa se faz reflexiva e que pode produzir um adensamento no campo/discussão em que se insere. Investir nesse posicionamento fez com que me sentisse à vontade em desenvolver uma pesquisa no campo da Museologia mesmo observando o museu pelo “lado de fora”. Mas, obviamente, a estratégia de abordagem terá que ser outra; e vejo-a muito próxima daquilo que Bourdieu designou de *objetivação participante*: “ruptura das aderências e das adesões mais profundas e mais inconscientes, justamente aquelas que, muitas vezes, constituem o ‘interesse’ do próprio objeto estudado para aquele que estuda, tudo aquilo que ele menos pretende conhecer na sua relação com o objeto que ele procura conhecer” (1989, p.51).

A partir de então, o objeto de investigação passa a ser reconstruído por um conjunto de diferentes questões e problemáticas, e a principal alteração decorrente desse processo é a assunção do Museu de Arte Contemporânea muito mais como protagonista do que como cenário. Isso implica assumir também que os diálogos estabelecidos entre a arte contemporânea e as instituições responsáveis pelo seu processo de musealização só são instaurados e só se tornam possíveis, principalmente, por meio de uma atitude deliberada dessas instituições; atitude essa que se constitui como um ato de escolha de caráter seletivo e político, orientado por determinados critérios e valores, e que pode nos fornecer pistas e/ou revelar a natureza dessas próprias instituições.

De fato, refletir sobre a natureza do Museu de Arte Contemporânea tornou-se, na atual fase da pesquisa, uma condição prévia para avançar com o estudo de casos em instituições específicas. Isso porque inerente a esse intento está a possibilidade de perceber e de por em crise as idéias atuais e consolidadas, as características estruturais, o conceito implícito do que vem a ser um Museu de Arte Contemporânea quando uma determinada instituição patenteia-se como tal.

Antes de apresentar os pressupostos que se configuram como uma proposta de aproximação dos Museus de Arte Contemporânea, é necessário dizer que esses pressupostos foram traçados tendo como fundamento uma série de reflexões realizadas por museólogos, historiadores e críticos de arte, artistas e arquitetos, ao longo da existência dessa instituição, e que são aqui reunidas sistematicamente como quatro caminhos distintos de abordagem:

1. A discussão do Museu de Arte Contemporânea por meio de suas características arquitetônicas e por meio de sua relação com a cidade/espço urbano. Questões subjacentes: a tendência à dimensão espetacular, a relação de contendor x conteúdo, o museu adaptado x o museu de raiz, a regeneração de bairros, a revitalização das cidades, etc.
2. A discussão do Museu de Arte Contemporânea por meio de suas políticas e práticas expositivas. Questões subjacentes: o espaço expositivo/cubo branco; experiência x interpretação; a reordenação das coleções; as discussões de gêneros; a construção de narrativas/discursos.
3. A discussão do Museu de Arte Contemporânea por meio da preservação e conservação da obra. Questões subjacentes: a desmaterialização do objeto artístico; o que preservar?; o desenvolvimento de novas formas de catalogação; o envolvimento do artista nesse processo.
4. A discussão do Museu de Arte Contemporânea por meio de sua relação com o artista. Questões subjacentes: a crítica institucional, o museu como meio, como estratégia poética que muitos artistas encontraram/encontram de problematizar as transformações desempenhadas pelos museus ou de tencionarem uma mudança seja pela apropriação da linguagem museológica (coleccionar, catalogar, inventariar, expor, etc), seja pelo desvelar das estruturas discursivas desse mesmo universo.

*

Os cinco pressupostos apresentados a seguir constituem-se, essencialmente, como uma tentativa de reflexão crítica a cerca dos Museus de Arte Contemporânea. Enquanto estratégia de abordagem constitui-se como um conjunto de enunciados com o propósito de examinar os processos pelos quais determinados museus contextualizam as discussões que os fundamentam, - por continuidade, ruptura, aderência, conservação, atualização, etc. - e conseqüentemente, com o propósito de perceber/delinear a identidade e a diversidade dessas instituições.

1.

O primeiro pressuposto é sua origem histórico-objetiva: o Museu de Arte Contemporânea, uma invenção de quase duzentos anos⁴, apresenta-se como exemplo e resultado de um processo de consecutiva especialização e fragmentação

4 *O primeiro museu de arte contemporânea do ocidente, oficialmente chamado de Musée des Artistes Vivants, abriu ao público em 24 de Abril de 1818, no Palácio de Luxembourg em Paris. (Lorente, 1998)*

que atingiram os museus a partir do século XIX; como conseqüente à subdivisão do Museu de Arte e complementar ao Museu de Arte Antiga, sua origem está relacionada com o surgimento da sociedade moderna e imbuída de ideais nacionalistas. Contada muitas vezes em grandes saltos, de modelo referencial a modelo referencial (Luxemburgo, Moma, Pompidou, Guggenheim), sua história é marcada por um movimento de repetição e emulação, o que faz com que ainda hoje novos museus surjam impregnados de referenciais modernos.

2.

O segundo pressuposto é a utilização do termo contemporâneo como maneira de definir a especialização/conceptualização de um museu. Essa questão está obviamente relacionada com a emergência da distinção entre as denominações moderno(a) e contemporâneo(a,) que se intensificará durante a primeira metade do século XX com o surgimento dos auto-intitulados museus de arte moderna e dos movimentos artísticos modernistas. Se durante o século XIX, as denominações “Museu de Artistas Vivos”, “Museu de Arte Contemporânea” e “Museu de Arte Moderna” poderiam ser empregadas como sinônimos, e como antônimos de “Museu de Arte Antiga”, a partir do século XX serão muitas vezes utilizados para designarem instituições com tipologias diferentes.

3.

O terceiro pressuposto é o seu desenvolvimento, durante o século XX, concomitante ao desenvolvimento das investigações museológicas e ao estabelecimento da Museologia enquanto disciplina. Algumas conseqüências: a possibilidade do Museu de Arte Contemporânea, assim como de qualquer museu, ser apresentado e apresentar-se como uma instituição que se estabelece em um contexto cultural, político e econômico e que está sujeita a redefinições conforme os interesses e mudanças desse próprio contexto. Se os primeiros cento e cinquenta anos do Museu de Arte Contemporânea foram marcados por um processo de institucionalização, ou seja, de incorporação e acumulação de um conjunto de conquistas históricas, normas e valores que tendiam a gerar as condições de sua própria reprodução (Bourdieu, 1989: 100), os últimos cinquenta anos foram marcados por um processo de reflexividade, ou seja, de por em causa de modo radical suas próprias práticas e seus próprios instrumentos de consolidação, abrindo-se a ações que tensionam o lugar privilegiado que seu discurso ocupa no contexto político e sócio-cultural em que se insere.

4.

O quarto pressuposto é a dependência recíproca entre a invenção da Arte e a invenção do Museu de Arte (Preziosi, 2004; citado em Hernandez, 2006, p.221) e, conseqüentemente, a relação entre as transformações sofridas por esses museus, no último século, e as transformações sofridas pela arte: a diluição das fronteiras entre as linguagens, o processo em detrimento da obra acabada, a desmaterialização do objeto, a utilização das tecnologias digitais são algumas das transformações artísticas que podem ser associadas às actualizações das formas de documentar, catalogar, preservar e expor as obras de arte e à urgência do envolvimento do artista em todas essas práticas.

5.

O quinto pressuposto é, conseqüentemente, o já também histórico caso de amor e ódio entre o museu e o artista contemporâneo. Há, desde o século XIX, uma dupla tendência de teorização sobre os museus, uma a favor e outra contra, em que toda uma espécie de propedêutica particular sobre a ciência e o objeto museístico começa a ser construída também por artistas. Enquanto o “grupo do a favor”⁵ partia da “concepção filosófica, enciclopedista e didática do Iluminismo e do Romantismo imperante na época de definição do museu público moderno” (Alonso Fernández, 2006: 32), o “grupo do contra”⁶ partia de uma crítica militante à privação da autonomia das obras ao entrarem no museu e à conversão final do museu em um “mausoléu ou em um panteón irremediável” (Alonso Fernández, *idem*). Entretanto, durante também quase duzentos anos, esse caso de amor e ódio vem assumindo características distintas: críticas mais direcionadas ao que estava dentro do museu do que propriamente ao museu; contestação de seu papel legitimador e mediador; potencialização da dimensão reflexiva da instituição museológica. Fato é que quando Duchamp traz a *Fonte* para dentro do museu, não é somente o status do objeto de arte que é tensionado, mas também o museu como um *site*, um lugar específico (Lash, 2006). Assim como, Daniel Buren, na década de 60 trabalhava no sentido de redirecionar o olhar do espectador em relação ao museu, em vez da obra de arte.

5 Goethe, e pensadores e escritores que baseados em Leibniz, Kant, ou os românticos Schlegel, Hegel. (Alonso Fernández, 2006: 32)

6 *Quatrèmere de Quincy, Burke, Nietzsche, Paul Valéry, Merleau-Ponty, Adorno.* (Alonso Fernández, *idem*)

Se o lugar onde o trabalho é mostrado imprime e marca esse trabalho, seja ele qual for, ou se o trabalho em si é diretamente – conscientemente ou não – produzido para o museu, qualquer trabalho apresentado nessa estrutura, se não examinar explicitamente a influência dessa estrutura sobre si mesmo, cai na ilusão de auto-suficiência – ou idealismo.

(Buren, 1973; citado em Kwon, 1997, p.88)

*

Esses foram os cinco pressuposto até agora desenvolvidos e que se constituem como um referencial de análise, uma estratégia de abordagem dos Museus de Arte Contemporânea. Essa estratégia não tem a finalidade de construir uma definição categórica do que seja um Museu de Arte Contemporânea, mas estabelecer alguns contrapontos ou orientar algumas questões a serem consideradas ao nos aproximarmos de um museu dessa natureza.

Referências

- Alonso Fernandez, Luis (2006), *Museologia y Museografia*, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Bourdieu, Pierre (1989), *O poder simbólico*, Lisboa : Difel.
- Hernandez, Francisca (2006), *Planteamientos teóricos de la museologia*, Gijon: Trea.
- Kwon, M., (1997) “One Place After Another: Notes on Site Specificity” en *October*. Número 80. Spring 1997, pp. 85-110.
- Lash, Scott (2006), “Art as concept/art as media/art as life” in Alice Semedo et al. (orgs), *Museus, Discursos e Representações*, Porto: Edições Afrontamento.
- Lorente, Jesús-Pedro (1998), *Cathedrals of Urban Modernity, The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Londres: Ashgate.
- Lorente, Jesús-Pedro (2003), “La «nueva museología» ha muerto, ¡viva la «museología crítica»!” in Jesús-Pedro Lorente et al. (orgs), *Museologia Crítica y Arte Contemporaneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Martínez, Javier Gómez (2006), *Dos Museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijon: Trea.
- Padró, Carla (2003), “La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio” in Jesús-Pedro Lorente et al. (orgs), *Museologia Crítica y Arte Contemporaneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Fabio Enrique Bernal Carvajal

Diseñador Industrial de la Universidad Nacional de Colombia con profundización en Objeto, ciudad y cultura. Candidato a Magíster en Museología y Gestión del Patrimonio por la Universidad Nacional de Colombia. Experiencia como investigador del área de educación del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia en la gestión y desarrollo de proyectos comunitarios. Práctica docente en el Instituto Arturo Ramírez Montufar en convenio con la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de Colombia como profesor de los talleres de cerámica dirigidos a niños de primaria del IPARM. Integró el grupo de investigación que desarrolló la plataforma conceptual del Programa Acunar de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, un programa de transferencia de diseño a comunidades productivas emergentes. Integrante del equipo de trabajo para el acompañamiento a las comunidades de base en el II Laboratorio de Paz coordinado por el Programa de Acción Social de la Presidencia de la República de Colombia. Ha sido conferencista en varios seminarios internacionales en torno a la teoría e historia del diseño. Socio fundador de la entidad sin ánimo de lucro Fundación Visiva artes + diseño + gestión.

Resumen

La ciudad de Armero (Tolima, Colombia) fue arrasada por una avalancha el 13 de noviembre de 1985, para honrar la memoria de los más de 25.000 muertos se realiza a partir de 1995 *La lluvia de pétalos* sobre las ruinas de la ciudad. Esta actividad se ha convertido en punto de referencia para la comunidad que continua en diáspora. El texto presenta los elementos que permitirían proteger la continuidad de esta actividad al considerarla como patrimonio cultural inmaterial y reflexiona sobre la necesidad de gestionar creativas técnicas museológicas para tal fin.

Palabras Clave: Memoria, Patrimonio Cultural Inmaterial, Armero

Abstract

The November 13th of 1985, the city of Armero (Tolima, Colombia) was devastated for a mudflow, the memory of more than 25.000 died persons has been honor since 1995 with *La lluvia de pétalos* on the city ruins. This activity has become a reference for the community that still in a Diaspora. The paper shows elements that will permit consider *La lluvia de pétalos* as an intangible cultural heritage and reflects about the need of novel museological tools that respond to it.

Keywords: Memory, Intangible Cultural Heritage, Armero

“el día que las máquinas levantaron la tierra
y aparecieron las baldosas del parque. Mujeres y hombres lloramos
recordando el acacio, el viento, la pila.
Ese día dije: -Quiero hacer una lluvia de flores sobre Armero.
(...) Un floricultor me enseñó cómo deshojar las flores, cómo
retirar las espinas y los botones para evitar accidentes,
porque la gente siempre mira hacia el cielo (...)
(...) para lograr finalmente que sobre Armero llovieran toneladas de
pétalos”

Alma Landines (GARCIA, 2005)

El Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia desde el año 1998 comenzó a forjar un proyecto bajo la dirección de la Maestra María Elena Bernal que a la final se convertiría en el programa “Huellas Despobladas”¹, que busca la articulación de la memoria de una comunidad desplazada de su territorio: la comunidad armerita. Como fruto de este proyecto se realizó una investigación titulada *Objetos de memoria: relatos de la cultura material de Armero, Tolima*; este trabajo se desarrolló a partir del encuentro de tres botellas en las ruinas de la ciudad que sirvieron para tejer una historia en torno a la los objetos como evidencias de memoria, sin embargo una de las conclusiones apreciables de éste trabajo fue valorar el conocimiento inmanente en las comunidades y la necesidad de transmitir los legados que están presentes en los relatos de una comunidad que debido a un desastre natural pierde el rastro de su patrimonio material. Fue una lección en el sentido de tener que desenfocar las botellas puestas sobre la mesa y mirar a los ojos de las personas que teníamos al frente.

Armero yace en un lugar privilegiado por la fertilidad de sus tierras, situado en el valle del río Magdalena, está dominado por la majestuosidad del Parque de los Nevados donde del Volcán Nevado del Ruiz se desprende el río Lagunilla que baña un valle marcado por un evento cíclico, la avalancha. Se tiene conocimiento de tres de ellas, la primera en 1595, otra en 1845 y la más reciente en 1985.² Armero se caracterizó por ser un punto de confluencia de diversos poblados aledaños, gracias a ser una región vinculada privilegiadamente a la red de transportes y centros comerciales del norte del Tolima. La ciudad era un punto estratégico, un centro y motor de una extensa y fértil región. “La tragedia de Armero y Chinchina destruyó todo el tejido de relaciones sociales. Una masa de población sobreviviente,

¹ Actividad de extensión en el marco del Programa de Interacción Social del Centro de Extensión Académica de la Facultad de Artes, que tuvo vigencia hasta el año 2005.

² Para una descripción de estas avalanchas ver: BRUCE, Victoria, *Sin peligro aparente, la verdadera historia de los desastres volcánicos del Galeras y el Nevado del Ruiz*, RBA Libros S.A., Barcelona, 2002. Y OCHOA, Felipe y FLÓREZ, Antonio, *La erupción del volcán del Ruiz*. En: *Colombia, sus gentes y regiones*, Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Bogotá, Junio 1986.

compuesta por familias incompletas, se vio privada súbitamente de su hábitat y fue dispersada por una docena de poblaciones y ciudades.”³ El 13 de noviembre de 1985, la segunda ciudad más importante del departamento del Tolima desapareció; la erupción del volcán nevado del Ruiz, no solo se llevó la vida de más de 25.000 personas, sino además el epicentro económico del norte del Tolima.

Lo ocurrido allí es hoy el testimonio de un pasado no lejano, que invita a propios y extraños a no olvidar⁴, a rescatar sus recuerdos como generadores de sentido de vida y lo más importante a no repetir la historia; por ello es importante generar escenarios de reflexión que genere sentidos alrededor de este trágico suceso. Este evento le enseñó al país la necesidad de la prevención.

Cada año, a partir del decimo aniversario, por iniciativa de la comunidad y ante la imposibilidad de honrar a cada persona sepultada en Armero, se honra su memoria con una ofrenda floral vertida sobre lo que constituyó la zona urbana de esta desaparecida población; durante los preparativos para esta acto decenas de personas voluntariamente participan en la despetalización de las flores. Esta acción, que bien podría ser parte de una obra de arte relacional, permite el encuentro de grupos heterogéneos en los cuales fluye el diálogo en torno a su cotidianidad pasada y presente; esta práctica es conocida como la lluvia de pétalos.

Armero tiende a desaparecer no solamente por la tragedia ocurrida sino por el olvido de su cultura, y por eso se apuesta a rescatar y redimir la memoria viva de la comunidad armerita para lo cual es necesario la estructuración de varios componentes, la gestión del proceso y desarrollo de trámites para el rescate del patrimonio cultural inmaterial de Armero y su posterior articulación y salvaguarda. Para ello es necesario reconocer que los relatos están cargados de prácticas sociales, de vida cotidiana, que presentan “situaciones en las que está en juego la sensibilidad de los sujetos”⁵, es por esto que una comunidad desplazada, la cual pierde su vínculo territorial y gran parte de su patrimonio cultural material, debe procurar la salvaguardia de su patrimonio cultural inmaterial.

3 *RESURGIR, Fondo de reconstrucción, Programa para la reconstrucción física, la reactivación económica y la rehabilitación familiar y comunitaria de las zonas afectadas, 1986. P. 33. En palabras de VIANA podemos asegurar que “Armero se hizo mundialmente conocido por su fatal destino, pero hasta el momento sigue siendo un N.N. (¡famosísimo!) de él se sabe que murió violentamente un 13 de noviembre, hace más de diez años, pero aún permanece arrojado en la “morgue” de la indiferencia histórica, sin que nadie lo identifique plenamente, cuente su pasado y diga quién fue. Como si pareciera que su importancia no se debió a su vida, sino a la crueldad de su muerte.” VIANA CASTRO, 1997.*

4 “Recordar u olvidar es hacer una labor de jardinero, seleccionar, podar. Los recuerdos son como las plantas: hay algunos que deben eliminarse rápidamente para ayudar al resto a desarrollarse, a transformarse, a florecer.” AUGÉ, 1998: 23

5 MANDOKI, 1994. P. 14.

La desaparición de la ciudad de Armero y la mayoría de su población marcó la historia del país, convirtiéndose en ícono de la responsabilidad del ser humano frente a los fenómenos de orden natural. Según la experiencia de Armero, después del desastre que trae consigo muerte, destrucción y desconcierto, aparece otra tragedia, la de los sobrevivientes y el lugar afectado.

Qué sucede entonces en la emergencia, cómo se maneja la reconstrucción de una comunidad, cómo recuperar la vida cotidiana tras un trauma colectivo. Quién decide y cuáles son los criterios para el proceso de adaptación y construcción de la comunidad sobreviviente desmembrada y dispersa de su lugar de origen. Y qué sucede jurídicamente con los desaparecidos, con las propiedades, con los vínculos creados, con el espacio público y con el patrimonio.

La ausencia de acciones visibles y planeadas en conjunto con los afectados incide negativamente configurando la tercera tragedia: la negación, el abandono y el olvido, no solo del espacio físico sino de la cultura propia de lugar y hasta de sí mismos.

Cuál es el legado que deja el ser vivo y la experiencia de un cúmulo de gente que en un instante desaparece en el vacío. Al intentar responder esta pregunta nos dimos cuenta que la recuperación y salvaguardia de los lazos de afecto con los nuestros, con el lugar que acoge a sus habitantes, las costumbres y cultura que se tejen con los años y las diferentes generaciones que se suceden, permiten articular la memoria. Las preguntas continúan para quienes padecen o padecieron el desastre, también se hacen latentes en cada nueva generación que nace y se enfrenta al tema de los desastres o por descendencia son deudos naturales; inclusive para cada ser circunstancialmente vulnerable a los efectos del estar en riesgo, o para los investigadores en cualquier campo del conocimiento que buscan entender la causa-efecto para aportar otras alternativas que generen menos sacrificios para la sociedad y el medio ambiente.

A casi veinticinco años de la avalancha sobre Armero, es pertinente analizar los procesos seguidos en conjunto o desligados de la comunidad afectada antes, durante y después del hecho trágico previsible con origen natural. Incluso la conmemoración del acontecimiento hace un llamado de atención para establecer, en retrospectiva, un estado del arte de los diferentes aspectos a valorar para comprender la complejidad del desastre, y en prospectiva, para elaborar un seguimiento periódico tanto a los diferentes actores del suceso como al espacio signado.

En el proceso de reconstrucción de la memoria de un pueblo en diáspora, sin lugar de pertenencia y con una identidad cultural a punto de desvanecerse, surge la necesidad de reunión en vida comunitaria para revitalizar los canales de

comunicación que respalden el duelo colectivo, el intercambio intergeneracional y los procedimientos a escoger entre todos y en mutuo acuerdo para mejorar las circunstancias sociales, económicas y jurídicas, imposibles de llevar a cabo, sin contar con la unión de criterios e imaginarios de cada una de las partes involucradas.

La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura aprobó el pasado diecisiete de octubre de 2003 la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial; en este documento se expresa “la voluntad universal y la preocupación común de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial de la humanidad”⁶

Armero plantea para nosotros un problema de ruptura con el pasado no sólo a nivel material. Como un hecho histórico, Armero, y las circunstancias vividas por su población, plantea para nosotros una multiplicidad de problemas: la fractura familiar, social, mental. La ruptura de sistemas de relaciones, sin contar con la ruptura total con el entorno físico material. La avalancha no sepultó personas, animales, o cosas. Ésta sepultó imaginarios, espacios simbólicos, y muy probablemente dislocó las referencias de producción simbólica conocidas y que el individuo tenía a su disposición y con las que podría contar durante las diferentes etapas de su vida como miembro de una sociedad. Dislocó las formas habituales de dar sentido, de hacerse y hacer al otro. De representarse a sí mismo ante uno mismo y ante el otro. Dislocó formas de pertenencia simbólicas así como las formas de posesión simbólica. Dislocó la facultad poética –la que nos permite crear sentido- o la capacidad para actualizar la función poética la cual está presente en casi todas las actividades de la vida cotidiana.⁷

Al proteger esta práctica conmemorativa, la lluvia de pétalos, no solo se protege el acto en sí, se tutela la dinámica en torno a ella y de esta manera se convierte en una estrategia para salvaguardar su entorno social y evidenciar un reconocimiento territorial de una población desplazada, impedida de regresar a su territorio. Teniendo en cuenta las consideraciones iniciales, podemos entender que es necesario establecer un símbolo que sea protegido como bien de interés cultural inmaterial a través de los medios definidos por la estructura legal. Acorde con lo establecido en el artículo 1 de la Ley 1185 de 2008 de la República de Colombia que modifica el artículo 4 de la Ley 397 de 1997, se establece que

6 UNESCO, 2003.

7 SUESCUN POZAS, 2001.

[e]l patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, filmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico.

Ahora bien, entendiendo la importancia de escudar las tradiciones armeritas a través de un símbolo de su conmemoración, podemos argumentar con claridad la importancia de generar procesos que redunden en la visibilidad del patrimonio que se espera incluir en la Lista representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial. La lluvia de pétalos se constituye entonces en símbolo de una conmemoración digna de ser respetada y valorada en su integridad que nos recuerda que allí, en ese lugar sobre el que caen los pétalos, miles de seres humanos desaparecieron en un suspiro y que quienes sobrevivieron poseen el conocimiento, son ellos los que pueden rescatar el patrimonio intangible, son ellos los tesoros humanos vivos.

En el caso específico de Armero, aún tenemos generaciones que portan un fragmento del saber local y en quienes reposa la memoria de una cultura nublada. El diálogo⁸ permite trascender la relación objeto-usuario hacia una dimensión social donde el objeto-relato es un miembro activo, un objeto deseable⁹, un objeto que logra condensar los recuerdos y articular las prácticas.

Allí tenemos un patrimonio que es “un activo de la memoria y no un pasado de la nostalgia”¹⁰ y es necesario liberarlo del olvido, del tiempo; modos de vida que, haciendo parte de un todo contemporáneo, seguramente tengan algo que decir al futuro; esto válido tanto para minorías que se identifican entre sí o una comunidad que ha ocupado un territorio. Sin embargo pocas veces se le da el valor o se intenta identificar aquello de lo que han sido privadas. Durante el proceso de trabajo con la

⁸ En definitiva se intenta proteger el diálogo de la comunidad armerita, entendiendo que “el diálogo expone una pequeña etapa de un proceso más amplio que envuelve desde las formas de atribución de sentido en situaciones de diálogo intercultural hasta las formas de mirar los diferentes puntos de vista y subjetividades movilizadas y también el potencial creativo y expresivo proporcionado por esas situaciones.” DA CUNHA, 2006.

⁹ Cf. GELL, 1991:154. “Los objetos son deseables si tienen un significado dentro del contexto de la celebración pública; en caso contrario, carecen de valor”.

¹⁰ Convocatoria al IV Premio CAB: Somos patrimonio, Convenio Andrés Bello, 2002, P. 3.

comunidad armerita se ha comprendido y analizado la cultura material a la luz de la memoria y los relatos que se generan en torno a ella, al igual que su significado en la cotidianidad de una comunidad; de su cultura.¹¹

Ubicar a los objetos en un lugar y entender las relaciones que torno a él se generan hace necesario tener una mirada histórica del lugar, pues “el objeto real de conocimiento no es el objeto en sí, sino el conjunto que comprende el objeto y su contexto.”¹²

¹¹ Memoria, activación, instancias, transformaciones, mecanismos, series y sacrificios, son los elementos con los que Ricardo Rivadeneira devela a la memoria como eje fundacional de la vida disfuncional del objeto. Así pues, partiendo de la memoria como el “pensamiento evocativo del pasado”, es posible establecer que una conexión directa entre ese pasado que se rememora y una vivencia presente que activa esta conexión son los objetos, de ahí la importancia para la actividad profesional del diseñador. A partir de: RIVADENEIRA, 2003.

¹² SIMÓN, 2001.

Figuras



No. 1 Despetalización de flores.



No. 2 Petalos de recuerdo.



No.3 Calles de Armero cubiertas de pétalos.

Bibliografía

Augé, Marc (1998), *Las formas del olvido*, Barcelona: Gedisa editorial

Bruce, Victoria (2002), *Sin peligro aparente, la verdadera historia de los desastres volcánicos del Galeras y el Nevado del Ruiz*, Barcelona: RBA Libros.

Da Cunha, Edgar Teodoro (2006), *Comunicación, traducción y alteridad: imágenes e investigación entre los Bororo de Mato Grosso*, Brasil, Sao Paulo.

Gell, Alfred (1991), “Los recién llegados al mundo de los bienes: El consumo entre los Gondos Muria”, en: Appadurai, Arjun, *La vida social de las cosas, perspectiva cultural de las mercancías*, Universidad de Pennsylvania: editorial Grijalbo, Mexico.

Mandoki, Katya (1994), *Prosaica – Introducción a las estética de lo cotidiano*, Editorial Grijalbo, México.

Rivadeneira, Ricardo (2003), “En busca del objeto perdido”, en: *Ensayos – Historia y Teoría del Arte* Vol. VIII No. 8, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Simón Sol, Gabriel (2001), *Diseño: observación y poesía. ¿Una propuesta chilena a la metodología del diseño?*, ponencia presentada en la Segunda reunión de historiadores y estudiosos del diseño, La Habana.

Suescun Pozas, María del Carmen (2001), “El trabajo de la memoria y las fuentes para la producción-reconstrucción de sentido”, en: *Revista ArteFacto*, No. 9, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

UNESCO, Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, París, 17 de octubre de 2003.

Viana Castro, Hugo (1997), *Armero: su verdadera historia*, Fondo mixto para la promoción de la cultura y de las artes de Departamento del Tolima, Ibagué.

Javier Gómez Martínez

*Doctor en Filosofía y Letras (Historia del Arte) por la Universidad de Valladolid en 1994 y Profesor Titular de la Universidad de Cantabria desde 2000. La arquitectura española (y novohispana) de la Edad Moderna ha sido el principal dominio de investigación hasta 1999. En esos momentos, la asunción de la dirección del Área de Exposiciones de la Universidad de Cantabria, a la par que la docencia en museología, motivaron la reorientación científica hacia los museos. El resultado fueron varios artículos y el libro *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos* (Gijón, Trea, 2006). La dirección del Área de Exposiciones implica la gestión de dos salas de exposiciones, la construcción de la Colección UC de Arte Gráfico (http://www.buc.unican.es/gabestampas/principal_estampas.htm) y la promoción de la itinerancia de las exposiciones organizadas con obras de esa colección.*

¿AL CINE? NO: AL MUSEO

Javier Gómez Martínez

Resumen

La museología anglosajona siempre se ha distinguido por su tendencia a construir narraciones. En los últimos años, ha ido creciendo el acercamiento a las estrategias de la narración cinematográfica, con ánimo competitivo, acelerado en un contexto de crisis que se inició con los atentados del 11-S de 2001 y continúa con la crisis financiera desatada en 2008. Nada de eso se observa en la museología mediterránea todavía, lo que prolonga la cadena histórica de diferencias entre ambas.

Palabras Clave: Museologia, Cine, Museografia, Narratividad

Abstract

Making narratives is a feature which has always distinguished Anglo-Saxon museology. During the last few years museums have witnessed a growing approach to the use of cinematographic narrative strategies, with a competitive drive, fed by a context of crisis initiated with the 9/11 terrorist attacks and maintained by the financial predicament set off in 2008. However, none of that is seen in Mediterranean museology, accentuating the historic chain of differences among both approaches.

Keywords: Museology, Movies, Museography, Narrativity

A diferencia de los mediterráneos, los museos anglosajones no nacieron por la necesidad de catalogar y conservar unos bienes en peligro sino para construir historias con las que ilustrar a los ciudadanos; no son museos nominales sino verbales. Se trata de una clasificación de la que ya me he ocupado en anteriores ocasiones con relativa extensión (Gómez Martínez, 2004 y 2006), de modo que lo que haré aquí no será repetir argumentos sino articular una serie de evidencias muy recientes que vendrían a demostrar cómo ese reparto de caracteres sigue, más que activo, en potente desarrollo.

Hemos visto a los museógrafos anglosajones construir narraciones dentro y fuera del museo, *museum groups* en forma de *period rooms* (las de la American Wing del Metropolitan Museum de Nueva York o las British Galleries del Victoria and Albert Museum de Londres) o de *historic towns* recreados a partir de inmuebles históricos trasladados y reagrupados desde sus emplazamientos originales (Colonial Williamsburg, Greenfield Village e Historic Richmond Town en los Estados Unidos). Hemos visto, asimismo, a una ciudad tan emblemática como New York musealizar sus distritos históricos (SoHo, Greenwich Village, Brooklyn Heights, etc.) y definir rutas temáticas (sobre la inmigración, a partir del Lower East Side Tenement Museum) cuyos paralelos británicos podrían ser el Wall Walk (sobre la muralla romana, a partir del Museum of London) o la regeneración de la ribera sur del Thames a su paso por la capital (entre Southwark y Greenwich principalmente, con un estudiado y tecnificado neovictorianismo).

En cualquiera de los ejemplos enumerados, se trata de comunicar la Historia (*History*) de la manera más amena posible, traduciéndola a narraciones más concretas, cercanas y particulares, es decir, a historias (*stories*), como solo la literatura o el cine saben hacer. El atractivo específico de la narración museográfica ha radicado siempre en su materialidad, es decir, en trabajar con los objetos reales, luego ¿qué mejor que pretender aunar los atractivos de la pantalla y de la vitrina? Desde los últimos años noventa y, sobre todo, con el nuevo siglo, venimos asistiendo a un solvente maridaje entre el cine y los museos en el que, inicialmente, el primero pretendió beneficiarse del tirón popular de los segundos, pero el flujo no ha tardado en funcionar también en sentido inverso y, si cabe, en hacerlo más intensamente. Esta relación de ida y vuelta es otra de las causas/consecuencias de la popularización vivida por los museos a lo largo de las tres últimas décadas, como lo han sido la creación exponencial de nuevos centros, la multiplicación de exposiciones o su consagración como activos turísticos de primer orden. El proceso puede ser sintetizado en tres pasos sucesivos, que no se anulan sino que se suman.

Paso uno: el museo “actúa” en las películas

Estábamos, si no acostumbrados, sí al menos familiarizados con el hecho de que los museos se colaran en las localizaciones de numerosas películas. Los ejemplos son abundantes y antiguos (véase www.imdb.com), pero pocos resultarán tan reveladores como los tres que deseo traer a colación.

Cuando la industria del espectáculo y la arquitectura espectacular comparten la misma patria, el romance es inevitable. Que la arquitectura postmoderna haya tenido en los museos a muchos de sus principales clientes y que la peculiar Torre de Babel que Frank Lloyd Wright plantó en la Gran Manzana en 1959 sea para muchos –entre los que me incluyo– el germen de esa alianza entre el espectáculo arquitectónico y el museo, aclara los términos. El Guggenheim Museum de Nueva York ha servido de localización a diferentes películas, desde *Men in Black* (Barry Sonnenfeld, 1997) hasta *The International* (Tom Tykwer, 2009), en la que una réplica de la rotonda fue levantada en los estudios alemanes Babelsberg, previo pago al museo por los derechos de imagen (Wolf, 2009). Las citas no son las únicas ni las más tempranas, pero nos recuerdan una cuestión, la rentabilidad icono-económica, que deberíamos de tener en cuenta antes de criticar los excesos constructivos de los museos postmodernos.

El segundo es el *remake* de *The Thomas Crown Affair* (John McTierman, 1999). El Metropolitan Museum de New York goza de un protagonismo inusual, hasta el punto de que la narración se resuelve en una escena de nueve minutos dentro de las salas de pintores impresionistas, en un alarde de montaje que pone a funcionar los sistemas antiincendios al ritmo del *Sinnerman* de Nina Simone. Con ser excepcional, lo más indicativo del lugar que el museo ha alcanzado en la sociedad contemporánea no es esa exhibición compositiva, sino la comparación de esta película con su original, de igual título pero rodada treinta y un años antes (Norman Jewison, 1968): lo que en la nueva versión representa el museo de arte, es decir, el escenario del robo en torno al que gira el argumento, en la versión original había sido un banco.

El tercero es la reciente *Night at the Museum. Battle of the Smithsonian* (Shawn Levi, 2009), porque ahora el museo (localizado en el Mall de Washington) se ha convertido en el protagonista absoluto de la cinta (fig. 1). Si el argumento fuera solamente ése, valdría con citar la primera parte, ambientada en el American Museum of Natural History de New York y estrenada en 2006. Sucede, no obstante, que la secuela ha refinado la estrategia de *marketing* y, así, ha batido récords de recaudación en las salas donde la entrada se vendía conjuntamente con la de los museos reales de la Smithsonian Institution, al tiempo que ésta lograba también

cifras inusitadas en sus propias pantallas Imax con la misma proyección (Cieply, 2009.05.26). Bien puede ser considerado el corolario de una práctica, la de introducir a los museos en el cine, que se ha vuelto cotidiana; prueba de ello es que la revista norteamericana *ARTnews* (<http://www.artnewsonline.com>) le ha venido dedicando a este tipo de películas una y hasta dos reseñas por número entre febrero y junio de 2009.

Paso dos: el museo copia las películas

Sin perjuicio de lo visto previamente, otra forma de conjunción museo-cinematográfica se ha ido desarrollando en lo que llevamos recorrido de siglo XXI. Una imagen captada a comienzos de 2003 resume todo lo que cabe en este epígrafe: los enormes carteles del Metropolitan y del Natural History Museum de New York compitiendo por la audiencia con los musicales de Broadway desde las torres publicitarias de Times Square (fig. 2). Si la pugna en sí misma es interesante y significativa, más lo son las armas empleadas por los museos: sendos iconos consagrados por la industria del entretenimiento a través de películas muy señaladas. El de historia natural saca a pasear su T. Rex (en realidad lo encarama a un rascacielos, como si de King Kong se tratara), talismán de los mejores museos del género desde que Steven Spielberg lo “resucitara” en *Jurassic Park* (1993); notemos, de paso, que con ese film el director había buscado una versión terrestre de su *Tiburón* (*Jaws*, 1975), considerada la primera de las *blockbusters* (Shone, 2005), porque entre eso, entre “taquillazos” cinematográficos tornados en museográficos nos estamos moviendo. El museo de arte interpela al visitante potencial a través del *Study of a Young Woman*, de Johannes Vermeer, sustituto americano de la “Joven de la perla” que estaba cautivando a medio mundo en esos momentos gracias a la novela y a su encarnación en Scarlett Johansson en la que ya era inminente película del mismo título (*Girl with a Pearl Earring*, Peter Webber, 2003).

La actualización de esa imagen, seis años después, podría corresponder a *Real Pirates*, la exposición estrella del Field Museum de Chicago en 2009 (fig. 3), que recrea la vida a bordo del Whydah, un barco pirata hundido en 1717, recuperado su pecio recientemente. Sorprende por la extensión e intensidad de su publicidad (proporcional a su duración, de febrero a octubre), que no solo se concentraba en una gran avenida como es State Street, entelándola con banderolas y poblándola con maniquíes de resina instalados a pie de calle, sino que se extendía “viralmente” a otros espacios de la ciudad, desde la línea de ferrocarril hasta la tienda del Children’s Museum. No nos sorprenderá que el reclamo escrito apele expresamente

a la literatura de aventuras y a la cinematografía (“Pirate adventures have filled storybook pages and movie screens”), porque lo que está vendiendo es una versión tangible (con objetos “reales” rescatados del fondo del mar) de la multimillonaria trilogía *Pirates of the Caribbean* (Gore Verbinsky, 2003-2007); ya había ocurrido antes con *Titanic*, como veremos a continuación. Y sorprendente vuelve a ser, por último, su programación en un museo de historia natural como es el Field. El marco acostumbrado para ese tipo de muestras son los museos de ciencia y técnica, pero ocurre que el de Chicago estaba ocupado, paralelamente, por *Harry Potter: The Exhibition*, que también proyectaba la más reciente entrega de la saga en su pantalla Imax, bajo el mismo techo: “See the movie. Experience the exhibit. Under one roof...” era el reclamo, en efecto.

Una conducta como la descrita no parece plantear ningún tipo de conflicto en el contexto norteamericano, tan permeable al *show business*. En el británico, en cambio, habitualmente menos extremo, ha sido objeto de duras críticas allí donde más han cabido: en el Science Museum de Londres. A caballo entre 2002 y 2003, organizó una exposición sobre James Bond, a la que siguieron, en ese último año, *Titanic: The Artefact Exhibition* (fig. 4) y *The Lord of the Rings Motion Picture Trilogy: The Exhibition*, sincronizada ésta con el estreno de la última entrega de la serie. Las críticas contra el director del centro fueron muchas y muy duras, acusándole de producir atracciones antes que investigar, máxime cuando estaba en peligro la permanencia de la biblioteca y de varios puestos de trabajo, y de externalizar funciones “curatoriales” al encargar la exposición sobre el trasatlántico a una empresa norteamericana del negocio audiovisual, entre otras cosas; la conversión del museo en un cine o en una sala de conciertos era percibida como un peligro muy real (Sudjic, 2005.02.13).

Notemos que la exposición con artefactos del trasatlántico se promocionaba apelando enfáticamente a “real objects real stories”, del mismo modo que los piratas del Field Museum, con sus objetos, eran “real”. El museo hace valer el carácter tangible, tridimensional, de sus narraciones como signo distintivo y exclusivo. Quizás ahora estemos en condiciones de enjuiciar mejor el creciente interés de la industria cinematográfica por la tecnología 3-D como apuesta de futuro.

Los parámetros que mejor explican la carrera de los museos por copiar las *blockbusters* cinematográficas son los del post-11-S. Los atentados del 11 de septiembre de 2001 contrajeron tanto el ánimo colectivo estadounidense como el flujo de turistas, con el consecuente deterioro de las arcas de unas instituciones que dependen, como es de sobra sabido, más que las de cualquier otro país, del dinero privado, de los ingresos en taquilla. También es de manual la noción de que en Gran Bretaña la financiación pública complementa significativamente la privada, pero

ocurre que, a raíz de la caída del turismo por efecto del mismo suceso, el Gobierno británico había decidido anular el cobro de entrada en los museos públicos, algo que estimuló la afluencia de visitantes locales pero aligeró las arcas.

A una crisis semejante, si no peor, es a la que asistimos en estos mismos momentos, la desatada en 2008 en los mercados financieros. Ha vuelto a poner en jaque a los museos de todo el mundo, en la medida de su mayor o menor dependencia del dinero privado, una vez más. Así, por regresar al escenario donde antes y con mayor claridad se manifiestan estos fenómenos, se aprecia en los Estados Unidos de Norteamérica que los estudios de público nunca han sido tan importantes ni tan sofisticados en sus museos como de dos años a esta parte, en la medida en que necesitan más “clientes” para mantenerse y compiten por ellos “con los centros comerciales locales, con salas cinematográficas y hasta con las tiendas de comestibles” (Vogel, 2009.03.12). Es en este nuevo panorama donde cabe observar un refinamiento de las estrategias de aproximación del museo a la cinematografía, definiendo un tercer paso que ha venido a sumarse a los anteriores.

Paso tres: el museo realiza sus propias películas

A lo que estamos asistiendo ahora es a una asunción evidente, por parte de algunos museos, de pautas propias de los otros dos géneros expresivos, el literario y el audiovisual. Es una opción más madura, más elaborada, y en esa ponderación parece que los británicos mantienen su proverbial ventaja.

En Londres, en el British Museum, encontramos algunas de las manifestaciones más conspicuas y actualizadas de una narrativa que se adentra en lo novelesco para desembocar en lo cinematográfico, aplicada a sus exposiciones temporales. *Hadrian. Empire and Conflict* (2008) anticipó una estrategia de la que pronto veremos otras muestras, léase la inclusión en el título del componente pasional, del “conflicto”, en este caso. La preparación del terreno por la novela de Marguerite Yourcenar sobre varias generaciones de lectores se da por supuesta ante esta lectura museográfica, pero lo más sobresaliente pertenece al vídeo promocional, un archivo mp4 convenientemente descargable vía *web* (<http://www.britishmuseum.org>). En minuto y medio, caben todas las pasiones del emperador (la militar, la cultural y la erótica); no obstante, yendo más allá, lo que convierte a ese documento en una pieza absolutamente hipnótica y persuasiva es la forma (el montaje de sonido e imagen), propia de un *trailer* cinematográfico. En este caso, el museo se adelantó al cine, justo cuando en los mentideros de Hollywood se viene anunciando un *biopic* del emperador hispalense.

Que lo advertido no se trata de un hecho aislado o casual lo demuestra la exposición equivalente programada por el mismo centro para el otoño de 2009: *Moctezuma. Aztec Ruler*. Estando prevista su inauguración el 24 de septiembre, el proyecto fue presentado a los medios por el director del museo y los dos comisarios (británico y mexicana) a comienzos de abril (Kennedy, 2009.04.07; “Londres evoca...”, 2009.04.07). Con un planteamiento que parece dispuesto a desempolvar el debate en torno a la Leyenda Negra, lo que nos interesa recalcar ahora es el evento mediático en sí, porque presentaciones de ese tipo, escenificadas con casi medio año de antelación y lo sustancial del equipo humano, solo las habíamos visto, hasta ahora, en el mundo del celuloide; me refiero a los ya habituales “inicios de rodaje”, encargados de poner a punto la expectación informativa que preparará el terreno hasta el momento del estreno de la película o, desde ya, de la exposición.

Vayamos ahora a Norteamérica, tomemos la reciente exposición sobre Tiziano, Tintoretto y Veronés celebrada en el Museum of Fine Arts de Boston y quedémonos con su subtítulo: “Rivals in Renaissance Venice”. La apostilla vuelve a introducir un elemento pasional más propio del género novelesco y, consecuentemente, aligera una posible percepción académica, disuasoria para el gran público. Esa rivalidad fue glosada, de tan ostentosa, ya en vida de los propios artistas; lo sobresaliente ahora es que haya sido contada por parejas y tríos de cuadros que, sobre una base temática, se explican entre sí como resultado de los celos profesionales (Ilchman, 2009: 21). El potencial novelesco se ha hecho tan preponderante que ha contagiado convenientemente los principales terminales comunicativos del proyecto.

Por un lado, la página *web* (<http://www.mfa.org/venice/>) ha sacado especial partido a un hecho circunstancial acaecido durante la preparación de la exposición: el análisis de una “Natividad” de Tintoretto, propiedad del museo, demostró que se trataba en realidad de la parte inferior de un “Calvario”, efectivamente pintado por el maestro, que un pintor mediocre había fragmentado y reensamblado para transformarlo en otro tema. Así lo cuenta el catálogo impreso (Ilchman, 2009: 164-172), pero la interactividad *on-line* permite abundar en el fondo detectivesco del asunto e introducir ganchos como “las primeras pistas” y concluir con un “el misterio continúa”, o sea, un *cliffhanger*, un final abierto como los utilizados en cinematografía.

Por otro lado, la prensa, generoso barómetro de la importancia social de los museos en Norteamérica, ha sido receptiva a un planteamiento tan narrativo y ha sido capaz de acentuarlo. En palabras de un renombrado crítico de arte de *The New York Times*, la historia contada por la exposición (“the story the exhibition tells”) era la de “un discordante ménage-à-trois ligado por la envidia, el talento, las circunstancias y una extraña versión de amor” (Cotter, 2009.03.13).

La exposición de Boston ha sido realizada en colaboración con el Musée du Louvre (donde podrá verse a lo largo de este otoño de 2009), pero no es la exposición que hubiera hecho el Louvre. Ésa se parecería más a la que produjo el Museo del Prado hace dos años, en la que, por cierto, había colaborado Frederich Ilchman, comisario de la americana (Falomir, 2007). Habiendo sido una exposición científica y museográficamente impecable, *Tintoretto* se centró en una sola de las tres estrellas venecianas, sobre una base cronológica, es decir, biográfica (fig. 5). Se hace imposible no recordar aquellas declaraciones del director de la National Gallery de Londres cuando, en 1928, se manifestaba contrario al “star-system” del Prado, precisamente, y predispuesto a construir, por ejemplo, una exposición sobre la vida la España del siglo XVII con cuadros de Velázquez antes que una antológica del artista (Gómez Martínez, 2006: 67).

Ya hemos visto cómo debemos interpretar estos nuevos signos: como respuesta inmediata e innegable a la necesidad de atraer al público, en competencia con otras ofertas de ocio, máxime en el presente escenario de crisis económica global. Los casos británico y norteamericano difieren, no obstante, en matices significativos. Coinciden en que unos y otros necesitan convencer al público de que si, para disfrutar una exposición temporal, tiene que pagar una entrada notoriamente más cara que la del cine, el producto que se le ofrece es mejor que la mejor superproducción cinematográfica. Pensemos que las entradas para *Hadrian* y para *Moctezuma* costaron y cuestan 12 libras, mientras que la entrada ordinaria de un multicine asciende a 9.70 libras; análogamente, en Boston, asistir a *Titian. Tintoretto. Veronese* costó 25 dólares, frente a los 12 del cine.

Difieren en el discurso de fondo. Es evidente que el Museo Británico, con financiación parcialmente pública y gratuidad establecida para la colección permanente en 2002 (inmediatamente antes de la llegada del actual director, Neil MacGregor, y en medio de una grave crisis interna), se vale de las exposiciones temporales para compensar sus ingresos. Pero también lo es que forman parte de un programa perfectamente orquestado para desarrollar y difundir lo que el museo denomina su “misión”, esto es, el relanzamiento del espíritu universal con el que fuera fundado en el siglo XVIII (un museo de todo el mundo para todo el mundo), que ha sido clave en la superación del estado crítico en que había llegado al siglo XXI. Las dos exposiciones citadas cierran un ciclo de a cuatro dedicado a otras tantas cabezas de imperios de la Antigüedad, que había comenzado en 2007, el mismo año en que las cámaras de la BBC daban forma de serie televisiva a la trastienda de la centenaria institución con la idea de acercarla, cómo no, a todos los rincones de su “global community” (MacGregor, 2007: 7).

¿Y en la órbita francesa?

Una vez más, la actitud de Francia se sitúa en las antípodas de lo observado en Norteamérica y, sobre todo, en Gran Bretaña. El prurito artístico y tópicamente chovinista de su tradición cultural hace que sea así, como en la época de la creación del Louvre. Características de ese modo francés serían las “cinés-cités”, desarrolladas por François Barré en los pasados años noventa, exposiciones-espectáculo, no en el sentido de las *blockbusters* sino en el de la creación dramática o escenográfica, que proponen sensaciones audiovisuales que sitúan al visitante en un mundo irreal. Nada que ver con la narratividad de que venimos hablando: “Sin pretender explicar nada, se le invita [*al espectador*] a tocar, a caminar libremente por un universo de fantasía y de ensueño en el que todos los sentidos están implicados” (Hernández Hernández, 1998: 277). De nuevo, la primacía de las consideraciones hedonistas, puramente sensoriales, aleja cualquier sombra de pragmatismo, a menos que consideremos como tal el evidente ánimo de epatar al público, en el mismo sentido en que fuera creada su primera pinacoteca dos siglos atrás.

La persistencia de ese mismo prejuicio en el enfoque de las exposiciones temporales ha quedado apuntado unos párrafos antes, a propósito de los maestros venecianos. Otro ejemplo, igualmente actual, arrojará luz adicional acerca del orden de cosas: sendas exposiciones dedicadas al Barroco, en 2009, por el Victoria and Albert Museum y por la Réunion des musées nationaux franceses (fig. 6). El enfoque de la primera fue doblemente global, por atender a todas las manifestaciones artísticas y a su difusión hasta los confines de Oriente y Occidente, es decir, acorde con la perspectiva universalista apuntada en el British Museum (Snodin, 2009). El de la segunda se centró en el ceremonial cortesano establecido por el Rey Sol y emulado en las restantes cortes europeas, convirtiendo el escenario, el palacio de Versalles, en parte del montaje (*Fastes de cour...*, 2009). En este caso, se trata de un ejercicio más de resurrección de la *grandeur* monárquica desde el presente republicano. Sin ir más lejos, la restauración de Versalles, aunque iniciada en 2004, parece haberse convertido en el empeño personal de Nicolas Sarkozy, en el equivalente a los *grands travaux*, casi siempre museográficos, de sus predecesores. Lo entenderemos en su verdadera magnitud a la luz de la crisis moral (aparte de social y todo lo demás) en que se desarrollaron los últimos años de la presidencia de Jacques Chirac, que tocó fondo cuando París perdió la candidatura olímpica para 2012 en favor de Londres; lo que se puso de manifiesto entonces fue, aparte de las malas artes de la delegación gala, la confrontación de dos horizontes contrapuestos a cada lado del Canal de la Mancha, ascendente uno y descendente otro (Willsher, 2005.07.06).

Fue cinco meses después, por cierto, cuando el propio presidente de la república le insinuó al director de *The Da Vinci Code* (Ron Howard, 2006) que le allanaría el rodaje en el Musée du Louvre si le permitía influir en materia de *casting* (Sage, 2005.12.29).

Conclusión

A la vista de la situación puesta de manifiesto por la actualidad expositiva en los grandes museos occidentales y sus flirteos con la cinematografía, parece que las dos museologías que pretendí definir hace tres años siguen más firmes que nunca en sus posiciones. Hace unas horas como quien dice (después de haber enviado el resumen de esta ponencia), una periodista preguntaba a Thomas Krens cómo creía que sería el modelo de museo en el futuro. El gurú norteamericano apostó por la audacia y auguró cosas sorprendentes: “Puede que haya que pensar en aunar las artes plásticas con las artes escénicas o la cinematografía” (García, 2009.07.10). Y nosotros, ahora, nos preguntaremos: ¿todavía más?

Figuras



Fig. 1. Cartel promocional de *Night at the Museum. Battle of the Smithsonian* (Santander, mayo 2009).



Fig. 2. New York. Times Square
(marzo 2003).

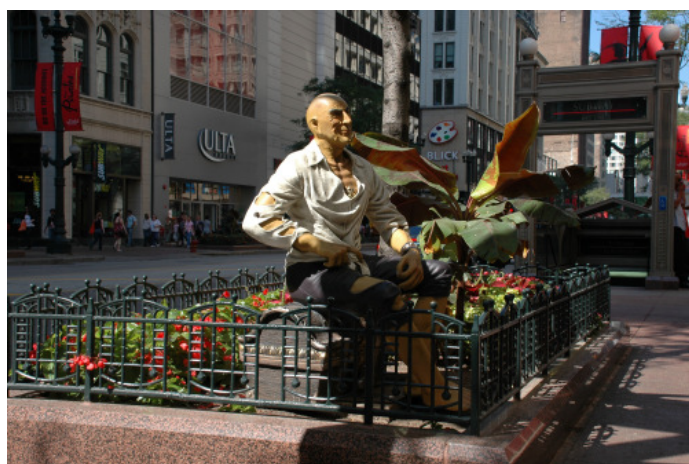


Fig. 3. Chicago. State Street.
Promoción de la exposición
Real Pirates, del Field
Museum
(septiembre 2009).



Fig. 4. London. Science Museum.
Acceso a la exposición Titanic: The
Artefact Exhibition (mayo 2003).

Fig. 5. Portadas de los catálogos de las exposiciones dedicadas a Tintoretto (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007) y al mismo pintor y sus coetáneos venecianos (Boston, Museum of Fine Arts, 2009).



Fig. 6. Portadas de los catálogos dedicados al Barroco en Francia (Château de Versailles) y en Gran Bretaña (Victoria and Albert Museum) en 2009.

(Nota: todas las imágenes son del autor; las figuras 5 y 6 han sido compuestas digitalizando las portadas de los libros en cuestión).

Bibliografía¹

- Cieply, Michael (2009.05.26), "Fire power? 'Night at the Museum' outguns 'Terminator'", *The New York Times*, en http://www.nytimes.com/2009/05/26/movies/26box.html?_r=1&ref=arts (accedido en 30 octubre 2009).
- Cotter, Holland (2009.03.13), "'Titian, Tintoretto, Veronese'. Passion of the moment: a triptych of masters", *The New York Times*, en http://www.nytimes.com/2009/03/13/arts/design/13titi.html?_r=1&ref=arts (accedido en 30 octubre 2009).
- Falomir, Miguel (ed., 2007), *Tintoretto, Madrid*, Museo Nacional del Prado (cat. exp.).
- Fastes de cour et ceremonies royales. Le costume de cour en Europe 1650-1800* (cat. exp., 2009), París, Réunion des musées nationaux (com. Pierre Arizzoli-Clémentel y Pascale Gorguet Ballesteros).
- García, Ángeles (2009.07.10), "Entrevista: Thomas Krens. Director de Proyectos Internacionales de la Fundación Guggenheim", *El País*, en http://www.elpais.com/articulo/cultura/cultura/moda/elpepicul/20090710elpepicul_1/Tes (accedido en 30 octubre 2009).
- Gómez Martínez, Javier (2004), "Narrar dentro, narrar fuera del museo", en José Manuel Iglesias Gil (ed.), *Actas de los XIV Cursos monográficos sobre el patrimonio histórico*, Santander, Universidad de Cantabria – Ayto. de Reinosa, pp. 31-48.
- Gómez Martínez, Javier (2006), *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón, Trea.
- Hernández Hernández, Francisca (1998), *El museo como espacio de comunicación*, Gijón, Trea.
- Ilichman, Frederick (2009), *Titian. Tintoretto. Veronese. Rivals in Renaissance Venice*, Boston, Lund Humphries (cat. exp. Museum of Fine Arts).
- Kennedy, Maev (2009.04.07), "New exhibition challenges view of Aztec emperor Moctezuma as traitor", *The Guardian*, en <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/apr/07/montezuma-exhibition-british-museum-moctezuma> (accedido en 30 octubre 2009).
- "Londres evoca el esplendor del imperio azteca" (2009.04.07), *El País*, en http://www.elpais.com/articulo/cultura/Londres/evoca/esplendor/imperio/azteca/elpepucul/20090407elpepucul_6/Tes (accedido en 30 octubre 2009).
- Macgregor, Neil (2007), "Foreword", en Rupert SMITH, *The Museum. Behind the Scenes at the British Museum*, Londres, BBC Books, p. 7.
- Sage, Adam (2005.12.29), "Chirac fails to have his way on Da Vinci casting couch", *The Times*, en <http://www.timesonline.co.uk/article/0,,13509-1961626,00.html> (accedido en 30 octubre 2009).
- Shone, Tom (2005), *Blockbuster: How the Jaws and Jedi Generation Turned Hollywood into a Boom-Town*, Londres: Simon & Schuster.
- Snodin, Michael (ed., 2009), *Baroque. 1620-1800. Style in the Age of Magnificence* (cat. exp.), Londres: Victoria and Albert Museum.
- Sudjic, Deyan (2005.02.13), "Who will now save our museums?", *The Observer*, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/feb/13/art.museums> (accedido en 30 octubre 2009).
- Vogel, Carol (2009.03.12), "Museums refine the art of listening", *The New York Times*, http://www.nytimes.com/2008/03/12/arts/artsspecial/12visitors.html?_r=1&ref=artsspecial&oref=slogin (accedido en 30 octubre 2009).

Willsher, Kim (2005.07.06), “The outlook for France is like the sky... grey”, *The Guardian*, <http://www.guardian.co.uk/uk/2005/jul/06/olympics2012.olympicgames2> (accedido en 30 octubre 2009).

Wolf, Rachel (2009), “Shooting gallery”, *ARTnews*, 108 (2), en http://artnews.com/issues/article.asp?art_id=2652 (accedido en 30 octubre 2009).

José Cláudio Alves de Oliveira

Natural de Vitória da Conquista, na Bahia, Brasil, é graduado em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (1993), Comunicação Social Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (1991), e História pela Universidade Católica do Salvador (1989), mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (1995) e doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (2004). Atualmente é adjunto 1 da Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Cibercultura e folkcomunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: cibercultura, comunicação, documentação, ex-votos e museologia. Foi Professor da UCSal, FIB e UNEB. É coordenador e pesquisador do Projeto Ex-votos do Brasil e bolsista do CNPq. Orienta bolsistas do PIBIC-CNPq-UFBA e do Sistema Permanecer-UFBA. Membro do Comitê Interno do PIBIC-FAPESBb-Faculdade Social. Coordenador do Colegiado do Curso de Museologia da UFBA.

MUSEUS E SALAS DE MILAGRES: DOIS SISTEMAS, UM OBJETO*

José Cláudio Alves de Oliveira

Resumo

Este trabalho apresenta os ex-votos do Santuário do Nosso Senhor Bom Jesus do Bomfim, em Salvador, Bahia. Em seu conteúdo, além de um breve histórico sobre este que é um dos mais visitados santuários do Brasil, está a importância do objeto ex-votivo enquanto patrimônio cultural, significativo para a crença católica, para os estudos da história social, que revela as atitudes do homem diante do medo, da alegria, riqueza, conquistas e derrotas, são informações que o rico objeto ex-votivo traz ao mundo. O artigo enfoca dois espaços diferenciados que apresentam os ex-votos: a sala de milagres e o museu, ambos com aspectos divergentes que recaem na visita, nos olhares e no ritmo comunicacional sobre os ex-votos, fruto do processo da informação que circulam em ambos os espaços, diferenciados por duas culturas, a erudita e a popular, documentadas pelo museólogo em dois diferentes ângulos.

Palavras-chave: Museu, Sala de Milagres, Documentação, Sistema

Abstract

This work presents the ex-votos of the Sanctuary of Senhor Bom Jesus do Bomfim, in Salvador, Bahia. In its content, beyond a historical briefing on that one is of the most visited sanctuaries of Brazil, it is the importance of the ex-votivo object while cultural, significant patrimony for the belief catholic, the studies of the social history, that ahead discloses the attitudes of the man of the fear, of the joy, wealth, conquests and defeats, is information that the rich ex-votivo object brings to the world. The article focuses two differentiated spaces that present the ex-votos: the room of miracles and the museum, both with divergent aspects that fall again into the visit, the looks and the comunicacional rhythm on the ex-votos, fruit of the process of the information that circulate in both the spaces, differentiated for two cultures, the scholar and the popular one, registered by the museologist in two different angles.

Keywords: Museum, Room of Miracles, Documentation, System

** Texto produzido para o Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola. Universidade do Porto, Porto, Portugal, de 12 a 14 de Outubro de 2009.*

Poderíamos iniciar este texto falando de ricos ambientes como o Santuário de Aparecida ou Penha do Rio de Janeiro, ambos com salas de milagres e museus juntos, ou até mesmo o espaço do Horto, em Juazeiro do Norte, no Ceará, que possui uma sala de milagres com organização que se aproxima a um museu. Todos no Brasil. Mas preferimos um espaço mais antigo, cujo museu se mostra mais tradicional, e sua sala mais contida em relação aos locais sagrados de Juazeiro do Norte e da imensa sala de milagres de Aparecida. Falaremos então do Santuário do Bom Jesus do Bomfim, situado na freguesia de Nossa Senhora da Penha de Itapagipe, onde há uma divisão, no sul, fazendo fronteira com a freguesia de Santo Antônio além do Carmo; pelo Leste com a Nossa Senhora de Brotas; e tem pelo Norte com a de São Bartolomeu de Pirajá. O núcleo é exatamente a filial da freguesia de Nossa Senhora da Penha: a igreja do Senhor Bom Jesus do Bomfim, que também faz limites com as igrejas dos Mares, da Boa Viagem e de Montserrat.

Senhor do Bomfim: devoção e festa

Em 1745, viajando para a província da Bahia, e sofrendo durante a sua viagem avariações em sua nau, o Capitão Teodósio Rodrigues de Farias, devoto ao Senhor do Bomfim de Setúbal, fez a promessa de que, chegando a salvo à cidade de Salvador, construiria uma igreja num local alto aonde as pessoas que chegassem pelo mar, da Baía de Todos os Santos, pudessem avistar o templo. Certamente um local estratégico e aprazível. Daí, então, ser escolhido a colina de Montserrat, onde hoje está situada a igreja, hoje devocionalmente aclamada pelo soteropolitano como “Colina Sagrada”. (v. fig. 1) O referido templo levou nove anos para ser construído, e por isso só em 1754 deu-se a introdução da imagem que durante este período ficara recolhida no palácio arquiiepiscopal de veraneio onde se denomina Igreja da Penha em Itapagipe (Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Pópulo da Penha de França de Itapagipe de Baixo e Nosso Senhor Crucificado). (CARVALHO, 1914)

A origem de toda história do Bomfim está em Setúbal, Portugal. Foi lá que a imagem do Bom Jesus foi encontrada, e a partir do achado, a necessidade de dar a ela um “bom fim”. Daí a explicação para a escrita do “bomfim” com “m”. Ficou então o nome do templo e da imagem, que tem um bom fim (a igreja) e que por isso tornou-se Senhor Bom Jesus do Bom Fim de Setúbal. São dois “emes”, ao contrário do que é escrito em muitos lugares. São dois “emes” o Bomfim de Setúbal e o da “Colina Sagrada” de Salvador, que tem seu ideal ex-votivo de Portugal para o Brasil por um certo marinheiro, que para muitos não passou de pirata, mas que, depois de tormentos em alto-mar, invocou o santo de Setúbal e prometeu-o edificar um templo em um lugar na cidade de São Salvador. (CARVALHO FILHO, 1923)

A imagem do Bom Jesus ficou na Penha de Itapagipe até sua transladação em 24 de junho de 1754. Como à época a administração do Bomfim não era autônoma a difusão de ex-votos deu-se na Penha. Segundo a direção do museu, apenas a imagem foi preservada, todos os ex-votos dos anos 1745 a 1754 se perderam.



*Fig. 1. Vista da igreja do Bomfim
Foto: Silvia Regina Santana, 2008.
Projeto Ex-votos do Brasil.*

A devoção da referida imagem viu-se acentuando gradativamente, isso porque o próprio relacionamento de seu fundador com a sociedade fizera com que as classes mais abastadas da época, que passaram a visitá-la todas as sextas-feiras sem contanto deixar de enviar seus escravos para, na quinta-feira, fazerem a lavagem da igreja. Sabe-se que o dia de sexta-feira se referencia a Nosso Senhor do Bomfim que no hibridismo religioso africano quer dizer Oxalá.

O cortejo da lavagem tem o seu itinerário sempre a partir da Conceição da Praia, entretanto é bom que se ressalte que de início o mesmo era feito por via marítima, os barcos ancoravam até o alto da colina. Mais tarde, com o aterro da parte da cidade baixa a viagem passou a ser feita por bondes de burros e carroças, até que foi construída Avenida Jequitiaia, e com o advento do bonde elétrico, tornou-se mais viável e rápido o percurso.

Os ex-votos

Em um dicionário encontramos o seguinte verbete: “Quadro, imagem, inscrição ou órgão de cera ou madeira etc. que se oferece e se expõe numa igreja ou numa capela em comemoração a um voto ou promessa cumprida”. (FERREIRA, 1975)

De forma geral as enciclopédias trazem as seguintes conclusões: a de que se coloca numa igreja, numa capela etc., oferenda entregue após um voto formulado e atendido pelos deuses, nos tempos do paganismo, a Deus, a virgem Maria e aos Santos, na vigência do cristianismo, em ocasiões de angústias, doença mortal, perigo de morte dos animais domésticos e semelhantes.

Constata-se que, tanto nos dicionários como as enciclopédias, os ex-votos são objetos depositados em templos, após a graça ou o pedido alcançado. Mesmo seguindo o conceito original do que é o ex-voto podemos notar muitos “pedidos” no Bomfim. São objetos que antecedem aos pagamentos das promessas. Cartões de identificação de vestibulandos são bons exemplos. Há cartões com datas ainda a serem cumpridas pelo tempo, mas já com pequenos bilhetes – ou não – pedindo a aprovação no vestibular. As fitinhas do Bomfim, como outro exemplo, vão mais além. Elas além de uso corporal, são depositadas, enlaçadas, nas cruzes do museu e da “Sala de Milagres” acompanhadas de oração e pedidos para um simples “bom dia” ou “Feliz ano novo”.

Os ex-votos do Bomfim podem ser vistos em duas etapas. Na sala de milagres, situada no corredor ao lado direito da nave única da igreja, e no Museu dos Ex-votos, que ocupa parte superior, no presbitério, cujas escadas se iniciam na sala de milagres. No Museu (Fig.2) estão os ex-votos considerados “especiais”, aqueles que ganham destaque durante os tempos ou aqueles “ofertados” por devotos ilustres da cidade. Um dos destaques é o ex-voto do escravo Amaro, feito por Manuel do Bomfim, em 1868. A estatueta é toda de cedro e mede 50 cm, está na segunda sala do museu. Outro destaque é o imenso órgão musical, de 1854. A quantidade também parece infinita, porem, como se trata de um museu, o acervo possui menos volume do que a sala de milagres, que cotidianamente ganha objetos. Então o espaço museográfico traz ex-votos pictóricos dos tempos dos riscadores de milagres, os tradicionais ex-votos escultóricos e centenas de pequenos ex-votos de prata e prata dourada. Podemos ver também ex-votos de pessoas hoje famosas, como jogadores de futebol, a exemplo da camisa do Vasco da Gama, colocada na sala de milagres pelo jogador Edmundo, em 1997.



Fig. 2 Detalhe do Museu dos Ex-votos
 Foto: Natália Marques da Silva, abril de 2009
 UCF Art History & Research

Hoje a tipologia dos ex-votos da sala de milagres do Bomfim parece ser infinita. A variedade percebida mostra bilhetes, cartas e cartões, berimbau, estatuetas, fitas, cabelos, fotocópias variadas, fotografias, diplomas, desenhos, quadros pintados, cruzes, radiografias, esculturas de madeira e de cera, chaves, ataduras, *botons*, extratos bancários, quepe de soldado, capacete de operário, carteira estudantil, colares, insígnias, sapato, requisição (acompanhada do resultado do exame), carteira de cédulas, caixa de remédio, vestimenta (variadas), cédulas e moedas, terços, mobiliário, órgão musical, relógio, prataria, figas, chaves, espadas em miniatura, tesoura, argolas, pedras, instrumentos musicais, murais de fotografias e reportagens, taças, cálices, lápides, livros, discos, olhos de vidro, marca-passos, vasos de louça e porcelana, dissertação de tese, convites de formandos, castiçais, becas... (Fig. 3)

Nota-se a diminuição dos quadros pintados pelos “riscadores de milagres”, devido ao próprio tempo. A marca da evolução da história econômica é clara. Hoje, concluímos que a fotografia veio sobrepor à pintura. Há uma infinidade de fotos 3X4, pôsteres e 9X12. E nesse processo da apresentação da imagem já se pode notar DVDs, CDs e VHS, cujos temas principais trazem casamentos e aniversários de crianças. O uso de murais de fotografias, 3X4 e 9X12 é a principal alternativa para enaltecer um processo de graça.



Fig. 3. Aspecto da sala de milagres

Os ex-votos de parafina não vão para o museu, ficam, portanto, restritos à “Sala de Milagres”. Após algum tempo expostos eles são doados às Obras Assistenciais Irmã Dulce, onde são levados para uma oficina que os derrete e os tornam velas para venda.

Já os quadros, hoje em número bastante reduzido, e com tendência a diminuir, são levados, após seleção, para o museu. O critério usado, então, é para aqueles de maior teor da história e de expressão artística mais bem acabada. No museu há quadros ainda do século XIX, como o milagre descrito por Jacinto Pereira, em 1843. E num confronto temporal, a imagem de uma tomografia, que ilustra a evolução da imagem ex-votiva. (Figuras 4 e 5)



*Fig. 4. Ex-voto tradicional pictórico
séc. XIX, no museu.*

*Foto: Natália Marques da Silva,
abril de 2009
UCF Art History & Research*



Fig. 5. Exemplo de nova configuração, na sala de milagres
Foto: Silvia Regina Santana. Projeto Ex-votos do Brasil. 2008

Expostos em vitrines, estão os objetos de valor e de doações, principalmente moedas, relógios, medalhas e os pequenos milagres de prata e prata dourada. Cédulas estrangeiras e nacionais; livros de fundações brasileiras; terços com medalhas de ouro; e duas versões do hino ao Senhor do Bomfim. Um dos ex-votos mais curiosos é uma moeda de 50 centavos, amassada, com os seguintes dizeres: “Milagres que fez o Senhor do Bomfim quando uma bala resvalou nesta moeda que eu trazia no bolso da camisa”.

Para a direção do museu a divisão entre sala de milagres e museus está no valor do acervo. De fato. As peças mais antigas estão no museu. Bem como os de maior valor. Outro detalhe é a questão da segurança e de referência religiosa entre o homem e o ex-voto. A “sala de Milagres” é aberta ao público e romeiros sem imposição de pagamento, o que não acontece com o museu, que cobra uma pequena taxa. É na “Sala de Milagres” que os ex-votos são “depositados” nos atos da desobriga. No museu também são depositados, mas com método que difere. As famosas fitinhas e retratos que chamam a atenção do público, como também peças que são usadas em missas celebradas pelo arcebispo, são colocadas no museu, mas após uma “filtragem” do que é “depositado” na sala. O museu possui uma área bem maior: são duas salas que acomodam na primeira entrada vestimentas e mobiliário, além de uma diversidade de objetos ofertados; na segunda, as vitrines e objetos de grande valor.

Vêem-se, então, a divisão por objetos, o seu valor, a idade e a sua dimensão. Há, certamente, similaridade entre objetos, como é o caso das fotografias (grandes e pequenas).

A questão da vinculação tem aspectos na origem e desenvolvimento. A primeira diz respeito à criação do museu. Ela se deu a partir da acumulação de ex-votos na

“Sala de Milagres”, exceto os grandes objetos de promessas e ofertas. O museu nasce a partir da “Sala de Milagres”. O segundo aspecto refere-se à transladação do ex-voto. Ainda hoje muitos ex-votos são enviados ao museu quando se nota maior atratividade e valor.

Fica evidenciada uma divisão através do valor e expressividade dos objetos. E uma vinculação onde acontece o processo ex-voto-sala de milagres-museu. Assim sendo, a “sala de Milagres” tem um caráter mais que expositivo. Nela o peregrino reza e até ascende velas (contrário aos princípios da administração), deposita o ex-voto e observa todo o acervo. É como um museu não-tradicional, dinâmico e produtivo, com mais novidades, onde a ficha de identificação é desnecessária à observação pública, pois a maioria dos ex-votos é acompanhada pelas palavras do próprio pagador da promessa.

Com relação ao público, nota-se, baseado no conceito de museu, maior importância dada ao espaço museológico. Ele é um “deslumbre”; propõe uma imponência e chega a ser algo dantesco em relação aos olhares do público. Isso se deve a funcionalidade e à tradição museística da instituição museu, conquistada no mundo da história da arte, da história e de outras ciências com notoriedade desde o século XIX após os gabinetes de curiosidade. Além desses fatores, o museu fecha em um período maior de tempo durante o dia, o que faz com que haja uma apreensiva expectativa por parte dos visitantes.

Porém, do ponto de vista da prática religiosa, a “Sala de Milagres” possui muito mais ou completa atividade. Nela, o sentido da fé, da prática religiosa que engloba as rezas e manifestações (artísticas e místicas), se desenvolvem com mais liberdade e num *modus continuum*. Evidente que de maneira geral é a religiosidade que proporciona o museu, diversificando o seu acervo e tornando-o mais leve em relação às pesadas peças dos séculos XIX e XX ofertadas pelas famílias tradicionais.

A “Sala de Milagres” não é museu. Tem todo um potencial para sê-lo. Ela é mais dinâmica, tanto do ponto de vista exposicional, quanto da circulação das pessoas, possibilitando maior liberdade em ver, perceber e expor.

A “Sala de Milagres” conduz o público ao museu direta e indiretamente. No primeiro, ela é via e caminho para a porta do museu, é também uma prévia do acervo do museu. No segundo, ela conduz o próprio objeto ao museu, aumentando o seu acervo.

Porém, os ex-votos e a sala de milagres não precisam das etiquetas, das *plotagens*, das vitrines, do circuito pré-estabelecido e de uma linguagem científica, acadêmica, metodologicamente criada para o processo de tombamento dos objetos que são expostos ao público.

A sala de milagres é criada pelo povo, não pelo cientista da museologia ou história. Ela é disposta a partir das contrições, das desobrigas, do movimento dos romeiros e peregrinos que se dirigem para “depositarem” os seus bilhetes, cartas, estatuetas, esculturas e outros muitos objetos que se variam a cada dia.

Esse espaço, do povo, não precisa da ficha de localização e muito menos das etiquetas, pois essas são colocadas intrinsecamente no objeto, onde a informação é partícipe da imagem ou texto próprio do ex-voto criado pelo cidadão comum, que numa linguagem mais acadêmica pode ser entendida como uma ação folkcomunicação. (BELTRÃO, 2004)

O museu, criado em 1975, serviu à igreja como marco da conservação dos símbolos da fé religiosa. Isso é de fundamental importância para qualquer religião que procura sua difusão. A sala de milagres é mais antiga, remonta ao final do século XVIII, e também tem a sua importância para a conservação da fé, mas com certa diferença do museu. Ela mostra a tradição com maior frequência e velocidade; já o museu, que dependente da sala, possui uma velocidade do processamento da informação dos ex-votos – e consequentemente da fé – mais lenta, e num corpo documental religioso carente devido à ausência de um sistema de documentação mais eficaz e contemporâneo.

Seja como for, museu e sala de milagres são responsáveis pelas histórias de fé que movem o mundo dos ex-votos, da religião do povo e da linda página que a crença católica lega ao patrimônio cultural, a dos testemunhos das “graças pedidas” e das graças alcançadas.

Referências

Beltrão, Luiz (2004), *Folkcomunicação: Teoria e Metodologia*. São Bernardo do Campo: UESP.

Barros, Souza (1989), *Arte, Folclore e Subdesenvolvimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Carvalho, Carlos Alberto de (1914), *Tradição e Milagres do Bomfim*. Salvador: Typografia Baiana.

Carvalho Filho, José e. Freire de (1923), *A devoção do Senhor do Bomfim e sua História*. Salvador: Typografia de São Francisco.

Duby, George (1979), “História Social e Ideologias das Sociedades”. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: novos problemas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, p. 130 -145.

Oliveira, José Cláudio Alves de (2004), *Museus digitais e cibermuseus: sistema, objeto e informação dos bancos de dados iconográficos: problemas e perspectivas da pesquisa científica no ciberespaço*. Salvador: FACOM-UFBA, 640 p. il. Vol. I, II (Tese de Doutorado)

_____. “A devoção popular e a riqueza ex-votiva nas salas de milagres dos santuários brasileiros”. Trabalho apresentado no *III Simpósio Internacional sobre Religiosidades, Diálogos Culturais e Híbridismo*. Campo Grande, MS, Abril de 2009. Disponível em: <http://www.simposioreligioes.ufms.br/simpaprov.php>. Acesso em 29/06/2009

_____. “Das salas de milagres ao Museu Digital: Os Ex-votos como mídia folkcomunicação”. Trabalho apresentado no *XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, na Divisão Temática de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Teresina, PI, maio de 2009. Disponível em <http://www.intercom.org.br/congresso/regionais/2009/nordeste/>. Acesso em 29/06/2009

SILVA, Maria Augusta Machado da (1981), *Ex-votos e Orantes no Brasil*. Rio de Janeiro: MHN-MEC.

Valladares, Clarival do Prado (1970), *Riscadores de Milagres: Um Estudo de Arte genuína*. Rio de Janeiro: Superintendência de Difusão Cultural SED-BA.

José Manuel Brandão

Licenciado em Geologia pela FCUL. Estudos de pós-graduação em Museologia no ISMAG (Lisboa) e na Universidade de Masarik / UNESCO (República Checa). Mestrado em Museologia (ULHT) com uma tese dedicada à problemática da musealização de espaços mineiros abandonados. Doutorando da Universidade de Évora, em História e Filosofia da Ciência, tendo entregue uma tese no domínio do estudo e avaliação das colecções e museus geológicos em Portugal. Autor e co-autor de diversos artigos no domínio do ensino e divulgação das Geociências, da museologia das Ciências da Terra e do património mineiro português. Ao longo dos anos exerceu actividade profissional no ensino secundário e no ensino superior e, desde 1991, desempenhou os cargos de Conservador no Museu Nacional de História Natural (Mineralogia e Geologia) e, posteriormente, no Museu Geológico do extinto Instituto Geológico e Mineiro. Actualmente é Técnico Superior Assessor Principal do INETI—IP (Centro de Dados Geológico— Mineiros), ocupando-se do arquivo histórico. Membro do Comité do ICOM para as colecções de História Natural (NatHist), representante da Sociedad Española para la Defensa del Patrimonio Geológico y Minero e membro fundador da GeoMin - secção de Minas da Associação Portuguesa para o Património Industrial.

MUSEU GEOLÓGICO: LUGAR DE MEMÓRIAS HISTÓRICAS E CIENTÍFICAS

José Manuel Brandão

Resumo

Com 150 anos de actividade (1859-2009), o Museu Geológico é herdeiro de um passado pontuado por algumas das mais importantes etapas e personalidades da história das Geociências e da Arqueologia portuguesa e internacional, que contribuíram para o seu crescimento e prestígio. Parte das suas colecções, além do seu interesse para a história da ciência, continua a apresentar valor científico, o que aumenta a pertinência de uma discussão aberta sob a sua vocação e missão.

Palavras-chave: Museu, Comissões Geológicas, Serviços Geológicos, Geologia, Arqueologia

Abstract

With 150 years of activity (1859-2009), the Geological Museum is the heir of a past classify by several important steps and personalities in the history of the Portuguese Geology and Archeology, who contributed, to its establishment, growth and prestige. Part of its collections, despite of their interest to the history of science, continue to present scientific value, which increases the relevance of an open discussion over the vocation and mission of this museum.

Keywords: Museum, Geological Commissions, Geologic Survey, Geology, Archaeology

Introdução

Instalado há cento e cinquenta anos (1859 – 2009) no edifício onde ainda hoje se encontra, ao Bairro Alto em Lisboa, o Museu Geológico tem uma trajectória indissociável da dos serviços oficiais na dependência dos quais desde sempre esteve: as Comissões Geológicas (1857-1918)¹ que o criaram, os Serviços Geológicos de Portugal (1918-1993) e os organismos que lhe sucederam².

São escassas as referências claras à sua instalação sendo notório que, ao longo do tempo, poucas vezes foi verdadeiramente assumido como uma entidade ontológica, antes encarado como uma resposta óbvia às necessidades práticas decorrentes dos trabalhos ali desenvolvidos, designadamente a de instalação e disponibilização, para futura consulta, dos materiais coligidos na demanda dos “factos geognósticos” relevantes para o conhecimento do território. Em defesa desta ideia sublinhe-se a inexistência de um acto ou de um documento fundador, bem como a explicação lapidar de Nery Delgado (1835-1908), membro adjunto da Comissão e seu director a partir de 1882, que se lhe referia dizendo que “... as collecções de um instituto geológico não representam o fim do trabalho que lhe é incumbido, mas servem-lhe de auxiliar indispensável para o executar...”³.

Contrariamente a outros museus de História Natural da segunda metade do século XIX, que repartiam os seus objectivos entre a investigação e as preocupações educativas, o “Geológico” colocou, desde o início, a investigação acima de outras possíveis vertentes, trabalhando sobre as colecções que iam sendo feitas à medida que avançavam os trabalhos de campo. N. Delgado, haveria mesmo de referir, a propósito de uma eventual transferência das colecções para o Museu Nacional de Lisboa na Escola Politécnica, que enquanto as colecções daquele estabelecimento eram *de ensino e exposição*, as do serviço geológico eram *de investigação*

1 A primeira das sucessivas “Comissões” criadas até à sua passagem a “Serviços Geológicos de Portugal” (1918-1993), foi constituída em Dezembro de 1852 no quadro do (novo) Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, em resposta à necessidade de se conhecer com detalhe a geologia do país e os respectivos recursos minerais. Encarregada de proceder ao reconhecimento do território e elaborar a carta geológica do Reino, a Comissão dos Trabalhos Geológicos só começou, porém, a funcionar de forma efectiva em 1857, tendo como directores Carlos Ribeiro (1813-1882), engenheiro militar, e Pereira da Costa (1809-1889), académico e lente da Escola Politécnica.

2 Instituto geológico e Mineiro, INETI e LNEG (Laboratório Nacional de Energia e Geologia – IP), actual tutela.

3 Cf. Delgado, 1909 p. 173.

*científica, aplicação pratica e documentação dos trabalhos realizados*⁴.

Nem mesmo as limitações impostas pelo espaço e pela falta de pessoal⁵ constituíram óbice bastante a que na organização das colecções houvesse uma preocupação com a possibilidade destas se constituírem em veículo de formação especializada, para académicos, agrónomos e engenheiros, e em mostruário das potencialidades minerais do país, destinado a construtores, industriais e outros agentes económicos. A inexistência de uma apresentação eminentemente pedagógica, não propiciou o desenvolvimento de particular apetência dos públicos generalistas pela visitação do museu. Apesar da sua abertura com carácter permanente desde meados de 1920⁶, os visitantes foram, ao longo do tempo, maioritariamente formados por profissionais e estudiosos das matérias abrangidas, e só muito recentemente tal panorama veio a sofrer modificações sensíveis.

Natureza, crescimento e organização das colecções

Instalada inicialmente em casa de um dos seus directores, Francisco Pereira da Costa (1809-1889)⁷, a *Comissão* cedo se viu confrontada com o problema do crescimento das colecções, o que obrigou a demandar o Governo sobre a necessidade de se encontrarem instalações adequadas, onde aquelas se pudessem dispor e ser consultadas⁸. A solução encontrada foi o 2º piso do Convento de Jesus onde já funcionava a Academia Real das Ciências, embora tal espaço, no entender de P. da Costa, estivesse *muito arruinado* e carente de muitas obras de adaptação⁹. O núcleo inicial do museu, constituído pelas colecções pessoais de Carlos Ribeiro

4 *Idem* p. 178. Este conceito ter-se-á enraizado no corpo técnico dos Serviços; anos mais tarde, o engº J. Simões repeti-la-ia, ao dizer que estes "...se limitam principalmente a organizar colecções genuinamente portuguesas, que estejam em relação com a índole dos seus trabalhos e lhes sirvam de base" (1923 p. 35).

5 Até perto do final da recente década de noventa (séc. XX), o museu não teve pessoal dedicado sendo as tarefas da sua organização atribuídas, por inerência, aos técnicos do serviço, satisfeitas frequentemente além do seu horário normal. A marcação e preparação das amostras estavam cometidas aos colectores, sempre que estes não estavam em trabalho de campo. Só em 1901 haveria de considerar-se o lugar de preparador para os serviços das colecções e do laboratório, sendo mais tarde criada a categoria de conservador do museu, atribuída ao colector-chefe (Decreto nº 15.018 de 11 de Fevereiro de 1928).

6 *Ofício de Paiva Morão ao Director-Geral de Minas. 28 de Junho de 1919. AHGM (Arquivo Histórico Geológico-Mineiro, LNEG-IP).*

7 *Cf. Simões, 1923 p. 19; Almeida e Carvalhosa, 1974 p. 245.*

8 *Cf. Relatório de P. da Costa, 1862. Livro de relatórios de actividades da Comissão, p. 87. AHGM.*

9 *Idem ibidem.*

(1813-1882), que partilhava a direcção da Comissão e pelas colheitas e outras aquisições feitas pelos seus membros, ocupou desde o início, as duas maiores salas do espaço que lhe fora atribuído, embora fosse preciso aguardar vários anos pelo mobiliário (fig. 1), só conseguido em meados do final da década de 1870.



Fig. 1. Sala de Estratigrafia e Paleontologia. Anos vinte. Foto AHGM.

A natureza das colecções, bem como a sua organização, denunciavam claramente as principais áreas de actividade abraçadas pelos Serviços desde o seu início, repartidas entre a Geologia, o principal domínio, e a antropologia pré-histórica, campo que parece ter emergido, natural e circunstancialmente, dos trabalhos de reconhecimento geológico. A disposição das colecções é também reveladora da prática de uma ciência exaustiva, testemunho dos paradigmas e metodologias características das últimas décadas de oitocentos.

A principal colecção do museu é a de estratigrafia portuguesa, formada sobretudo até aos anos vinte (séc. XX), na qual (...) *cada systema é representado pela sua fauna e flora especial, e pelos principais typos de rochas, e em que as localidades apresentando a mesma facies paleontologica se acham reunidas, ao passo que as que apresentam diferenças notaveis de fauna estão separadas...*¹⁰.

Não lhe fica atrás, porém, pela importância do seu conteúdo, a colecção geral de paleontologia que reúne alguns milhares de representantes dos principais grupos fósseis conhecidos em Portugal, dispostos *segundo a ordem zoológica* e com os exemplares arranjados *geologicamente*, isto é, “*pondo em junção os fosseis*

vizinhos provenientes de diferentes terrenos"¹¹, arranjo que permitia evidenciar e/ou estabelecer correlações estratigráficas¹². Esta organização era ainda reforçada pela colocação dos fósseis em caixas de cartão de cor idêntica à da respectiva formação apresentada na Carta Geológica de Portugal, edição de 1899.

Só uma pequena parte da colecção está exposta, apresentando-se sobretudo os exemplares mais relevantes pela sua posição taxonómica, grau de preservação ou estatuto. Muitos destes exemplares correspondem a “espécies tipo” ou foram figurados nas diversas publicações surgidas ao longo do tempo.

O grupo de fósseis mais representado é, naturalmente, o dos invertebrados, sendo de justiça referir o importantíssimo contributo dado ao crescimento destas colecções por N. Delgado e por Paul Choffat (1849-1919), geólogo suíço contratado pela Comissão, incidindo as suas colheitas, respectivamente, sobre os fósseis das eras Paleozóica e Mesozóica. Já os fósseis marinhos do Cenozóico, recolhidos sobretudo nas penínsulas de Lisboa e Setúbal e no Algarve, que constituem também um importante segmento desta grande colecção, foram em grande parte resultantes das colheitas do geólogo da Comissão Jorge Berkeley Cotter (1845-1919).

A colecção de paleontologia foi muito enriquecida entre as décadas de trinta e cinquenta por Georges Zbyszewski (1909 -1999), devendo-se-lhe a entrada de grande quantidade de restos de peixes e mamíferos terrestres e marinhos do Miocénico da região de Lisboa, e de restos de dinossauros jurássicos, pela sua maior parte estudados e publicados nas edições destes Serviços.

Não pode ignorar-se, pela sua importância enquanto documento científico e histórico, o pequeno núcleo de colecções estrangeiras de comparação agregado à colecção de paleontologia. As peças que o integram foram principalmente incorporadas por oferta ou permuta com instituições e personalidades estrangeiras com quem os membros das Comissões Geológicas mantinham relações de trabalho e amizade. Aliás, alguns destes conhecimentos vinham já da viagem de estudo que Carlos Ribeiro empreendera em 1858 a diversos países da Europa, a fim de estabelecer contactos com universidades e serviços congéneres e de adquirir os equipamentos e materiais necessários à prossecução dos objectivos da Comissão. Alguns segmentos das *colecções estrangeiras*¹³ foram adquiridos por compra a diversos *marchands* naturalistas europeus, nomeadamente a Auguste Krantz de

11 Cf. Delgado, 1901 p. XXX.

12 As correlações estratigráficas apoiam-se principalmente no “**princípio da identidade paleontológica**”, enunciado pelo inglês William Smith (1769 – 1839), que estabelece que as camadas com o mesmo conteúdo fóssil são da mesma idade.

13 Sobre a constituição e proveniência das peças estrangeiras v. Brandão e Almeida, 2002; 2003.

Bonn (Alemanha) e a Louis Sæmann, estabelecido em Paris, dada a qualidade dos materiais que distribuíam e o rigor que lhes era reputado na sua classificação¹⁴. Em consequência do alargamento das áreas disciplinares abrangidas e crescimento da amostragem recolhida, meados de 1899, foi instalada no museu a sala de *mineralogia e petrografia portuguesas* cuja preparação se deveu a Alfredo Bensaúde (1856-1941), mineralogista da Comissão até 1898, e a Vicente Sousa Brandão (1863-1916), que o substituiu naquela data em tais funções. Seguiu-se-lhe, já na primeira década do século XX a criação da *sala de geologia aplicada*, iniciativa de P. Choffat e do engenheiro António Torres entretanto nomeado para a Comissão. Constituía-se assim um mostruário de rochas industriais, minérios e combustíveis nacionais até então inexistente. Finalmente, com a criação da *sala colonial* em 1905, o museu atinge o pleno da área ocupada com o depósito e exposição das suas colecções¹⁵.

Este núcleo de colecções coloniais tem as suas raízes nas contínuas ofertas à Comissão de rochas, fósseis e minérios, praticamente desde o início da exploração científica de África, com as explorações pioneiras de Capelo, Ivens e Serpa Pinto. Parte desse acervo foi estudado por P. Choffat, podendo dizer-se que constituiu um contributo de grande valia para identificar e esboçar à distância, os contornos das principais formações geológicas de Angola e Moçambique.

Face à sua importância e sob proposta do Conselho Consultivo dos Serviços, N. Delgado reuniu essas importantes dádivas num “museu” ou Sala Colonial, cuja instalação e manutenção foram suportadas pelo então Ministério da Marinha e das Colónias¹⁶.

A Comissão e o homem pré-histórico

No decurso dos trabalhos de campo de geologia e mercê do particular interesse de Carlos Ribeiro e de Nery Delgado pela problemática da existência e antiguidade de um Homem “ante-diluviano”, foi sendo reunida uma importante colecção de artefactos líticos, restos alimentares e esqueletos humanos pré-históricos, recolhidos ou inumados por ambos em estações de superfície, grutas, povoados

¹⁴ Entre as encomendas a L. Sæmann, devem referir-se as das colecções do Visconde de Archiac, paleontólogo francês discípulo de Alcide d’Orbigny e as do académico russo H. Trautschold, adquiridas em 1862, posteriormente incorporadas nas colecções do Museu Nacional (v. Brandão, 2009a).

¹⁵ Estes últimos três núcleos mantiveram-se até aos anos setenta (séc. XX), quando aos espaços que ocupavam foi preciso atribuir outras funções. Apenas permanece, com uma nova museografia, o núcleo de mineralogia.

¹⁶ V. Brandão 2009b.

e monumentos megalíticos da península de Lisboa e Vale do Tejo¹⁷. Refiram-se em particular os materiais provenientes dos concheiros de Muge descobertos por Ribeiro em 1863¹⁸, das grutas artificiais de Palmela, escavadas pelo pessoal da Comissão na segunda metade dos anos setenta (séc. XIX) e os materiais recolhidos por Delgado no planalto da Cesareda.

A questão da existência do Homem no período Terciário, alimentada por C. Ribeiro com base na descoberta de diversas peças de sílex na região da Ota – Carregado¹⁹, com talhe supostamente intencional, vai constituir, na década de 1870, uma das suas grandes preocupações, que ecoa mesmo além-fronteiras com as participações nos congressos de Arqueologia em Bruxelas e Paris. Aliás, a questão culmina na sua constituição em tema central da IX sessão do *Congresso Internacional de Antropologia Pré-Histórica* reunido em Lisboa, em 1880²⁰, altura em que Ribeiro e Delgado terão conseguido os necessários recursos para equipar e abrir a sala onde ainda hoje se encontram depositadas e expostas estas colecções.

Organizada cronológica e geograficamente, a “Sala de Arqueologia Pré-histórica” (fig. 2) foi sofrendo, até meados dos anos setenta (séc. XX), sucessivas modificações visando adaptar o crescimento da colecção à limitação do espaço, o que se foi conseguindo com a modificação da tipologia do mobiliário, e à própria evolução das metodologias científicas da Arqueologia para o estudo das diferentes épocas cronológico-culturais²¹.

17 Estas colecções, como aliás N. Delgado fazia questão de sublinhar (1909, p. 174), nada tinham a ver com as do Museu Ethnographico dirigido por J. Leite de Vasconcellos e instalado em 1894 numa das salas da Comissão. Criado em Dezembro de 1893, este museu deveria servir “como que de desenvolvimento do museu de anthropologia installado na Commissão dos Trabalhos Geologicos” (D. Gov. nº 290 de 22 de Dezembro de 1893). No entanto, a sua vocação bem como o aumento das colecções que entretanto se tinham expandido para o claustro do edifício, determinaram a sua transferência, em 1901, para instalações maiores no Mosteiro dos Jerónimos, em Belém (Cf. Vasconcellos, 1914, p. 2).

18 Esta descoberta proporcionou a Pereira da Costa a publicação da obra “Da existência do homem em epochas remotas no Valle do Tejo. Notícia sobre os esqueletos humanos descobertos no Cabeço da Arruda”, (1865), considerada a mais antiga monografia arqueológica portuguesa.

19 V.: *Descrição de alguns sílex e quartzites lascados encontrados nas camadas dos terrenos terciário e quaternário das Bacias do Tejo e Sado* por C. Ribeiro. “Mem. Com. Serv. Geol. Port.”. Lisboa, 1871.

20 A convicção de C. Ribeiro na existência de um homem nos tempos terciários, autor dos supostos artefactos de sílex designados por “eólitos”, alimentou durante algum tempo uma polémica que culminou na criação de uma criatura, virtual, responsável por tais artefactos o *Homo simius ribeiroi*.

21 A título de exemplo refira-se, pela sua importância, a introdução nos anos quarenta, provavelmente pela mão de Henri Breuil, do “método das séries”, que constituiu a matriz pela qual se organizaram posteriormente todas as colecções paleolíticas.



Fig. 2. A “Sala de Arqueologia Pré-Histórica”. Anos sessenta. Foto AHGM.

Merece ainda referência particular o conjunto de restos faunísticos recolhido principalmente nas grutas do planalto da Cesareda, Furninha e serra de Montejunto que, pelo contexto da sua descoberta, tem sido tradicionalmente conservado junto da colecção de arqueologia. Estes materiais revelaram a presença de diversos grupos de animais extintos no nosso país durante a época quaternária, designadamente urso das cavernas, hiena, hipopótamo e elefante, entre outros exemplos.

Colaborações externas

A exiguidade dos quadros de pessoal, bem como a impossibilidade do corpo técnico dos Serviços abarcar todo o tipo de formações e espécies fósseis encontrados durante os trabalhos de reconhecimento geológico do território, levou os membros da Comissão, desde os primeiros tempos, a solicitarem a colaboração de naturalistas e académicos estrangeiros, num claro e duplo esforço de validação científica das suas observações e, simultaneamente, de internacionalização das Ciências Geológicas portuguesas²².

Entre as primeiras colaborações deve referir-se a do conhecido “conchiólogo” francês Paul Deshayes (1795-1875), consultado por C. Ribeiro em Paris em 1858. Deshayes observou e classificou muitos fósseis enviados por Ribeiro, posteriormente reportados por Pereira da Costa na sua magistral e inacabada monografia sobre os moluscos do Terciário português²³.

Poderiam citar-se a título de exemplo, como fruto destas profícuas colaborações, e apenas para os primeiros anos de trabalho das Comissões, os trabalhos pioneiros

²² Cf. Brandão, 2008 p. 419.

²³ V. *Gastropodes dos depósitos terciários de Portugal. Mem. Com. Serv. Geol., Lisboa, 1866.*

sobre a flora fóssil portuguesa do naturalista suíço Oswald Heer (1809-1883) e do francês Gaston de Saporta (1823-1895); no estudo dos invertebrados fósseis, as contribuições de Perceval de Loriol (1828-1908) do Museu de História Natural de Genebra e fundador da Sociedade de Paleontologia Suíça (equinodermes fósseis), ou ainda a colaboração de Gustave Dollfus (1850-1931), antigo Presidente da Sociedade Geológica de França, que em colaboração com Berkeley Cotter e Jacinto Pedro Gomes do Museu Nacional, publicaram uma explicação das estampas preparadas por Pereira da Costa para o 2º caderno da obra sobre os moluscos terciários que não chegou a concluir²⁴. No estudo dos vertebrados refira-se, com justiça, o trabalho de H.-Emile Sauvage (1842-1917), do Museu Nacional de História Natural de Paris, sobre os peixes e répteis mesozóicos portugueses, no qual se refere pela primeira vez a existência de dinossauros em Portugal²⁵.

As colaborações externas no domínio da arqueologia também tiveram expressão, embora tais trabalhos não tivessem assumido, senão pontualmente, uma relevância quantitativa comparável à da geologia, o que parece natural dada a trajectória descontinuada que a arqueologia teve após o desaparecimento de C. Ribeiro. Não obstante Delgado considerar a pertinência deste tipo de trabalhos, reafirmando a necessidade da sua continuação “...há ainda que prosseguir os estudos de *anthropologia e archeologia prehistoricas concernentes as epochas terciaria e quaternaria, estudos que são também do dominio da geologia...*”²⁶, o facto é que até meados da década de quarenta, mais ninguém do serviço voltou a dedicar à Arqueologia pré-histórica a mesma atenção ou entusiasmo; assim, as incorporações havidas tiveram lugar pela mão de colaboradores externos, nomeadamente com Victor e Joaquim Fontes. Esta situação conduziu à determinação superior, nunca concretizada, de desmembrar as colecções repartindo-as pelo Museu Ethnologico e pela Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa²⁷, surgida, provavelmente, com base numa proposta do próprio N. Delgado²⁸. Todavia, a intenção de extinguir a Arqueologia no quadro dos Serviços geológicos não se desvaneceu totalmente e ter-se-á repetido meados de 1917, embora travada, desta vez, pela intervenção de J. Fontes e de Ernest Fleury (1878-1958), do Instituto Superior Técnico, colaborador dos Serviços. O declínio da actividade no âmbito da arqueologia inverteu-se, porém, com a entrada para os Serviços Geológicos de Georges Zbyszewski (1909-1999) e, pouco

24 V. Brandão, 2005.

25 *Vértebrés fossiles du Portugal. Contributions à l'étude des poissons et des reptiles du Jurassique et du Crétacique. Mem. Com. Serv. Geol., Lisboa 1897-98.*

26 Cf. Delgado, 1883 p.4. *Sublinhe-se que C. Ribeiro faleceu em 1882.*

27 Cf. Plano orgânico dos serviços geológicos. Paço, 28 de Dezembro de 1899.

28 Cf. Delgado, 1909 p. 175.

depois, de O. da Veiga Ferreira (1917-1997), cujos estudos e recolhas em vários arqueossítios, durante os levantamentos para a Carta Geológica de Portugal, marcaram de forma decisiva a história e o avanço da Arqueologia em Portugal. Não será despendendo enfatizar aqui também o papel que nesta área do conhecimento desempenharam outros colaboradores exteriores à instituição, de que se destacam Afonso do Paço (1895-1968) e Abel Viana (1896-1964), para referir apenas dois dos principais investigadores portugueses. Entre os estrangeiros, avulta a colaboração de Henri Breuil (1867-1961) nos anos quarenta. Do trabalho que desenvolveu com G. Zbyszewski resultou, além de um grande aumento das colecções paleolíticas com os materiais recolhidos por ambos ao longo das praias quaternárias do litoral português e nos terraços fluviais do Baixo Tejo, a publicação de uma volumosa obra em parceria, de inventário e descrição das estações descobertas e materiais recolhidos²⁹.

Na década de sessenta é incontornável a memória da colaboração, também na área da Arqueologia, do casal Georg e Vera Leisner (1885-1965), grandes especialistas alemães da cultura megalítica e, entre outros, do abade Jean Roche (1913-2008), investigador do CNRS de França e antigo colaborador, em Paris, do *Laboratoire de Géologie appliquée à l'étude de l'Homme*, dirigido por P. Teilhard Chardin³⁰.

Nota final

O Museu Geológico tutelado pelo actual LNEG, é detentor de um património que testemunha algumas das mais importantes etapas da história das Geociências e da Arqueologia Pré-histórica em Portugal e de uma história marcada pelo cruzamento de grandes sábios da cena nacional e internacional que, de algum modo, contribuíram para a sua instalação, crescimento e prestígio.

A despeito do valor científico dos seus materiais, o acervo ali depositado, bem como a perenidade da museografia de cariz oitocentista, transformaram este estabelecimento num interessante caso de estudo para a história e evolução dos museus científicos em Portugal. Impõe-se por isso, uma séria e profunda reflexão participada sobre a *vocação* desta estrutura e a *missão* que lhe deseja atribuir, que terá alicerçar-se no exercício harmonioso das principais funções museais: incorporação, investigação e acção cultural.

29 V. : *Contribution à l'étude des industries paléolithiques du Portugal et de leurs rapports avec la géologie du Quaternaire*. Dois volumes. Lisboa, 1942 e 1945

30 Tendo iniciado pesquisas arqueológicas em Portugal em 1949 a convite de Mendes Correia, Jean Roche dedicou grande atenção ao estudo das colecções de Muge depositadas no museu dos Serviços Geológicos, tendo ali promovido, algumas campanhas de escavações com o Eng.º O. da Veiga Ferreira (1917-1997), cujos resultados vieram alargar o acervo reunido por Carlos Ribeiro no século XIX.

Bibliografia

Almeida, F.M. e Carvalhosa, A.B. (1974), “Breve história dos Serviços Geológicos em Portugal”. *Com. Serv. Geol. Port.*, 58, p. 239-265. Lisboa.

Brandão, J.M. (2009a), “*Peças de Adolphe d’ Archiac no núcleo inicial de colecções Estrangeiras da Comissão Geológica de Portugal*”. “Conferência Internacional Colecções e museus de Geociências”. Univ. de Coimbra. Aguarda publicação.

_____ (2009b), “*O acervo colonial das “Comissões Geológicas” de Portugal (1857 – 1918). Nota preliminar*”. “Conferência Internacional Colecções e museus de Geociências”. Universidade de Coimbra. Aguarda publicação.

_____ (2008), “Para uma historiografia dos Colaboradores estrangeiros das antigas “Comissões Geológicas”. In Callapez *et al* (org.) *A Terra: conflito e ordem*. Homenagem ao Prof. Ferreira Soares, p. 419-427. Museu Min. e Geológico da Universidade de Coimbra.

_____ (2006), “Requalificação das colecções de arqueologia pré-histórica do museu Geológico (INETI)”. *Almadan*, 14, adenda electrónica, p. X.1–X.5. Almada. <http://www.almadan.publ.pt/14ADENDAX.pdf>. Em linha.

_____ (2005), “O conhecimento da “rica fauna terciária neogénica”. Uma efeméride na história das geociências portuguesas”. In *Paleontologia e Arqueologia do Estuário do Tejo*., p. 99-110. Ed. Colibri / C.M. do Montijo.

_____ (1999), As colecções arqueológicas do Instituto Geológico e Mineiro. *O Arqueólogo Português*, série IV, 17, p.111-122. Lisboa.

Brandão, J.M. e Almeida, J.P. (2003), “Colecções paleontológicas estrangeiras do MIGM”. *Ciências da Terra* (UNL), n.º esp. V, CD-ROM. P. I16-I19. Caparica.

_____ (2002), “*Colecções estrangeiras do Museu do Instituto Geológico e Mineiro*”. Pub. do Museu do Instituto Geológico e Mineiro. Policopiado. Lisboa.

Delgado, N. (1907-1909), “Relatórios sobre a reorganização dos serviços geológicos apresentados ao ministro das Obras Públicas em 1899”. *Com. Com. Trab. Geol.*, 7, p. 168-186. Lisboa.

_____ (1900-1901), « Les Services Géologiques du Portugal de 1857 à 1899 ». *Com. Com. Trab. Geol.*, 4, p. VII-XLVIII. Lisboa.

_____ (1883-1887), “Considerações acerca dos estudos geológicos em Portugal. *Com. Sec. Trab. Geol.*”, 1, p. 1-13. Lisboa.

Simões, J M. (1923), “Os Serviços Geológicos em Portugal”. *Com. Serv. Geol. Port.*, 14, p. 5-123. Lisboa.

Vasconcellos, J.L. (1915), *História do Museu Etnológico Português* (1893 – 1914). Lisboa.

**José Mauro Matheus Loureiro e
Daniel Maurício Viana de Souza**

José Mauro Matheus Loureiro possui graduação em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1980), mestrado (1996) e doutorado (2000) em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pós-doutorado em Antropologia Social pelo PPGAS/Museu Nacional/UFRJ (2006). Atualmente é professor Associado I da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, consultor ad hoc do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pesquisador colaborador da Universidade Federal da Paraíba, pesquisador colaborador do Museu de Astronomia e Ciências Afins, e do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. **Daniel Maurício Viana de Souza** é graduado em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (2004). Mestre em Ciência da Informação pelo Programa de PPGCI–IBICT/UFF (2007). Professor e Coordenador do Curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Pelotas. Dedicar-se a estudos vinculados a Museus, Coleções científicas, Memória e Patrimônio.

POSSIBILIDADES DE CONTRIBUIÇÃO DO OLHAR FOUCAULTIANO PARA A REFLEXÃO SOBRE AS CONSTRUÇÕES DE MEMÓRIA A PARTIR DOS MUSEUS DE CIÊNCIA

José Mauro Matheus Loureiro e Daniel Maurício Viana de Souza

Resumo

Propõe refletir acerca dos discursos museológicos considerando sua vinculação, na maior parte das vezes, às estratégias de controle disciplinar/institucional. Apresenta inicialmente conceitos-chave na obra de Michel Foucault inter-relacionando-os com a produção dos discursos produzidos e divulgados pelos espaços museológicos no que tange à ciência e tecnologia. Aponta para a formação de uma memória da C&T como instrumento de poder voltado para a criação de valores e princípios norteadores das diferentes esferas da vida social.

Palavras-chave: Museu de Ciência, Foucault, Informação, Memória

Abstract

Proposes a reflection about museum discourses considering its binding, in most cases, the control strategies disciplinary / institutional. It first presents key concepts in the work of Michel Foucault interrelated them with the production of discourses produced and disseminated by the museum in regard to science and technology. Points to the formation of a memory of S&T as an instrument of power toward the creation of values and guiding principles of the different spheres of social life.

Keywords: Science Museum, Foucault, Information, Memory

Introdução

Foucault, em momento algum analisou especificamente o museu, entretanto ao abordar as ‘formações discursivas’ possibilitou um vetor essencial para os estudos da inter-relação entre o espaço museológico e a memória social como um dos aspectos de construção do sujeito no âmbito do social. Nesse sentido, privilegiamos o museu e seus contornos informacionais, no caso brasileiro em sua vinculação estatal, como uma possível ferramenta disciplinar para a elaboração e propagação de linhas gerais sustentadoras de uma memória da ciência e tecnologia construída através dos objetos/documentos musealizados.

1.

A partir do século XVIII, percebe-se o corpo humano como objeto e alvo de poder, ou seja, desenvolve-se o princípio da “docilidade” ou do “corpo dócil” que é submetido, transformado e utilizado sem que haja resistência. Os métodos de controle e de operação dos corpos e sujeição de suas forças serão propiciados por meio das ‘disciplinas’. Para Foucault (2004, p. 119), as ‘disciplinas’ constituem fórmulas gerais de dominação, não por uma ação coercitiva direta de apropriação dos corpos, mas sim por relações que ao mesmo tempo os tornam tanto mais obediente quanto útil.

Esta nova “anatomia política” constrói-se por meio de um processo que envolve múltiplos elementos da esfera institucional, tais como: escolas, hospitais, órgãos militares, dentre outros. Ainda que não haja sido citado por Foucault, o museu pode ser aqui relacionado de acordo com os pressupostos descritos, já que operando organizadamente em bloco e de acordo com demandas conjunturais, será capaz de imputar uma postura controladora aos indivíduos na esfera social sem que se faça senti-la. Uma diversificada gama de estratégias é desenvolvida a fim de exercer o controle sobre, por exemplo, o tempo das atividades do sujeito social. Há uma “capitalização” do tempo dos indivíduos que reflete os princípios de controle e utilização, em uma temporalidade linear e evolutiva que estaria intrinsecamente ligada a um modo específico de funcionamento do poder.

Embora tenha havido uma forte estatização dos mecanismos disciplinares representados por instituições oficiais, o poder disciplinar não pode ser identificado em uma instituição ou um aparelho concreto em particular. O poder aqui referido configura-se, como propõe Portocarrero (1994), em uma tecnologia difusa inserida em uma complexa relação de representações institucionais múltiplas. Como contrapartida do poder jurídico-militar nas sociedades modernas, o poder disciplinar representaria um exemplo determinante de um processo histórico

de fabricação do sujeito, onde no entrecruzamento de discursos que postulam a “verdade” da experiência, as disciplinas seriam as práticas e mecanismos de regulação do comportamento e da subjetividade.

O sujeito, na percepção de Foucault, deve ser considerado sempre como resultado ou efeito das **‘formações discursivas’** que se dão em meio a relações de poder. Toda sociedade humana, como uma construção histórica, seria balizada por práticas discursivas determinadas. Ao estender os fatos da história ao domínio do não-linear e descontínuo, Foucault suspende também toda possibilidade de leitura das formas imediatas da continuidade discursiva, preparando terreno para uma análise de todas as formas de irrupções possíveis em cada momento do discurso. Uma característica forte do discurso é que ele repousa sempre em um “já dito” - fatos de discursos anteriores que se entrelaçam em um relacionamento complexo onde se definem as regras de existência e prática dos enunciados presentes nas formações discursivas. Tais enunciados por sua vez, seriam partes elementares do discurso. É no vasto domínio constituído pelo conjunto de todos os enunciados efetivos em sua dispersão de acontecimentos, onde se construirão os nós que darão coerência no interior das tramas constituintes das redes discursivas. Trazer à tona, por meio de uma análise discursiva, o espaço onde se constituem os enunciados é, na verdade, descrever jogos de relações interiores e exteriores. Este olhar sobre as relações indica, por assim dizer, o acionamento de uma memória que possibilita ler nas irrupções e descontinuidades arrolamentos que jamais seriam possíveis no domínio unicamente interno de um determinado enunciado.

O objeto do discurso, por sua vez, difere em cada época, cada sociedade, cada nicho de relações em que se desencadeiam as próprias condições de sua formação. Inicialmente é necessário marcar as “superfícies primeiras” de emergência de tais objetos e saber que, para definir aquilo sobre o qual o discurso se debruça, é necessário adotar um prisma de análise sobre as dispersões, descontinuidades e os limites onde podem vir a se manifestar. Analisar o discurso é considerá-lo em sua materialidade, ou seja: negar-se à interpretação daquilo que ele não diz. Tal não impede, contudo, de nos defrontarmos com nosso passado histórico de forma crítica, sabendo que a partir de uma possível revisão de suas verdades estabelecidas podemos perceber a não evidência de nossa realidade presente tão aparentemente manifesta. Abordadas a partir da perspectiva das descontinuidades históricas, as práticas discursivas apontam efetivamente para um jogo onde a produção do saber se encontra inserida diretamente em relações sociais de poder.

O discurso a partir do momento em que pode ser o veículo para uma verdade respaldada sobre um saber científico, acaba por se emaranhar em teias de relações complexas de poder que se encontram difusas na estrutura social. A análise dos

diversos mecanismos e procedimentos de regulação do discurso, espalhados sob a forma de micropoderes locais e específicos - bastante eficazes no “gerenciamento” do pensamento e comportamento das populações - permite verificar a pertinência da disciplina, ou poder disciplinar, no “princípio de controle da produção do discurso”.

2.

O desenvolvimento da ciência moderna e sua posterior associação à tecnologia desempenhou papel fundamental para a expansão quantitativa e qualitativa da produção industrial, demonstrando o forte vínculo existente entre as noções de saber e poder. Fato este que relacionaria o saber e a produção científica intrinsecamente à “produção de representações úteis ao domínio material do mundo e de um discurso simbólico legitimador” (FOUREZ, 1995, p. 163). Os museus de ciência, neste contexto, desenvolvem-se como um dos *loci* privilegiados para a construção de discursos acerca das potencialidades da ciência em sua pretensa neutralidade objetiva.

O advento da ciência moderna, na perspectiva de Foucault (2005, p. 165) encontra-se intrinsecamente relacionado às mudanças do papel do Estado na modernidade. Novas relações estratégicas que começam a se delinear frente a segmentos funcionais da sociedade, forjariam a face desta nova ciência na qual o conhecimento e o saber, como conjunto de elementos formados de maneira regular por uma prática discursiva e indispensável, se tornaria algo público. Desta maneira, o autor qualifica o surgimento das ciências, em geral, como elemento de uma determinada formação discursiva que teria justamente como anteparo o saber. Não por acaso, o conceito de museu agregado às instituições de interesse público também resulta destas novas reações estratégicas conjugadas as estruturas sociais, políticas, culturais e econômicas que vêm a alimentar uma espécie de vínculo com o Estado até os dias atuais. A organização dos saberes sob o olhar disciplinar – que caracteriza esta ciência sob a égide do Estado, ou como um saber estatal – implica simultaneamente, em um modo de relacionamento entre saber e poder, no qual se estrutura uma nova regra de saber, que não é exatamente a regra da verdade, mas a regra da ciência: verdade condicionada a uma perspectiva de base política “produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação)” (FOUCAULT, 1979, p. 12).

Toda busca para a compreensão do estabelecimento de determinado saber ou determinada positividade – como é o caso da ciência moderna – deve passar pela análise das condições que possibilitaram estas formações discursivas se instituírem

em detrimento de outra ordem de discurso. No que tange ao museu de ciência, é necessário reconhecer alguns elementos componentes das práticas discursivas museológicas, no intuito de estabelecer o perfil histórico dos pressupostos científicos ali descritos: dispersões, relações, defasagens e níveis de regularidade não evolutiva.

3.

Paul Veyne (1998, p. 18-19), afirma que existe muito de romance na escrita histórica. Tal afirmativa torna-se mais clara a partir do momento em que começamos a percebê-la como uma narrativa. Assim considerando, a história “não faz reviver os eventos do passado”, mas como num romance, “seleciona, simplifica e organiza” determinados eventos. Esta apropriação dos fatos de determinada ordem e momento implica em (re)significações, com vistas a tornar acessíveis e inteligíveis tais eventos, a partir de uma linguagem narrativa. Dessa forma, a história lançaria mão de estratégias de produção de fatos que implicariam necessariamente na subjetividade dos que dela se debruçam. O conceito de **historicidade** é o alicerce fundamental para a compreensão da história enquanto disciplina ou saber. A historicidade, segundo Jameson (1991, p. 235), não se constitui representação do passado ou do futuro, mas “percepção do presente como história”.

Em primeira instância, o conceito de história em Foucault é compreendido a partir de uma visão crítica da noção de temporalidade como um contínuo. A idéia de que os acontecimentos históricos seguem um curso linear é rechaçada em favor da aceitação dos fatos de interrupção nos processos de historicidade. O descontínuo deixa de ser um problema ou uma dificuldade que deve ser afastada da pesquisa histórica passando a ocupar um papel fundamental tanto como objeto quanto instrumento da pesquisa. O foco central da investigação histórica se desloca então das grandes unidades de tempo - como “épocas” ou “séculos” que dariam a idéia de grandes continuidades - para as zonas limites ou os recortes. Na perspectiva foucaultiana, onde o tempo deve ser entendido como uma sucessão de descontinuidades, a história de conceitos e saberes não pode ser estudada sob o signo de uma evolução ou progresso racional - a tradição no trato da ciência, por exemplo.

O museu, independente de sua tipologia, lida sempre com discursos amparados na história, ou seja: a condição prévia para a construção dos discursos museológicos encontra-se presente nas linhas de historicidade e reconstruções narrativas de determinados contextos ou eventos. No caso específico dos museus de ciência, suas proposições advindas do discurso científico - afirmado como formulação racional e objetiva - não excluem uma narrativa essencialmente histórica. Cumpre

questionar, segundo Pessanha (1988), o teor dessa historicidade a qual deveria ser “viva” no sentido de deixar clara todas as defasagens, diferenças, descontinuidades e rupturas características do processo histórico que estarão relacionadas a estas discursividades da ciência apresentadas sob a linguagem museológica. Acresce a isso o fato das (re)construções narrativas dos museus serem apresentadas a partir, fundamentalmente, de objetos recobertos de contorno testemunhal e documental. O reconhecimento de Foucault das dificuldades de se apreender as descontinuidades inerentes ao processo histórico representa, igualmente no âmbito museológico problemática complexa, tornando pertinentes discussões e estudos na tentativa de analisar a questão da representação de contextos e perspectivas dos saberes da ciência.

4.

É comum nas pesquisas científicas que envolvem qualquer caminhar sob a historicidade, considerar os documentos como representantes fidedignos das verdades que emanariam do passado. Mais do que buscar nos documentos evidências através de um trabalho interpretativo, o pesquisador deve tentar traçar a rede conjuntural onde este documento foi tecido, para que assim seja possível delinear as relações da qual fez parte este elemento documental. Somente desconstruindo a idéia tradicional de documento enquanto instrumento privilegiado e legítimo do trabalho da história é que seria possível desarticular a noção de história como representação de monumentos do passado. A história defendida por Foucault desenha justamente o caminho inverso, onde os documentos são transformados em monumentos da história, ou como propõem Le Goff (1996) “documento/monumento”, capazes de desfazerem a freqüente e errônea confluência entre história e memória.

A noção de documento/monumento é paralela à perspectiva foucaultiana da história por ser esta noção considerada como produto das relações de força e poder existentes nas sociedades em que surgiram. A construção da memória – facultada a história na qualidade de disciplina competente para tal tarefa – se dá através de escolhas e recortes operados através dos documentos. É no reconhecimento de que estes recortes e escolhas são subjetivos e podem responder a condições de interesses em jogos de poderes que se dará esta construção do documento como monumento. Todo monumento é intencionalmente construído, para fazer lembrar ou não deixar esquecer, em um sentido de reverenciar alguém, alguma instituição ou mesmo um ideal - uma representação de poder que se busca perpetuar simbolicamente. O que transformaria o documento em um monumento seria então, sua utilização pelos mecanismos de poder.

A “intencionalidade” da atribuição do valor de prova ou testemunho a objetos musealizados em si só já seria suficiente para denotar a função documental do museu. O processo de musealização é emblemático de todo este aparato técnico e teórico de consagração de um objeto como representante autorizado de um determinado fato ou fenômeno em sua latência informacional.

5.

O museu é terreno propício para o desenvolvimento de aspectos relacionados à **informação** considerada insumo cultural, sobretudo considerando-a, assim como Buckley (1983, p. 603), não simplesmente um objeto ou ente, mas inerentemente relacional, de maneira que seu significado é estabelecido em conjuntos de interação social. Na perspectiva de Maroevic (2000, p. 6) o objeto musealizado é “elemento de informação básico do conhecimento humano” sendo a relevância atribuída aos aspectos semânticos no seu processamento técnico que garantirá que a informação no âmbito do museu possa assumir o papel de elemento estrutural capaz de possibilitar a construção e interpretação da realidade social. É preciso, porém, atentar às potencialidades **intencionalmente documentais** do objeto musealizado.

No interior do social podemos alocar a questão da informação sobre diversos aspectos, sobretudo em seus contornos contemporâneos forjados pelas necessidades institucionais de gestão dos saberes. Nesta perspectiva a informação, na qualidade de recurso estratégico (JARDIM, 1998, p. 14), assume papel central nos diversos campos de interesse do poder estatal. O elo de ligação entre a informação e as questões referentes a políticas públicas de informação – que por seu turno estariam associadas as políticas de ciência e tecnologia – se daria, segundo González de Gómez (2002, p. 27), por sua inclusão na esfera de interesses do Estado, não só como um problema de racionalidade administrativa, mas fundamentalmente como insumo estratégico. Considerando que em última instância o objeto e o objetivo de qualquer esforço e ação advindos do Estado seria o cidadão, a informação construída e difundida a partir de instâncias vinculadas ao poder estatal teria caráter público, além de certa intenção de formação/formatação do público. Sob esta perspectiva de publicização, se encontra presente a relevância da instituição museológica e suas práticas informacionais.

Vincular as potencialidades informacionais inerente aos museus – sobretudo no que tange as práticas expositivas – às condições determinantes dos interesses e premissas do Estado, poderia acarretar em não contemplar a realidade social, em toda sua heterogeneidade. O resultado desta postura implicaria diretamente na percepção imprecisa da complexidade que recobre os aspectos referentes à memória social.

Considerações Gerais

A questão da informação nas sociedades contemporâneas se apresenta cada vez mais como problema estratégico nas diversas áreas de interesse e atividade direta ou indireta dos grupos hegemônicos, sejam da esfera estatal, com vistas a sistemas político-decisórios, ou nas demais esferas sociais, como na ordem ‘cultural’, por exemplo. Geradas e distribuídas por agentes produtores, organizadores e disseminadores, a informação é atualmente insumo para expressões de memórias. Sob a tutela de aparelhos estatais, as informações são matérias-primas para a construção de memórias institucionalizadas, implicando em domínios de saber e discursos legitimadores das práticas do Estado. Segundo Foucault, as formas institucionais de produção de memória podem ser consideradas dispositivos de poder que agem diretamente no domínio da subjetividade.

A inserção da ciência, como expressão máxima do conhecimento, na problemática da informação sob a rubrica institucional, acompanha uma série de aspectos da relação saber-poder. O museu ao produzir informações balizadas nos saberes da ciência, trabalharia domínios de interesses de poder. Por meio da exposição museológica, como categoria de construção de discursos através da articulação de enunciados da ciência, o museu desenvolve suas relações entre sujeito/público e objeto. Vale lembrar que o objeto musealizado possui uma trajetória histórica, estando em permanente resignificação sempre de acordo com seu contexto relacional. Em uma exposição museológica a narrativa construída a partir destes objetos deveria se respaldar nestas relações contextuais e não na fisicalidade pura e simples do objeto, nem tampouco, no fluxo contínuo da historicidade, sob pena de esvaziamento do significado da ação dos próprios sujeitos sociais. É fundamental perceber a questão da temporalidade do sujeito histórico, na tentativa de compreensão das condições que possibilitaram o surgimento de determinado acontecimento ou produção na história.

Consideramos de maneira geral, o museu sobre a égide estatal, um projeto político, e que a informação gerada e difundida a partir dele é permeada por determinantes destas vertentes político-institucionais. As possibilidades de contribuição das perspectivas foucaultianas para o estudo dos museus se ancorariam fundamentalmente nas suas proposições de abordagem das práticas discursivas em suas condições de possibilidade de surgimento e os efeitos sobre as formações e transformações dos saberes museológicos e suas implicações na construção dos quadros da memória social. O ponto de convergência entre a arqueologia e a genealogia foucaultiana – que se dá na crítica aos discursos institucionais, diretamente relacionados com questões de produção de saber e relação de poder

– traria aos horizontes dos museus a possibilidade de refletir sobre suas práticas informacionais, percebendo a existência dos sujeitos em suas relações e práticas sociais.

Referências

- Buckley, Walter (1983), "Signals, Meaning, and Control In Social Systems", in Machlup, F. e Maustield, U. (orgs), *The Study of Information Interdisciplinary Menages*, USA: John Wile & Jons Inc.
- Foucault, Michel (1979), *Microfísica do poder*, Rio de Janeiro: Graal.
- _____ (1996), *A ordem do discurso*, São Paulo: Loyola.
- _____ (2004), *Vigiar e punir*, Petrópolis: Vozes.
- _____ (2005), *A arqueologia do saber*, Rio de Janeiro: Forense.
- Fourez, Gérard (1995), *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*, São Paulo: UNESP.
- González de Gómez, Maria Nélida (2002) "Novos cenários políticos para a informação", *Ciência da Informação*, Brasília, 31(1).
- Jameson, Frederic (1991), *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo: Ática.
- Jardim, José Maria (1998), *Os arquivos (in)visíveis: a opacidade informacional do estado brasileiro*, Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - CNPq/IBICT-UFRJ/ECO, Rio de Janeiro. Orientador: Maria Nélida González de Gómez.
- Le Goff, J. Jacques (1996) "Documento/Monumento", in *História e Memória*, Campinas: Unicamp.
- Maroevic, Ivo (2000) "Museology as a field of knowledge", in *Study Series 8*, ICOM International Committee for Museology-ICOFOM. Belgium.
- Pessanha, José Américo Mota (1998), "A retórica dos museus", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p 8.
- Portocarrero, Vera (1994), "Foucault: A história do saber e das práticas", in _____ (org), *Filosofia, História e Sociologia das Ciências: abordagens contemporâneas*, Rio de Janeiro: Fiocruz.
- Veyne, Paul Marie (1998), *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*, Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Laura Celià-Gelabert

Licenciada en Biología, Màster en Gestión de Patrimonio Cultural y Doctoranda en Gestión de la Cultura y el Patrimônio. El año 2001 inicié mi contacto con el mundo de los museos trabajando en el Museu Balear de Ciències Naturals, en Mallorca, como monitora para escuelas. Más tarde (2003) me trasladé a vivir a Barcelona, en donde trabajé en varias excavaciones paleontológicas, entrando en contacto con el patrimonio “in situ” y de ahí entré a trabajar en el Museu de Ciències Naturals de Barcelona. Allí estuve realizando trabajos de difusión con escuelas y adultos y también algunos trabajos puntuales con las áreas de colecciones (vertebrados actuales y paleontología). En 2005 empecé como becaria en el Institut de Paleontologia, vinculada al área de colecciones y realicé el postgrado “Aplicaciones en Museografía Didáctica”, por la UB virtual. Un año después inicié el Máster en Gestión de Patrimonio de la Universidad de Barcelona, finalizándolo en 2008 con el trabajo de investigación (tesina): “Gestión del patrimonio paleontológico catalán (S XIX– XXI). Aproximación histórica a partir del análisis de colecciones”. En 2007 fui contratada por el nuevo Institut Català de Paleontologia, nacido como reformulación del antiguo Institut, en donde trabajo desde entonces como conservadora de colecciones. He continuado el proceso de investigación iniciando mi tesis doctoral, dirigida por el Dr. Llorenç Prats, la cual trata sobre la definición, gestión histórica y contacto social del patrimonio paleontológico.

Resumen

Aunque según la legislación española (estatal y autonómica) el patrimonio paleontológico (yacimientos y colecciones) se incluya en el patrimonio cultural, los ciudadanos no lo perciben como tal. Tampoco la comunidad científica se pone de acuerdo en ese punto, sugiriendo algunos investigadores su inclusión en el patrimonio natural. El propio colectivo de paleontólogos ha priorizado tradicionalmente la investigación científica, dejando al margen los aspectos de gestión y activación patrimonial. Estas carencias (la falta de consenso entre los científicos y la ausencia de políticas patrimoniales adecuadas) dificultan la protección y gestión de estos bienes y favorecen que la sociedad desconozca por completo un legado que, aunque no ha sido generado por la especie humana, puede ayudar a entender su evolución. Es necesario abrir líneas de investigación que nos permitan analizar el proceso de patrimonialización de los fósiles y crear vínculos entre el patrimonio paleontológico y la sociedad, para que los ciudadanos puedan comprenderlo y disfrutarlo. La principal herramienta que se propone para iniciar un cambio en las estrategias de difusión y percepción social del patrimonio paleontológico es el análisis de la historia social de la paleontología, el cual nos permitirá conocer la cara más humana de esta disciplina y transmitir a la sociedad el interés de este patrimonio.

Palabras Clave: Patrimonio Paleontológico, Proceso de Patrimonialización, Historia Social

Abstract

Although the Spanish legislation includes paleontological heritage (sites and collections) in cultural heritage, citizens do not perceive it in this way. The scientific community does not have a unique opinion about this point. Some scientists suggest managing fossils and sites as natural heritage. Paleontologists have traditionally prioritized scientific research, forgetting patrimonial activation and management. These lacks (absence of modern policies on heritage and disagree between scientists) make the protection difficult and contribute to the social ignorance in relation to the richness of paleontological heritage. This legacy has not been produced by humans, they are not *cultural* goods, but they help us to understand our evolution and the history of life. It is necessary to begin some research which will let us analyze the process of a fossil becoming a patrimony and create links between paleontological heritage and society. Social agreement is essential to activate and to protect any heritage. The main tool we propose in order to change spreading strategies and social perception is to analyze the social history of paleontology, which will enable us to know the most human aspects of science and to transmit the value of this heritage to the society.

Keywords: Paleontological Heritage, Activation, Social History

Antecedentes

Si la investigación en patrimonio es una disciplina joven y relativamente moderna en España, la que se centra en el patrimonio paleontológico lo es todavía más. Como apuntan diferentes autores, como Rivas (1996) o Meléndez y Molina (2001), los yacimientos y las colecciones paleontológicas son, desde hace muy poco tiempo, objeto de estudios patrimoniales.

La necesidad de abrir nuevas líneas de investigación en este ámbito viene motivada por el gran desconocimiento social de los bienes paleontológicos, el cual tiene, como principales consecuencias, la destrucción de yacimientos por falta de control sistemático en las obras de construcción y la falta de financiación para conservar las colecciones de fósiles. El motivo de este desconocimiento nace, principalmente, de la combinación de dos factores: por una parte, el hecho de que tradicionalmente se haya priorizado la investigación especializada, olvidando la difusión al gran público; por otra, el desinterés administrativo por la protección y regularización de este patrimonio emergente.

Hay que señalar, sin embargo, que desde hace algunos años los paleontólogos han trabajado algunos temas de gestión patrimonial. Aunque estas publicaciones se han focalizado casi exclusivamente en el estudio y análisis del marco legal a nivel estatal y regional, han servido para evidenciar la existencia de ciertas dificultades que hasta ahora habían pasado desapercibidas. La ley es el eje alrededor del que giran las preocupaciones de los paleontólogos, eclipsando conceptos tan importantes como la legitimación social o el papel de los aficionados, que normalmente son agrupados con los expoliadores (Delvene et al., 2006; Meléndez et al., 2001; Romero e Iniesta, 1999). Este interés por el contexto legal está de sobras justificado ya que, tradicionalmente, el marco normativo español en materia de patrimonio paleontológico ha generado algunos conflictos en la protección y gestión patrimonial. En primer lugar, por la ausencia de paleontólogos en las administraciones públicas, siendo suplantados por arqueólogos; en segundo, por la existencia de un marco regulador disperso y poco unificado, que varía en cada comunidad autónoma¹.

En los últimos años algunas publicaciones (Morales et al., 1999; Meléndez et al., 2004) hablan de la necesidad de difundir socialmente los principales conceptos paleontológicos, pero son pocas las iniciativas que hasta hoy han sondeado el interés de la población en este tema (Santos et al., 2001; Gascó y Martínez-Pérez,

¹ Debido a la transferencia de competencias ejecutivas en materia de patrimonio a las comunidades autónomas (artículo 149 de la Constitución Española).

2007; Lázaro-Calatayud et al., 2008; Poza et al., 2008). Esto nos conduce al segundo gran problema del patrimonio paleontológico: la dificultad que la sociedad tiene para comprender los conceptos paleontológicos más básicos y de identificarse, de empatizar con restos biológicos petrificados desde hace millones de años. Tal y como apunta Lillo (1996), los procesos geológicos no pueden observarse a escala humana; ¿cómo podemos, entonces, transmitir al ciudadano el interés que tiene un resto de millones de años de antigüedad?²

Colecciones paleontológicas, elementos patrimonializables

Aunque exista cierta dificultad en la percepción social de los fósiles como parte de un patrimonio que hay que conservar, el estado español cuenta con colecciones que custodian millones de fósiles y también con numerosos yacimientos catalogados. Por tanto, nos encontramos ante unos bienes que han pasado por un proceso de valoración.

Es importante saber cuando surge la necesidad de conservarlos y por qué motivo, pues nos ayudará a entender las actuaciones que se han llevado a cabo hasta el momento y a evaluar la situación en la que nos encontramos ahora.

Los primeros fósiles recolectados se integraron en colecciones mixtas, que acogían materiales de diversa naturaleza y que se presentaban al público como un conjunto de rarezas naturales, agrupadas en gabinetes de curiosidades. La primera noticia que tenemos en Cataluña³ hace referencia al Gabinete de la familia Salvador, iniciado en el siglo XVI, que ya contenía *petrefactos* (Abad, 1997). Hacia finales del siglo XIX, en pleno nacimiento del nacionalismo catalán, las asociaciones excursionistas recolectaron y conservaron muchos fósiles en sus colecciones. Esas piezas formaban parte de una naturaleza que había que descubrir, conocer y valorar, eran representaciones de una tierra propia, catalana, y como tales debían ser conservados y estudiados⁴. Más tarde, con la aparición de la Junta de Ciencias Naturales de Barcelona y la consolidación de la Universidad, estas pequeñas

² *Debemos excluir de esta dificultad a los fósiles de nuestros antepasados homínidos, ya que, independientemente de la edad de las piezas, hay un vínculo directo con estos ancestros de la especie humana.*

³ *Este artículo se enmarca en un proyecto de tesis doctoral que analiza la situación actual del patrimonio paleontológico en Catalunya y su trayectoria histórica. Es por ese motivo que los datos que se presentan aquí están referidos siempre a la región catalana.*

⁴ *Esta percepción no era extensible a toda la sociedad. En 1932, Josep R. Bataller explicaba como había encontrado un cráneo fósil, aparecido en unas obras de Barcelona, el cual había sido destrozado al ser usado como juguete por los niños del barrio. (Butlletí de la Institució Catalana d'Història Natural, números 4, 5 i 6, pàgina 78).*

colecciones se agruparon en el *Museu de Ciències Naturals*, que ya contaba con personal especializado. Esta etapa supondrá una profesionalización de la gestión de las colecciones paleontológicas catalanas.

Es interesante apuntar la diferencia que establece Iniesta (1994), entre la práctica del coleccionismo y la investigación científica de las colecciones. Creemos que ese fenómeno se da en la paleontología catalana, pues las primeras colecciones importantes datan del siglo XVIII y la investigación propiamente dicha empezaría en los años 30 del siglo XX. Este desfase nos ayuda a entender el origen confuso del patrimonio paleontológico, pues nos encontramos con una primera valoración, vinculada al coleccionismo y regida por unos criterios específicos, predominantemente estéticos, y con una *revalorización* posterior, basada en criterios puramente científicos y apoyada en el nacimiento de la investigación. Podríamos afirmar que en esa etapa, la de integrar todas las pequeñas colecciones catalanas en una única colección pública, se estancó el proceso de patrimonialización de los fósiles. En el campo de las ciencias naturales, la evolución museográfica en Catalunya ha sido prácticamente nula y el cambio al que se refiere Nicolas (1984; citado en Iniesta, *op.cit.*), de substituir el concepto de *colección* por el de *patrimonio*, todavía no se ha producido en el ámbito paleontológico.

Parece que hasta 1985, año en que se aprueba la ley estatal de Patrimonio Histórico Español, nadie se había vuelto a preocupar en exceso por los aspectos patrimoniales de la paleontología. La voz de alarma nace con las restricciones que marca la ley y por la supeditación de los fósiles al patrimonio arqueológico (Romero e Iniesta, *op.cit.*: 13; Castillo et al, 1999: 14; Alcalá, 1999: 46). Es por eso que podríamos hablar de un *triple* nacimiento de la conciencia del patrimonio paleontológico: la primera, como hemos señalado, por motivos ideológicos y estéticos, a finales del siglo XIX; la segunda, por motivos científicos, con el impulso de la investigación a partir de los años 30 y la última, todavía en vigor, por motivos legales.

Queda claro, pues, que la etapa de valoración se ha llevado a cabo, aunque de forma gradual o segmentada. Los yacimientos y las colecciones deben conservarse y así ocurre de forma general; conforman, científicamente, un conjunto indisoluble, aunque su ubicación y connotación social sea diversa. Es precisamente esa división la que genera la pregunta más formulada entre los actores implicados en el proceso de patrimonialización: ¿a qué patrimonio deben adscribirse? ¿Al natural o al cultural? ¿En quién recaen las competencias para gestionarlo?

Por una parte, los yacimientos forman parte del paisaje natural; en cambio, las colecciones nos vinculan con una historia social (Català, 2000), con unos valores culturales que se reflejan en la evolución de los sistemas de recolección, clasificación y exposición. El principal problema de esta dualidad, no solucionada

con las leyes publicadas hasta el momento, es la división de competencias entre la administración de Medio Ambiente (yacimientos) y la de Cultura (colecciones). Precisamente la precariedad del proceso patrimonializador de los bienes paleontológicos necesita de una regulación y gestión única y eficiente, de manera que la disparidad de criterios no hace sino agravar ciertos problemas de protección.

El patrimonio paleontológico es... ¿cultural?

Etimológicamente resulta complicado justificar la inclusión de los bienes paleontológicos en el patrimonio histórico o cultural (aunque la ley del estado español así lo haga); la lógica nos empuja a sumarlos al patrimonio natural, ya que se trata de espacios y productos naturales en los que no ha intervenido el hombre. No existe consenso en este aspecto, pero los argumentos que parecen más sólidos en favor de la *culturalidad* de los fósiles van siempre ligados a la información histórica y social que nos pueden proporcionar las colecciones (Romero e Inieta, *op. cit.*:19), así como a la oportunidad de incluir aspectos puramente naturales dentro del concepto de cultura (paisaje, historia de la vida y de la Tierra) (Castillo et al., *op.cit.*).

Es inevitable preguntarse qué pasaría si un yacimiento paleontológico se destruyera. La pérdida científica sería irrecuperable, pero ¿qué perdería la sociedad? Si los ciudadanos no reivindican la protección de los fósiles, no los entienden como parte de su historia cultural ¿podemos hablar ciertamente de *patrimonio cultural*? Parece que no hemos sabido despertar el interés de los ciudadanos por los fósiles de su propio territorio, de manera que nos encontramos frente a un proceso incompleto, inacabado.

Llegados a este punto, es necesario conocer los contactos que el ciudadano ha tenido con el mundo de la paleontología y analizar cómo los museos, principales instituciones custodias y responsables de su divulgación, han presentado los fósiles a la sociedad. Sheets-Pyenson (1986: 251), por ejemplo, describe como los conservadores del siglo pasado tenían que colocar monedas, reliquias y objetos etnológicos entre las colecciones de ciencias naturales expuestas, ya que esta era la única forma de que el visitante se fijara en el contenido de la vitrina. Ante la creencia, aún persistente en algunas instituciones, de que los objetos tienen un valor intrínseco (Fernández de Paz, 2006) y que las mejores colecciones son las que contienen mayor número de registros, ha llegado el momento de revisar críticamente los discursos que se han ofrecido desde los centros paleontológicos y contrastarlos con las nuevas tendencias museográficas (Maceira, 2008; MacFadden, 2008; Wagensberg, 2001).

Hay que definir el valor social que tienen los fósiles y entender la relación que los ciudadanos pueden establecer con ellos. Si consideramos el patrimonio como una construcción social, tan sólo se cerrará el proceso de patrimonialización cuando se tenga en cuenta la legitimación social del discurso.

El proceso de patrimonialización y la necesidad de interacción social

Si partimos de esa necesidad y nos fijamos en los trabajos que, desde la óptica antropológica analizan los procesos de patrimonialización (Prat, 1993; Iniesta, *op.cit.*; Prats, 1998 y 2005; García-Canclini, 1999; Prats y Santana, 2005; Kingman y Prats, 2008; Hernández y Ruiz, 2008), entenderemos enseguida que en paleontología se ha olvidado un aspecto extremadamente importante: el rol de los ciudadanos. Se han intentado articular discursos patrimonializadores sin tener en cuenta que éstos necesitan, forzosamente, la intervención del agente que los legitima. Se ha trabajado con *patrimonio* sin tener en cuenta que el patrimonio es, precisamente, una construcción social⁵. No hemos sabido encontrar estudios publicados en paleontología que analicen los procesos teóricos de patrimonialización, con el objetivo de reconducir los esfuerzos y conseguir una activación eficiente de yacimientos y colecciones, articulando entorno a los fósiles una estructura sólida, en la que intervengan todos los actores necesarios. En definitiva, parece que nadie se ha hecho la pregunta: “¿quién hace el patrimonio?” (Hernández y Ruiz, *op.cit.*: 129).

Seguramente, detrás de esta carencia se esconde el convencimiento del valor intrínseco de las piezas, de su sacralidad, de manera que su sola existencia ya justificaría su inclusión en programas de protección. Un patrimonio para los científicos, con valores científicos que hay que preservar⁶. No estamos ante un patrimonio cultural que dispone de un colectivo académico que lo estudia desde diferentes ámbitos, sino de un patrimonio considerado propiedad de los

5 Morales et al. (*op.cit.*: 54) apuntan que el concepto de patrimonio paleontológico nace con la publicación de la Ley de Patrimonio Histórico Español. Esta afirmación clarifica el enfoque exclusivamente científico y legal que se ha tenido en los últimos años.

6 Morales et al. (*op.cit.*) establecen tres tipologías de criterios para valorar un yacimiento: los científicos, los socioculturales y los socioeconómicos. Las valoraciones sociales y culturales no parten de un trabajo sociológico que se haya preocupado de conocer los requerimientos de los ciudadanos, sino que se basan en la localización del yacimiento, su extensión y su valor didáctico y turístico, pero siempre desde la óptica científica.

paleontólogos⁷.

La administración ha puesto en valor, junto con la comunidad científica, los bienes paleontológicos; los especialistas en paleontología han legitimado esta valoración, pero el tercer paso, en el cual la sociedad legitima el discurso de la activación, no está resuelto.

Parece que ha empezado una nueva fase en la paleontología española, con una vocación más sociológica, ligada a lo que se conoce ya con el nombre de *paleontología social*, que pretende establecer vínculos con el ciudadano y cambiar el monólogo por el diálogo. Fernández de Paz (*op.cit.*) habla de la necesidad de que la sociedad fije con claridad el interés de su patrimonio, huyendo de la idea de viejos tesoros privados. Sin duda el éxito de esta nueva etapa pasa por el trabajo multidisciplinar, con equipos capaces de integrar el patrimonio dentro de la oferta cultural y que busquen la interacción social a partir de la *educación patrimonial*, desmarcándose de las áreas tradicionales de gestión (García, 2009).

Creemos que ésta es la principal línea de trabajo para completar el proceso de patrimonialización y acercar el ciudadano a unos bienes que concibe más cerca de Hollywood que del suelo que pisa.

Piedras y personas. La creación de vínculos

La reconstrucción de la historia de la gestión del patrimonio paleontológico en Cataluña⁸ puede ser una buena herramienta para mostrar la cara más humana de la disciplina paleontológica. Seguramente un ciudadano se sentirá más identificado con el paleontólogo que con el fósil⁹. Algunos autores (Santos et al, *op. cit.*: 101; Romero e Iniesta, *op.cit.*: 19; Morales et al., *op. cit.*: 57) han hecho referencia a la importancia de recoger la historia de la paleontología, pues esta información constituye un patrimonio en ella misma.

La historia *externalista* nos ayudará también a legitimar la propia disciplina (Capel,

7 Es interesante en este sentido la reflexión de Alcalá (*op.cit.*: 46): “Las actividades paleontológicas han sido reguladas sin una evaluación apropiada, creando un nuevo escenario para la actuación de los paleontólogos, que han comprobado como su material de estudio es objeto de un sistema de gestión en cuyo diseño no han participado”.

8 Tal y como se ha indicado anteriormente, nuestro trabajo de investigación se centra en el ámbito de Catalunya. El análisis de esta comunidad nos conducirá a la determinación de un modelo de gestión, que será comparado con el de otras zonas del estado y de Europa.

9 Nos interesan las reflexiones de García-Canclini (*op.cit.*: 22 y 23) que apuntan que “el patrimonio está formado por un mundo de formas y objetos excepcionales en el que han desaparecido las experiencias sociales y las condiciones de vida y trabajo de quienes lo produjeron” y que “nos importan más los procesos que los objetos”.

1989), a repasar el recorrido histórico que ha tenido y a mostrar sus raíces y su evolución. Hasta ahora se ha priorizado la explicación de la importancia científica de los bienes paleontológicos. Una relevancia medida en parámetros complejos y difíciles de entender para el gran público. Esta estrategia no ha funcionado y es necesario cambiar de perspectiva y centrar los esfuerzos en otros puntos. Es importante que la sociedad entienda el proceso humano que hay detrás de cada fósil excavado y sea capaz de emocionarse, de empatizar con el científico. Retomando las ideas iniciales de García-Canclini y haciendo un paralelismo con el análisis de Prats (2007), podemos decir que en los intentos de activar los bienes paleontológicos hay *muchos fósiles y pocas personas*, en el sentido de que es necesario mostrar los procesos que hay detrás de cada pieza.

La metodología para conseguir este objetivo se sustenta sobre tres pilares principales: la consulta de los archivos históricos, que nos permitirá recopilar la información académica e institucional; la entrevista a personas que han participado en la evolución de la disciplina paleontológica en Catalunya, las cuales nos pueden proporcionar datos humanos, cotidianos; y el análisis de las colecciones de fósiles, a partir de las que podremos seguir la evolución de la metodología de gestión (excavación, preparación, catalogación, reconstrucciones, marcado, etiquetado y almacenaje). Entrelazando estas tres fuentes de información podremos tejer la historia social de la paleontología catalana y poner a disposición de los técnicos profesionales una nueva herramienta para activar y difundir el conocimiento del patrimonio fósil, con el objetivo último de que la sociedad se apropie de un legado científico que le pertenece.

Bibliografía

- Abad, A. (1997) La colección de Petrefactos del Museo de los Salvador de Barcelona. Siglos XVII, XVIII y primera mitad del XIX. *Batalleria*, número 7: 57-73
- Alcalá, L. (1999) Reflexiones acerca de la protección del patrimonio paleontológico en España. *Coloquios de Paleontología*, 50: 45-51
- Capel, H. (1989) Historia de la Ciencia e Historia de las Disciplinas Científicas. *Geocrítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana*, 84: 1-42
- Castillo, C.; Castillo, J.; Coella, J.J.; Martín, E.; Martín, M. y Méndez, A. (1999) La tutela del Patrimonio Paleontológico en Canarias. Valoración general. *Coloquios de Paleontología*, 50: 9-21
- Català, J.I. (2000) Del gabinete a la sociedad. *Mètode*, any 2000, pp 58-61
- Delvene, G.; Meléndez, G. y Menéndez, S. (2006) Protecting the Jurassic invertebrate collections in the museums: the "Museo Geominero" (Geo-mining Museum, IGME, Spain). *Volumina Jurassica*, vol IV: 251
- Fernández de Paz, E. (2006) De tesoro ilustrado a recurso turístico: el cambiante significado del patrimonio cultural. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, volumen 4, número 1: 1-12
- García, Z. (2009) ¿Cómo acercar los bienes patrimoniales a los ciudadanos? Educación Patrimonial, un campo emergente en la gestión del patrimonio cultural. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, volumen 7, número 2: 271-280
- García-Cancelini, N. (1999) Los usos sociales del patrimonio cultural. *Patrimonio Etnológico. Nuevas Perspectivas de Estudio* (Aguilar org.): 16-33
- Gascó, F. y Martínez-Pérez, C. (2007) Detección de ideas previas en paleontología: datos preliminares. *Actas del III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Paleontología*. Almécija, S.; Casanovas-Vilar, I.; Furió, M.; Madurell, J.; Marmi, J. & Vila, B. (eds.): 83-94
- Hernández, M. i Ruiz, E. (2008) El patrimonio como proceso social. Intervención, desarrollo y consumo del patrimonio minero en Andalucía. *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos. Entre la teoría y la praxis*. Arrieta (ed.): 129-147
- Iniesta, M. (1994) Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologia. Pagès editors, 259 pp
- Kingman, E. i Prats, Ll. (2008) El patrimonio, la construcción de las naciones y las políticas de exclusión. Diálogo sobre la noción de patrimonio. *Centro-h, Revista de la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos*, 1: 87-97
- Lázaro-Calatayud, M.; Lázaro-Calatayud, B. y Belinchón, M. (2008) La función social de los Museos: uso de los fondos paleontológicos del Museo de Ciencias Naturales de Valencia. *Palaeontologica Nova, SEPAZ* 8: 249-257
- Lillo, J. (1996) Ideas de los alumnos y obstáculos epistemológicos en la construcción de los conceptos fósil y fosilización. *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, 3 (3): 149-153
- Maceira, L. (2008) Los públicos y lo público. De mutismos, sorderas, y de diálogos sociales en museos y espacios patrimoniales. *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos. Entre la teoría y la praxis*. Arrieta (ed.): 39-60
- MacFadden, B.J. (2008) Evolution, museums and society. *Trends in ecology and evolution*, vol 23, nº 11: 589-591
- Meléndez, G.; Bello, J.; Delvene, G.; Pérez-Urresti, I.; Ramajo, J. y Soria, M. (2004) El patrimonio paleontológico de Teruel: yacimientos de invertebrados jurásicos de la Sierra de Arcos. *Geogaceta*, 36: 187-190

Meléndez, G. y Molina, A. (2001) El patrimonio paleontológico en España: una aproximación somera. *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, 9.2: 160-172

Meléndez, G.; Soria-Llop, C. y Soria Verde, M. (2001) La conservación del patrimonio paleontológico en España: el papel de la administración y de los paleontólogos. *Revista Española de Paleontología*, número extraordinario: 85-98

Morales, J.; Azanza, B. y Gómez, E. (1999) El Patrimonio Paleontológico Español. *Coloquios de Paleontología*, 50: 53-62

Poza, B.; Suñer, M.; Santos-Cubedo, A. y Galobart, A. (2008) Los dinosaurios de Cataluña y Valencia: 20 años de investigación por divulgar. Un proyecto de divulgación de la paleontología. *Palaeontologica Nova, SEPAZ* 8: 369-380

Prats, Ll. (1998) El concepto de patrimonio cultural. *Política y sociedad*, 27: 63-87

- (2005) Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, 21: 17-35

- (2007) La gestió del Patrimoni Etnològic en el Pla de Museus de Catalunya (2007-2010). *Mnemòsine*, 4: 167-175

Prats, Ll. i Santana, A. (2005) Reflexiones libérrimas sobre patrimonio, turismo y sus confusas relaciones. *El encuentro del turismo con el patrimonio cultural: concepciones teóricas y modelos de aplicación* (Santana i Prats, orgs.), *Actas del X Congreso de Antropología*: 9-26

Rivas, P. (1996) La paleontología española hoy. Perspectivas de futuro. *Revista Española de Paleontología*, número extraordinario: 9-20

Romero, G. e Iniesta, A. (1999) Proyecto de estructuración de la protección del patrimonio paleontológico en la región de Murcia. *Memorias de Arqueología*, 14: 11-26

Santos, A.; Marques da Silva, C.; Boski, T.; Cachão, M.; Cancela da Fonseca, L. y Moura, D. (2001) The palaeontological heritage of Ribeira de Cancela (Algarve, Portugal). Its preservation in the portuguese context. *Revista Española de Paleontología*, nº extraordinario: 99-103

Sheets-Pyenson, S. (1986) Cathedrals of Science: the development of colonial natural history museums during the late nineteenth century. *History of Science*, XXV: 279-300

Wagensberg, J. (2001) Principios fundamentales de la museología científica moderna. *Barcelona Metròpolis Mediterráneo. Cuaderno central*, 55: 22-24

**Leonardo Barci Castriota e
Michela Perigolo Rezende**

Leonardo Barci Castriota é arquiteto-urbanista (1986), com doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000) e pós-doutorado junto ao Getty Conservation Institute (GCI) em Los Angeles (2001). Professor Associado da Universidade Federal de Minas Gerais. Foi pesquisador da Rockefeller Foundation e do Getty Conservaton Institute, sendo pesquisador com bolsa de Produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, desde 2002. Tem atuação destacada também em diversos cargos e conselhos na área do patrimônio, sendo atualmente membro do Conselho Técnico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e do Conselho Estadual do Patrimônio de Minas Gerais (CONEP–MG). Atualmente coordena o Mestrado Interdisciplinar em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável (MACPS) na UFMG. Michela Perigolo Rezende é arquiteta pela Universidade Federal de Minas Gerais (1998), possui Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável pela UFMG (2009). Tem experiência na área de Arquitetura e Engenharia Civil, com ênfase em Processos Construtivos, e ampla atuação em projetos sociais vinculados às tradições afro-brasileiras, em especial à Umbanda.

TRÊS MUSEUS, TRÊS POSTURAS – DIFERENTES VISÕES ACERCA DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA

Leonardo Barci Castriota e Michela Perigolo Rezende

Resumo

As políticas de preservação do patrimônio adotadas em um país refletem de modo substancial a maneira como a questão da cidadania, e seus desdobramentos em relação à identidade, recebem a atenção e a relevância necessárias para a consolidação da verdadeira democracia. Assim, reconhecer em que ponto essas políticas se encontram no Brasil é delinear um quadro claro dos avanços e lacunas que envolvem a questão da identidade nacional, em especial no caso da cultura afro-brasileira. Hoje, quando se firma entre nós o conceito ampliado de patrimônio, salta aos olhos como a imagem construída pelas políticas de patrimônio, já em implantação por mais de 60 anos no país, ainda estariam longe de refletir a diversidade da produção cultural do Brasil. Nessa perspectiva, este trabalho apresenta uma análise comparativa focada na postura adotada por três museus que têm como tema a cultura afro-brasileira: o Museu da Magia Negra, criado em 1912 no Rio de Janeiro; o museu MAFRO, fundado em 1982 em Salvador; e o museu Afro Brasil de São Paulo, implantado em 2004. Através deste levantamento, podemos constatar a forma diferenciada com que se configuram seus acervos, origens e justificativas, as quais apontam para uma reflexão de como o instrumento patrimonial do museu tem sido utilizado no decorrer de nossa história, e quais narrativas museográficas têm sido construídas sobre a cultura afro-brasileira.

Palavras-chave: Museu, Acervo, Cultura Afro-brasileira, Patrimônio

Abstract

The policies adopted for the preservation of heritage in a country significantly reflect the way the issue of citizenship and its development in relation to identity receive the attention and importance to the consolidation of a real democracy. Thus, recognizing how these policies are presented in Brazil is a clear outline of the advances and deficiencies involving the question of national identity, especially regarding African-Brazilian culture. Today, when we consider the broad concept of heritage, we can clearly see the image built by the policies of property, which have been in development for over 60 years in the country and we would still be far from seeing the diversity of cultural production in Brazil. Following this perspective, this work presents a comparative analysis focused on the position adopted by three museums that have African Brazilian culture as a theme: The Museum of Black Magic, established in 1912 in Rio de Janeiro; MAFRO museum, founded in 1982 in Salvador; and Afro Brazilian Museum of Sao Paulo, established in 2004. Through this survey, we can see the different ways they configured their collections, origins and justifications, which led to a reflection of how the heritage instrument of the museum has been used in the course of our history and which museum narratives have been modeled on African-Brazilian culture.

Keywords: Museum, Collection, African-Brazilian Culture, Heritage

As políticas de preservação do patrimônio adotadas em um país refletem de modo substancial de que maneira a questão da cidadania, e seus desdobramentos em relação à identidade, recebem a atenção e a relevância necessárias para a consolidação da verdadeira democracia (FONSECA, 1996). Reconhecer em que ponto essas políticas se encontram no Brasil é delinear um quadro claro dos avanços e lacunas que envolvem a questão da identidade nacional, em especial no caso da cultura afro-brasileira. Hoje, quando se firma entre nós o conceito ampliado de patrimônio, salta aos olhos como a imagem construída pela política de patrimônio “conduzida pelo Estado por mais de sessenta anos” no Brasil, ainda estaria “longe de refletir a diversidade, assim como as tensões e os conflitos que caracterizam a produção cultural do Brasil, sobretudo a atual, mas também a do passado”. (FONSECA, 2003, p. 56).

Magia, Estigma e Marginalidade

No que se refere à cultura afro-brasileira é importante perceber que essa quase não aparece como tal num primeiro momento no âmbito das políticas de patrimônio, sendo mesmo vista como uma cultura inferior e suspeita, tendo, por isso mesmo, os cultos afro-brasileiros sofrido inúmeras perseguições, inclusive policiais durante muitas décadas. Fato curioso, no entanto, é que os primeiros bens móveis brasileiros tombados pertenciam à coleção de “magia negra” da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, que segundo a lei vigente da época no artigo 157 da lei penal impunha uma forte repressão ao que era classificado “o espiritismo, a magia e seus sortilégios,...”. A coleção é constituída por objetos de cultos afro-brasileiros apreendidos pela polícia no início do século XX, à qual mais tarde foi reconhecido valor etnográfico, tendo sido anexada a um museu da própria polícia, sendo ali cuidadosamente preservada até 1938, quando o Delegado Silvio Terra requereu ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão federal responsável pelo patrimônio no Brasil, o seu tombamento definitivo. Assim, esse acervo vai ser registrado no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico daquele órgão, tendo a inscrição de número 001, do dia cinco de maio de 1938, no Processo 0035-T-38.

Atualmente este acervo se encontra inacessível, por estarem sendo preparadas instalações mais compatíveis ao museu que a abriga, que vai ganhar espaço na nova sede da Polícia, no prédio histórico da Rua da Relação, no Rio de Janeiro, que a abriga desde 1999. O *Museu de Magia Negra*, como é chamado, tem, no entanto, uma longa história, tendo sido criado já em 1912. Possui, ao lado deste do acervo afro-brasileiro, vasto material referente à atuação da polícia em suas diversas

divisões, tais como as da Polícia Técnica, Medicina Legal, Polícia Política e polícia ostensiva uniformizada, origem que explica o caráter eclético do acervo, no qual encontramos, segundo informações da própria polícia, objetos apreendidos entre 1939 e 1945, “como calçados infantis com desenho da cruz suástica, bandeira e flâmulas nazistas, material de propaganda do Partido Comunista e do Movimento Integralista e o mobiliário original do gabinete do Chefe de Polícia, datado de 1910.”¹ Além desses objetos, compõem ainda o acervo uma ampla coleção de armas de diversas épocas e objetos relativos à falsificações e toxicologia, e outras peças que contam a História da Polícia Civil do Rio de Janeiro. (Confira FIG. 1, 2 e 3. Cabe destacar que não se encontram disponíveis fotos referentes ao acervo das religiões afro-brasileiras).



FIGURA 1 - Peça do acervo da Polícia Civil do RJ: cartomancia. Fonte: POLÍCIA CIVIL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, [200-].



FIGURA 2 - Peça do acervo da Polícia Civil do RJ: Soco inglês 3 em 1 (soco inglês, revólver e faca). Fonte: POLÍCIA CIVIL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, [200-].

¹ POLÍCIA CIVIL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Museu. [200-]. Disponível em: <www.policiacivil.rj.gov.br>. Acesso em: 31 jul. 2008.



FIGURA 3. - Peça do acervo da Polícia Civil do RJ: sapatos infantis com emblemas nazistas.

Fonte: POLÍCIA CIVIL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, [200-].

A própria composição do acervo deste museu já deixa claro o estigma, e a situação de inferioridade e marginalização de que a cultura afro-brasileira era alvo, estando ali os objetos de culto afro-brasileiros colocados do lado de outros objetos ligados ‘a história do crime ou da contravenção. Hoje, no entanto, parece haver um esforço para começar a se mudar esta mentalidade, sendo exemplo disso, a cartilha preparada pela Polícia Civil do Rio de Janeiro em 2008, fruto dos encontros desta instituição com lideranças religiosas, “que teve como objetivo traçar projetos e ações visando sensibilizar os agentes a compreenderem melhor a diversidade religiosa, aprimoramento nas delegacias ao atendimento à população do Estado do Rio”². Contudo, seria relevante nos perguntar se os referidos objetos de cultos afro-brasileiros, tidos como os primeiros bens móveis tombados no Brasil, ainda hoje, se enquadram nesta exposição de caráter tão claramente repreensivo?

Na cada vez mais ampla bibliografia sobre a cultura afro-brasileira, encontramos muitos trabalhos que se debruçam sobre a história da repressão dos seus cultos nas diversas formas – candomblé, umbanda, entre outros³. Nesses estudos fica clara a transição do tipo de repressão que se exercia contra os cultos afro-brasileiros, que passa de uma longa etapa inicial em que essas manifestações eram vistas como um “caso de polícia”, para outro tipo de repressão, um pouco mais sutil, onde se tentava

² *Ibidem*. Acesso em: 20 jan. 2009.

³ A este respeito ver também as obras de Dário de Bittencourt, *A liberdade religiosa no Brasil: a macumba e o batuque em face da lei. : O Negro no Brasil*, 2º Congresso Afro-Brasileiro, *Civilização Brasileira* (1940); Beatriz Góis Dantas, *De feitiçeiros a comunistas*, *Dédalo*, 23 (1984); João José Reis e Eduardo Silva, *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*, *Companhia das Letras* (2005).

contemporizar a ação policial com um controle do tipo “medicalizador”⁴. Quando, porém, a indústria do turismo começa a ganhar peso, na década de 1950, e a cultura afro-brasileira passa a ser vista como um importante componente na identidade nacional (veja-se a repercussão nacional e internacional dos romances de Jorge Amado no período), a cultura afro-brasileira passa a ser vista também como um meio de se obter lucro. Mesmo nessa perspectiva, no entanto, ela ainda é encarada puramente como “folclore”, “manifestação exótica”, sendo marcada ainda por um forte estigma de inferioridade. Somente a partir da década de 1980, com a atuação do movimento negro e com a absorção real do conceito antropológico de cultura pelos órgãos de cultura e patrimônio, é que se começa a efetivar o reconhecimento histórico da cultura afro-brasileira e de outras minorias étnicas nacionais. No entanto, como em muitos casos, a valorização deste importante patrimônio não se deu sem conflitos, e ainda hoje, é pauta de acalorados debates nas esferas das iniciativas patrimoniais em todo o Brasil.

Dois novos museus

Apenas para efeito de comparação, podemos analisar o acervo e a postura de dois outros museus, já montados nas últimas décadas, que também se debruçam sobre o universo da cultura afro-brasileira: o Museu Afro-Brasileiro (MAFRO), criado em 1982, em Salvador e o Museu Afro Brasil de São Paulo, implantado em 2004, em São Paulo.

O primeiro deles, o MAFRO, Museu Afro-Brasileiro, é um dos poucos no país a tratarem exclusivamente da cultura afro-brasileira (FIG. 4). Foi criado em 1982, através de convênio firmado entre os Ministérios das Relações Exteriores e da Educação e Cultura, o Governo da Bahia, a Prefeitura da Cidade do Salvador e a Universidade Federal da Bahia (UFBA), a partir do Programa de Cooperação cultural entre o Brasil e países da África e de estudos realizados sobre a cultura afro-brasileira. Seu acervo vai combinar peças de origem africana e brasileira.

4 Ver a obra de Gilberto Freire, *Nina Rodrigues recordado por um discípulo, Bahia e baianos, Fundação das Artes* (1990); e de Ordep Serra, *Sobre Psiquiatria, Candomblé e Museus, Caderno CRH*, v. 19, n. 47 (2006).

Seu acervo é composto de peças da cultura material de origem ou inspiração africana, representativas da vida cotidiana, dos processos tecnológicos, do sistema de crenças, das manifestações artísticas e da tradição oral na África tradicional. São esculturas, máscaras, tecidos, cerâmicas, adornos, instrumentos musicais, jogos e tapeçarias, provenientes do continente africano, adquiridos na década de 70, pelo Ministério das Relações Exteriores, ou através de doações das diversas embaixadas dos países da África. Há, por outro lado, objetos de origem brasileira, relacionados à religião afro-brasileira na Bahia, suas divindades e sacerdotes. São os atributos iconográficos e os adornos dos principais orixás e roupas de mães e pais de santo de alguns terreiros de Salvador. Merece destaque especial o conjunto de talhas em cedro, do artista plástico Carybé, com dimensões monumentais (2 e 3 metros de altura) retratando 27 orixás e que constitui uma das mais importantes obras da arte contemporânea brasileira.⁵

O Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), órgão suplementar da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, exerce importante papel nas atividades deste museu, sendo o organismo responsável pela sua gestão. O Governo da Bahia, juntamente com a Universidade Federal da Bahia, a Fundação Palmares, dentre outros órgãos não governamentais que visam à proteção das minorias étnicas no Brasil, têm conseguido, neste estado, importantes avanços que visam resgatar a cultura afro-brasileira. Em consonância com a atuação desses órgãos, em 1997, o museu foi totalmente reestruturado, tendo sua museografia sido atualizada, priorizando uma abordagem conceitual mais atualizada.

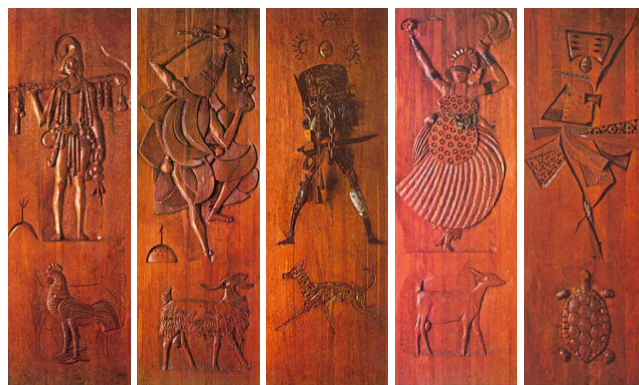


FIGURA 4 - Peças do acervo do MAFRO - Museu Afro-brasileiro: painéis em madeira de cedro, com trabalhos de entalhe e incrustações de materiais diversos do artista Carybé. Fonte: CEAO – UFBA, [200-].

5 CEAO – UFBA. Museu Afro-brasileiro. [200-]. Disponível em: <<http://www.ceao.ufba.br/mafro/welcome.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2008.

FIGURA 5 - Peças do acervo do MAFRO - Museu Afro-brasileiro: Copa de Ifá em madeira / Escultura de Gu, em ferro / Estatueta de caçador (bronze).
Procedência: República Popular do Benin.
Fonte: CEAO – UFBA, [200-].



Outro museu que merece destaque, pelo seu caráter mais avançado no que diz respeito à visão patrimonial, à abrangência e proximidade que instaura junto à população, é o *Museu Afro Brasil de São Paulo*, implantado em 2004 com os recursos de patrocínio da Petrobrás, através dos incentivos da Lei Rouanet, do Ministério da Cultura (MinC). A gestão do projeto foi de responsabilidade do Instituto Florestan Fernandes, através de termo de colaboração com a Secretaria Municipal de Cultura, instituição administrada pela Associação Museu Afro Brasil, qualificada como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público e tem o apoio, através de Termo de Parceria, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e da Divisão de Iconografia e Museus – DIM / DPH.

O que aparentemente poderia ser um paradoxo – um museu de motivos negros em uma cidade de declarada ascendência bandeirante –, acabou por gerar o mais bem sucedido exemplo de museu afro-brasileiro nacional. O Brasil é um país mestiço, marcado pela convivência entre diversas étnicas e culturas, e São Paulo, como metrópole brasileira, não poderia fugir à regra, sendo um exemplo claro do retrato do povo brasileiro, marcado pela imensa mistura de raças e etnias. Assim, São Paulo vai ser, de alguma forma, uma “cidade-síntese, que resume em si toda a riqueza da diversidade étnica e cultural de nosso país, e que, por sua condição cosmopolita, não a isola da realidade do mundo globalizado em que vivemos”.⁶ O que chama a atenção neste museu é a postura assumida frente ao que seria uma “identidade brasileira”, como amálgama das mais diversas culturas, como diz Emanuel Araújo, seu curador:

6 MUSEU AFRO BRASIL. Acervo. [200-]. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.com.br/index_01.asp>. Acesso em: 20 jan. 2008.

Sendo um museu *brasileiro*, o Museu Afro Brasil não pode deixar de ser também um museu da *diáspora africana*, pois a presença do negro, no Brasil e nas Américas, é indissociável da experiência de desenraizamento de milhões de seres humanos arrancados aos seus lugares de origem graças à instituição da escravidão. É a escravidão que, na diáspora, força o contato e o intercâmbio entre membros de diferentes nações africanas e produz as mais diversas formas de assimilação entre suas culturas e as de seus senhores, bem como de resistência à dominação que estas lhes impõem. O Museu Afro Brasil é um museu da diáspora e, como tal, deverá registrar não só o que de africano ainda existe entre nós, mas o que foi aqui apreendido, caldeado e transformado pelas mãos e pela alma do negro, a miscigenação e a mestiçagem que contribuíram para a originalidade de nossa brasilidade.

Com isso, o Museu Afro Brasil seria um “museu histórico”, que fala das origens, mas que, percebendo o caráter dinâmico e processual dessa mesma história, também registra as lutas “que prosseguem até hoje”.

Um centro de referência da memória negra, que reverencie a tradição que os mais velhos dolorosamente souberam guardar, mas faça reconhecer os negros ilustres, na vida pública, nas ciências, nas letras e nas artes, no campo erudito ou popular. Um museu etnográfico que exponha com rigor e poesia ritos e costumes que traduzem outras visões de mundo e da história, festas que evidenciam o encontro e a fusão de culturas africanas e luso-afro-ameríndias para formar a cultura mestiça do Novo Mundo, mas que também registre a dinâmica da cultura negra na diáspora hoje. Um museu de arte, passada e presente, que reconheça o valor da recriação popular da tradição e reafirme enquanto negro o talento de formação erudita, nas artes plásticas e nas artes cênicas, na música como na dança ⁷.

Seu acervo inicial, cedido em regime de comodato à Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, contém 1.100 obras, que fazem parte do acervo pessoal do artista plástico, curador e diretor de museus, Emanuel Araújo, que durante mais de 20 anos, reuniu uma importante coleção de mais de 5.000 obras, entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, livros, vídeos e documentos, de artistas e autores brasileiros e estrangeiros, relacionados com o tema.

Hoje, Emanuel Araújo atua como curador-chefe do Museu Afro Brasil, que possui mais de 3.000 obras catalogadas. Ele ampliou o número de obras de sua coleção cedidas em comodato, e acrescentou outras, através de doações e aquisições (FIG. 6 a 9). Diferentemente do museu MAFRO em Salvador, que prioriza a linha de descendência puramente africana, destacamos a presença de várias peças religiosas

⁷ MUSEU AFRO BRASIL. Acervo. [200-]. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.com.br/index_01.asp>. Acesso em: 20 jan. 2008.

de fundo sincrético típicas das religiões afro-brasileiras mais recentes, como as várias linhas da Umbanda, o Maracatu, e as tradições católicas populares.



FIGURA 6 - Peça do acervo do Museu Afro Brasil: Cosme Damião. Fonte: MUSEU AFRO BRASIL, [200-].



FIGURA 7 - Peça do acervo do Museu Afro Brasil: São Jorge. Fonte: MUSEU AFRO BRASIL, [200-].



FIGURA 8 - Peça do acervo Sagrado e Profano do Museu Afro Brasil: Guerreiro de lança Maracatu Rural, Pernambuco. Fonte: MUSEU AFRO BRASIL, [200-].



FIGURA 9 - Peça do acervo Sagrado e Profano do Museu Afro Brasil: Detalhe de Cruzeiro Monumental do Martirológio de Cristo. Fonte: MUSEU AFRO BRASIL, [200-].

A história oral também vai ser abordada de forma privilegiada neste museu, considerada como forma privilegiada de “registrar, documentar, preservar e divulgar relatos e histórias de vida, seja de comunidades negras brasileiras, como os quilombos, ou de personalidades negras importantes, na vida e na história dos grupos afro-brasileiros”, sendo atribuições que o Núcleo de História Oral do Museu Afro Brasil tem como desafio desenvolver.⁸ Esta iniciativa constata a visão aberta que o museu tem diante do patrimônio, que se revela tanto através do tratamento que reserva aos bens materiais – privilegiando uma postura dialógica com as diferentes vertentes formadoras da cultura brasileira, quanto também da atenção aos aspectos imateriais e intangíveis da cultura afro-brasileira, que se mostram ainda mais importantes quando constatamos que se lida com uma cultura não-hegemônica (FIG. 10 e 11). Nos programas de história oral ali desenvolvidos, o Museu Afro Brasil dá voz ativa aos grupos afro-brasileiros, que são tomados ali como agentes ativos, e não apenas como objetos passivos de estudo.



FIGURA 10 - Museu Afro Brasil: Núcleo de História Oral. Encontro dos Quilombolas, 2005. Fonte: MUSEU AFRO BRASIL, [200-].

8 MUSEU AFRO BRASIL. Acervo. [200-]. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.com.br/index_01.asp>. Acesso em: 20 jan. 2008.



FIGURA 11 - Museu Afro Brasil: Educador com alunos em visita orientada. Fonte: MUSEU AFRO BRASIL, [200-].

A partir destes três exemplos, pode-se, então, acompanhar como a cultura afro-brasileira vem sendo tratada nas políticas de patrimônio no Brasil, em especial nos seus museus, podendo-se ver como o diálogo entre culturas se dá em um longo processo de avanços e retrocessos. Pelo visto, muito se fez até hoje, passando-se de uma visão que aproximava o universo afro-brasileiro do crime e da contravenção, para uma visão de museu que trata o elemento afro-brasileiro como componente da identidade – mutável e complexa – do próprio país. No entanto, há ainda muito a se fazer para que as políticas de patrimônio possam valorar, de forma equilibrada, as contribuições das diversas culturas que conformam o nosso País, sendo necessários, para tanto, novos mecanismos que possam responder ‘a diversidade de valores. Um trabalho contínuo de resgate e valorização é indispensável para a consolidação da auto-imagem de um cidadão consciente dos direitos e deveres de uma comunidade afro-descendente, da qual, afinal de contas, todos brasileiros fazemos parte.

Referências

CEAO - UFBA. *Museu Afro-brasileiro*. [200-]. Disponível em: <<http://www.ceao.ufba.br/mafro/welcome.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2008.

FONSECA, Maria Cecília Londres (1996), Da modernização à participação. A política federal de preservação nos anos 70 e 80. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; MEC, n.24.

_____. (2003), Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. [2008]. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em: 12 jan. 2008.

MUSEU AFRO BRASIL. *Acervo*. [200-]. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.com.br/index_01.asp>. Acesso em: 20 jan. 2008.

POLÍCIA CIVIL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *Museu*. [200-]. Disponível em: <www.policiacivil.rj.gov.br>. Acesso em: 31 jul. 2008.

Leonora da Conceição Silva Ribeiro e Alves de Oliveira

Após a licenciatura em História da Arte (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), iniciou a sua colaboração no projecto do catálogo raisonné de Amadeo de Souza-Cardoso, levado a cabo por uma equipa do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, liderada por Helena de Freitas. Participou como responsável pelo levantamento bibliográfico e de exposições no catálogo da exposição Amadeo de Souza-Cardoso: Diálogo de Vanguardas (autora também das biografias dos artistas internacionais); Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia (vol. I do catálogo raisonné) e Catálogo raisonné de pintura (vol. II). Paralelamente, como bolseira de mestrado da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, preparou a sua dissertação sobre os Antecedentes do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves. Actualmente, também apoiada por uma bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, trabalha na sua tese de doutoramento, que se debruça sobre as Exposições de Artes Plásticas organizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1957 e 1961.

A I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian (1957): balanço da arte portuguesa na transição para os anos 60 e primórdios de uma colecção institucional

Leonor da Conceição Silva Ribeiro e Alves de Oliveira

Resumo

Criada em 1956, a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) organizou, no ano seguinte, a I Exposição de Artes Plásticas, que propunha oferecer «uma visão panorâmica do estado actual das artes plásticas em Portugal, constituindo um verdadeiro inquérito destinado a esclarecer certos problemas».

Os artistas portugueses foram, então, chamados a submeter as suas obras a um júri de selecção que determinaria quais as peças a expor dentro das categorias de pintura, escultura desenho e gravura. Este processo começou por desencadear os protestos dos artistas excluídos, o que aponta, numa primeira análise, para a distinção, no meio artístico português, entre «artistas modernos» e «artistas académicos/conservadores». No entanto, a Exposição de Artes Plásticas acabou por integrar artistas de novas e velhas gerações, contribuindo para um panorama heterogéneo e «contraditório» da arte portuguesa - os seus grandes prémios foram atribuídos a artistas já consagrados, com uma longa carreira artística.

Uma outra consequência da Exposição de Artes Plásticas prende-se com a aquisição por parte da FCG de obras em exposição, o que está na origem da constituição de uma colecção de arte moderna, mais tarde integrada no Centro de Arte Moderna.

Para além do contexto nacional, há que relacionar a Exposição de Artes Plásticas, a nível expositivo, com o contexto internacional da época, onde se revitalizavam ou nasciam novas bienais. A Exposição da FCG, que desde o início foi projectada para se repetir regularmente no futuro, representou um investimento inédito em matéria de organização e de premiação, tornando-se imediatamente numa referência para os artistas e os agentes culturais portugueses.

Palavras-chave: Balanço da Arte Portuguesa, Salões de Arte em Portugal, Bienais Internacionais, Coleccionismo Institucional

Abstract

The Calouste Gulbenkian Foundation organized in the following year of its creation the I Exposição de Artes Plásticas. This event, according to its catalogue, aimed at offering a perspective of the plastic arts' situation in Portugal so as to put forward some problems affecting this area.

Portuguese artists responded massively to the Foundation's invitation and submitted their pieces in the categories of painting, sculpture, drawing and print. Subsequently, a jury selected the works that were to be displayed in the Gulbenkian's exhibition. However, this process wasn't pacific, since the artists that were rejected by the jury protested against the selection made, pointing out to a clear distinction between «modern artists» and «academic/ conservative artists». Nevertheless, the Exposição de Artes Plásticas did integrate both «schools», constituting, thus, a heterogeneous and contradictory panorama of Portuguese art. In fact, the major prizes were given to renowned artists, with a long artistic career.

The acquisition of works of art by the Calouste Gulbenkian Foundation proved to be another significant consequence of the Exposição de Artes Plásticas, since these pieces originated a modern art collection that was, afterwards, integrated in Gulbenkian's Centro de Arte Moderna.

We can relate this exhibition to the international context as well, given the dynamics of that time concerning the revitalization and the birth of biennials. Gulbenkian's exhibition, which was from the beginning planned as a periodic event, introduced an extraordinary investment in the organization of exhibitions and in awarding prizes to Portuguese artists. This exhibition soon became a reference to the future displays organized in Portugal.

Keywords: A Perspective of Portuguese Art, Modern Art Salons in Portugal, International Biennials, Institutional Collecting

Em 1953, Calouste Gulbenkian estabelecia, no seu testamento, que a fundação com o seu nome implantar-se-ia em Lisboa. Criava, deste modo, nas palavras de Azeredo Perdigão, «uma fundação portuguesa [...] e instituía-a herdeira do remanescente da sua fortuna, em que figuravam todas as suas colecções de arte, fosse qual fosse o lugar em que, à morte do testador, se encontrassem»¹. A constituição desta fundação tinha como objectivo primeiro reunir num só local as obras adquiridas pelo coleccionador, impedindo, assim, a sua dispersão. Mas, a esta finalidade acrescentava-se ainda a prossecução de fins educativos, artísticos e de beneficência. À morte de Calouste Gulbenkian em 1955, seguiu-se, então, a criação da fundação, em 1956. No entanto, surgiram alguns obstáculos à rápida reunião da colecção, sobretudo das obras que se encontravam em Paris, na residência de Gulbenkian na Avenue Iéna², e iniciou-se uma batalha legal movida por Nubar Gulbenkian, que não aceitou a distribuição da herança estabelecida pelo testamento do seu pai. Enquanto se tentava ultrapassar estas vicissitudes legais (que só seriam resolvidas em 1958), deu-se início à intervenção da recém-criada fundação nas áreas enunciadas pelo seu fundador.

Em retrospectiva, Azeredo Perdigão analisa a acção da FCG nas artes plásticas, durante os primeiros anos da sua existência, sob uma dupla perspectiva: apoio aos artistas e educação artística do público. «Mas, poucos serão os artistas que, na época que atravessamos, possam resistir ao desinteresse do público pela sua obra, pelo esforço e pelo sacrifício que foi necessário despendar para a realizar. [...] A Fundação é convicta partidária de que, a par do auxílio directo aos artistas [...] deve promover, intensamente, cursos de iniciação e de divulgação, visitas guiadas aos nossos museus e monumentos, exposições colectivas, fixas ou itinerantes, [...] e todas as demais manifestações que contribuam para a educação estética do povo e para o desenvolvimento do gosto pela Arte, principiando pelas crianças». É nesta dupla missão, que a fundação atribuiu a si própria, que se inscreve a I Exposição de Artes Plásticas.

A documentação consultada até ao momento, não nos permitiu apurar quando terá surgido exactamente a ideia de realizar esta mostra. A sua organização, no entanto,

¹ Perdigão, José de Azeredo (1969), *Calouste Gulbenkian coleccionador, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian*, pp. 213-214.

² O governo francês proibiu inicialmente a transferência da colecção de Calouste Gulbenkian de Paris para Lisboa, apoiando-se na lei que declarava que «os objectos que apresentem um interesse nacional, de história ou de arte, não podem ser exportados sem autorização do Ministério da Educação, pertencendo aos Conservadores dos Museus de França classificar os objectos abrangidos no referido diploma» (in Perdigão, José de Azeredo (1955-1959), *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, 1 (3), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 32). Intervieram neste processo o Ministério dos Negócios Estrangeiros de Portugal e a Embaixada portuguesa em Paris

terá levado menos de um ano, dado que o serviço responsável, o Serviço de Museu e Belas-Artes, dirigido por Maria José de Mendonça, só foi criado em finais de 1956. O local escolhido para realizar a exposição foi a sede da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), que, segundo Maria José de Mendonça³, necessitaria de obras para poder acolher o evento que a FCG pretendia realizar. O arranjo da sala e os equipamentos museográficos (que ficaram na posse da SNBA), e ainda o pagamento da despesa relativa a «alugueres não realizados»⁴, exigido pela sociedade, custaram à Fundação o total de 156.371\$00. A este valor, impressionante na altura, acrescentam-se as despesas, também inéditas, com publicidade (41.865\$00) e com catálogos e impressão (285.889\$00).

Esta renovação das salas da SNBA acentuou o contraste, que muitos apontaram, entre os salões que até então se organizavam no país e a «Exposição Gulbenkian». A Exposição de Artes Plásticas foi invulgarmente concorrida pelos artistas portugueses, aliciados sobretudo pelos prémios (num total de 315.000\$00), e também pelas bolsas, que iam ser atribuídas paralelamente⁵. 551 artistas submeteram 2353 obras, das quais 255 foram seleccionadas, o que equivalia a 148 artistas participantes. Para a selecção de obras foi constituído um júri, composto por Kevork Loris Essayan (genro de Calouste Gulbenkian), João Couto (director do Museu Nacional de Arte Antiga), Diogo de Macedo (director do Museu Nacional de Arte Contemporânea), Carlos Ramos (Director da Escola Superior de Belas Artes do Porto), Mário Tavares Chicó (professor de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa), Francisco Keil do Amaral (arquitecto) e Joaquim Sellés Paes (crítico de arte).

Tal como afirmava Azeredo Perdigão no catálogo da exposição, explicitando uma declaração de princípios da FCG no campo das artes plásticas, «a Fundação sòmente pretendeu contribuir para o desenvolvimento das artes em Portugal, e, por consequência, cooperar, activamente, com as instituições e as pessoas que têm a mesma preocupação ou a mesma finalidade, sem atender a escolas, facções ou

3 Informação contida no documento relativo à «Organização dos serviços da exposição de artes plásticas», assinado por Maria José de Mendonça e datado de 22 de Outubro de 1957. Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

4 Esta despesa (26.000\$00), que indignou o presidente da FCG, dizia respeito à impossibilidade da SNBA alugar o salão para outros eventos, e, por isso, de garantir mais receitas, uma vez que a Exposição de Artes Plásticas ocupou permanentemente todas as salas disponíveis.

5 A FCG fez publicar nos jornais o anúncio da organização da exposição: «I- A Fundação Calouste Gulbenkian, no prosseguimento do seu programa de cultura artística, resolveu realizar uma Exposição de Artes Plásticas – pintura (óleo, aguarela e pastel), escultura, desenho e gravura para a eventual atribuição de prémios num total de Esc. 200.000\$00, concessão de bolsas de estudo no país e no estrangeiro e aquisição de obras aos artistas expositores».

correntes, e sem patrocinar, especialmente, umas em detrimento de outras»⁶.

Esta imparcialidade, vai ser, ao contrário do que a Fundação pretendia, argumento para contestar a selecção de artistas para a Exposição de Artes Plásticas.

De facto, esta mostra estava aberta a quem quisesse participar, sem se, colocar à partida restrições, pois o objectivo final era: «proporcionar [...] uma visão panorâmica do estado actual das artes plásticas em Portugal, constituindo, assim, um verdadeiro inquérito destinado a esclarecer certos problemas»⁷. O trabalho do júri baseou-se, assim, na apreciação das obras submetidas, guiando-se por critérios de qualidade artística, que não deixam de integrar um nível considerável de subjectividade.

As escolhas, mas sobretudo as exclusões, suscitaram protestos, que foram ainda mais exacerbados pelo artigo de Diogo de Macedo, onde dava a entender (polemicamente) os seus «critérios»: «não podendo, por conseguinte, o acontecimento paralelo da arte sujeitar-se a conceitos e a modos de expressão de uma arte finda e em seu devido tempo acreditada [...] É tempo e mais que tempo, portanto, de perante os factos e a obra daqueles revolucionários fundadores e consequentes continuadores igualmente revolucionários [...] substituímos sem qualquer inútil propósito destrutivo, as imitações da obra dos mestres passados, de Silva Porto ou Reis, de Malhoa ou Salgado, de naturalismo tornado académico por repetição de princípios extemporâneos [...] Sejam do nosso tempo, com orgulho dos artistas de hoje, igual ao que nossos avós tiveram nos da sua época»⁸.

A Exposição de Artes Plásticas inaugurava, assim, a 7 de Dezembro, já envolta em polémica, protagonizada sobretudo pelo Grupo de Artistas Portugueses, que viu a maioria dos seus associados «recusados» pelo júri de selecção⁹. Este grupo, que integrava membros dirigentes da SNBA, foi secundado por alguns artigos que apontavam para o conflito entre duas concepções artísticas e a preferência dada a uma delas, contrariando o que a FCG advogava no catálogo da exposição.

Num longo artigo publicado pela *Brotéria*, o padre Agostinho Veloso manifesta uma visão da arte, que, pela sua ligação à religiosidade cristã e à realidade antropológica, pode reproduzir o entendimento dominante das artes plásticas em Portugal: «a

6 [Introdução], *exposição de artes plásticas (1957)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

7 *Ibidem*.

8 Macedo, Diogo de (4 Dez. 1957) “Peço a palavra. A propósito da Exposição Gulbenkian”, *Diário Popular*, pp. 1 e 6.

9 Estes artistas organizariam, em Janeiro de 1958, a exposição das «Obras recusadas na exposição da Fundação Calouste Gulbenkian: exposição de artes plásticas», que teve lugar na SNBA e que contou com o apoio da FCG.

atribuição do nome de arte, neste superior sentido de expressão artificial de beleza inspirada no real, parece-me francamente abusiva, quando se trata de uma coisa impossível de denominar. [...] fazer arte é imitar o acto criador, por meio de réplicas artificiais (feitas pela arte) à beleza natural, no que nela há de encarnação, ou de pensamento divino realizado [...] De facto, o que se verifica, tanto nos abortos plásticos da anti-arte [...] é o corte radical com o real e com o passado, isto é, com a beleza ôntica e com a técnica, o que tira todo o sentido, tanto à modernidade autêntica, como à verdadeira evolução, nessa coisa tão difícil de classificar, e que só abusivamente andam aí a enfeitar com o nome de arte»¹⁰.

Numa carta dirigida a Azeredo Perdigão por Félix Bermudes, afirma-se que a «arte portuguesa saiu diminuída daquele certame, destinado a enaltecê-la, porque uma parte do público [...] pôde persuadir-se de que os artistas nacionais não sabem engendrar senão aquilo»¹¹.

Se se critica, por um lado, o facto do júri ter dado preferência aos artistas modernistas, em detrimento dos seguidores do naturalismo e dos grandes mestres portugueses, por outro lado, também se aponta as consequências negativas de se reunir nas mesmas salas artistas de gerações e de concepções artísticas diferentes. De facto, a impressão geral deixada pela exposição prende-se com a impossibilidade de retirar do conjunto das obras expostas uma visão unitária da arte portuguesa de então.

Um artigo anónimo publicado no *Diário Popular*¹², aponta para as consequências negativas da associação entre académicos e modernos: «a conjugação de ambas [as tendências] não podia deixar de ser precária, como se verificou, desorientando o público na sua educação estética [...] enquanto para o cartaz serviram as obras de tendências modernistas, a atribuição dos prémios fez-se na sua maioria quase absoluta à pintura clássica [...] o incentivo aos jovens anunciado se traduziu na distribuição de prémios a artistas com mais de 65 anos».

Também na escolha dos artistas premiados a Fundação procurou ser consensual, tendo atribuído os grandes prémios a Eduardo Viana (pintura) e a Barata Feyo (escultura), artistas consagrados, identificados com o modernismo já assimilado do início do século xx. Por estes mesmos critérios foram premiados Dordio Gomes, Abel Manta, Júlio Resende e Guilherme Camarinha (pintura); António Duarte,

10 VELOSO, Agostinho (Fev. 1958), “Belas-Artes e Malas-Artes”, *Brotéria*, 2 (LXVI), pp. 149-178.

11 Carta de Félix Bermudes, dirigida a Azeredo Perdigão, datada de 25 de Dezembro de 1957.

12 “Um pintor” (3 Jan. 1958), “Alvitra-se que todas as obras recusadas na Exposição Gulbenkian (e não só as do Grupo dos Artistas Portugueses) deveriam figurar no novo certame da S.N.B.A”, *Diário Popular*, p. 6.

Joaquim Correia e Jorge Vieira (escultura); Bernardo Marques (aguarela). António Areal (desenho) e Teresa de Sousa (gravura), com 23 e 29 anos respectivamente, foram as excepções a esta selecção de prémios, que não deixou, portanto, de distinguir duas promessas de futuro das artes plásticas. A presença da categoria de gravura nesta exposição promove também uma linha de trabalho que vai ter particular relevância nos anos 60 e 70, quando os artistas assentam a sua produção na exploração de *media* até então secundarizados face à pintura e à escultura. A fotografia, que tinha também em Portugal uma dinâmica multimodal e experimental, não foi, no entanto, contemplada na mostra da FCG.

O júri de premiação (Kevork Loris Essayan, Reynaldo dos Santos, Diogo de Macedo, Carlos Ramos, Lino António e Joaquim Sellés Paes) decidiu também atribuir um prémio extra-concurso às telas conceptuais de Almada Negreiros. Sophia de Mello Breyner, sublinhando a falta de unidade da exposição, considera que «é profundamente justo o facto dos quadros de Almada terem sido premiados “extra-concurso”, porque de certo modo estão noutra plano do que o resto da exposição. Não é já o plano da existência mas sim o plano da essência, da regra absoluta e abstracta. Por isso tive a impressão de que eles presidiam a toda a exposição»¹³.

Provocando escândalo na SNBA, não só durante a Exposição de Artes Plásticas, mas também durante uma conferência no mesmo local, as pinturas de Almada marcam uma nova etapa na sua obra, associando o raciocínio matemático à produção pictórica. Traduzem sobretudo uma pesquisa que não se encontra na linhagem de formulações anteriores, mas decorre de uma análise realizada no interior da própria pintura, procurando, através de elementos puramente pictóricos e do estudo das proporções ideais (relação 9/10) traduzir na tela os conceitos de harmonia e equilíbrio. A presença mais radical na Exposição é, afinal, a de um artista de 64 anos, que se mostrou quase sempre inconformado com a sua própria produção, que foi, por isso, atravessando fases diversas.

Mas também Marcelino Vespeira, artista conotado com o Surrealismo, adoptou um abstraccionismo feito de zonas cromáticas bem delimitadas. Almada e Vespeira são excepções neste campo, pois é nos artistas mais jovens que a via abstractizante predomina, ora submetida a uma geometrização flexível (Cruz de Carvalho, Teresa Sousa), ora regida por campos de cor (René Bertholo, Menez, Albertina Mantua). As obras de José Escada e de João Vieira, ou de Júlio Resende, levam-nos, no entanto, a equacionar uma outra via, que foge à disciplina abstracta, ligando-se, pelo preenchimento inusitado da tela com «organismos» cromáticos,

¹³ Andresen, Sophia de Mello Breyner (9 Jan. 1958), “Modernidade e tradição na Exposição Gulbenkian”, *Diário Popular. Quinta-feira à tarde*, 57, pp. 4 e 6.

ao «informalismo». Na pintura de Jorge de Oliveira, estamos, contudo, perante um gestualismo dramático, que impõe ritmos cromáticos. No entanto, também a pintura figurativa, tem na exposição, formulações interessantes, sustentadas por um tratamento sólido das formas: Carlos Calvet, Rui Filipe e João Hogan.

Na secção da escultura, onde predominavam os bustos, Jorge Vieira, João Artur, João Cutileiro, Arlindo Rocha e António Duarte destacam-se pela frescura formal das suas obras, trabalhando a partir das potencialidades plásticas dos materiais. No desenho e na gravura estão presentes os mesmos pressupostos da pintura, tendo-se destacado, na primeira área, a composição «barroca» surrealizante de António Areal.

Estas são as linhas de trabalho mais interessantes que é possível retirar da Exposição da FCG, que, porém, integrando-as junto de produções ligadas à tradição naturalista ou do modernismo do início do século, serviram apenas para complementar o balanço que a patrona de uns e de outros procurou levar a cabo. Os jovens artistas estavam já, no entanto, a ter projecção através de uma exposição organizada pela Galeria de Março (*Prémio da Jovem Pintura*, 1953), que estava também a divulgar a corrente abstracta: exposição de guaches de Vieira da Silva e exposição de Edgar Pillet, 1953; *I Salão de Arte Abstracta*, 1954.

Em 1956 realizou-se na SNBA o *I Salão dos Artistas de Hoje*, que foi bem acolhido pela crítica. José-Augusto França comenta, num artigo, a propósito deste evento: «salão “moderno”, percorrido pelos diversos caminhos da “arte moderna” entre nós, desde os realistas aos abstractos, sobre o seu carácter “moderno” se deve insistir – que só desse modo um salão tem serventia, para os artistas, para o esclarecimento do público e para a sua cultura. [...] Os “Artistas de Hoje” apresentaram-se como satisfação de uma necessidade [...] e como exemplo de uma tentativa de coerência estética, dentro das suas condições de exposição geral. E propuseram também, como exemplar, um critério de admissão de obras e da sua premiação [...] que consistiu na discussão de todas as obras apresentadas pelos artistas integrados na desejada coerência do Salão [...]»¹⁴.

Ao acolher a participação de diferentes gerações de artistas apresentando, regra geral, propostas plásticas de qualidade, a Exposição distingue-se também dos salões que haviam sido até então promovidos pelas principais entidades artísticas em Portugal: o Secretariado Nacional da Informação (SNI), cujas exposições foram sendo abandonadas pelos artistas mais jovens pela sua conotação com o regime político; e a SNBA, que, apesar de acolher eventos de relevância no panorama

¹⁴ França, José-Augusto (12 Set. 1957), “Notas e lembranças – N.º 2”, *Diário de Notícias*, pp. 7-8.

artístico, mantinha salões que serviam há décadas uma pintura tardo-naturalista de cunho nacionalista que dominava a própria direcção da Sociedade e o Grupo de Artistas Portugueses. Abel Manta desejava, por isso, que a Exposição da Gulbenkian tivesse consequências na SNBA: «pode ser que a Sociedade de Belas-Artes (nosso unico lar de artistas) mude de rumo, porque aquilo tem [...] um tal ar bafiento de pensão de família [...] Os valores (que os há) não se distinguem naquelas feiras; não se vêem, porque, emaranhando com os amadores (que são quem mais enche aquelas paredes, e quase todos forjados nas caves do edificio) ficam iguais, não se distinguem! As mesmas receitas, os mesmos processos velhos e rélhos, os mesmos maneirismos!»¹⁵.

Este panorama, que inclui ainda a escassez de espaços expositivos em todo o país, fundamenta também a criação, por parte da FCG, de um acontecimento expositivo periódico de divulgação da arte portuguesa. Desde o início que a I Exposição de Artes Plásticas foi pensada como a primeira edição de uma mostra que se prolongaria no futuro. O modelo para esta mostra seriam, não os salões do SNI ou da SNBA, mas as bienais internacionais de Veneza e de São Paulo, como comprovam vários documentos dos arquivos do Serviço de Belas-Artes, sobretudo relativos à II Exposição (1961). Nestas bienais eram também acolhidos, mas noutras condições expositivas, velhas e novas gerações de artistas, e os prémios serviam de reconhecimento da obra de artistas consagrados. Sendo de carácter internacional, a selecção de artistas recaía sobre os países representados. Portugal apresentou na Bienal de São Paulo (única bienal em que participou nos anos 50), em 1955, Eduardo Viana, Abel Manta, Dordio Gomes e Carlos Botelho (curiosamente alguns dos prémios atribuídos na secção de pintura na Exposição de Belas-Artes). Em 1957, a representação portuguesa foi constituída por artistas da nova geração: João Hogan, José Júlio, Júlio Resende, Vespeira, Nikias Skapinakis, Fernando Azevedo, Fernando Lanhas e Joaquim Rodrigo¹⁶. Neste ano destacaram-se, na bienal brasileira, os surrealistas René Magritte, Paul Delvaux e Marc Chagall, tendo o grande prémio sido atribuído a Giorgio Morandi¹⁷.

Na Exposição de Artes Plásticas, contudo, as únicas participações estrangeiras corresponderam à vinda de Roland Penrose (presidente do Instituto de Artes

15 Manta, Abel (9 Jan. 1958), *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde, 57, p. 6.

16 Os quatro primeiros artistas participaram na Exposição de Artes Plásticas de 1957. Os restantes artistas participarão na sua segunda edição, em 1961.

17 Uma outra tendência estava a definir-se no âmbito das bienais internacionais. A partir 1959 a recém-criada Bienal de Paris e a Documenta de Kassel concentraram a sua actividade na divulgação das tendências artísticas decorrentes do pós-guerra. No caso da bienal francesa, trata-se de criar um contraponto às bienais de Veneza e de São Paulo, ao distinguir apenas artistas jovens.

Contemporâneas de Londres) e de Bernard Dorival (conservador do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris), que apresentaram duas conferências sobre arte moderna que aumentaram a polémica em torno do evento promovido pela FCG. De resto, como reconhece Azeredo Perdigão no seu relatório, era «premature dar à referida exposição carácter internacional, anàlogamente ao que se passa, por exemplo, com as Bienais de Veneza e de São Paulo. Empreendimentos dessa natureza, designadamente quando há precedentes que já desfrutam largo crédito, carecem, antes de tentados, de uma longa preparação». A II Exposição de Artes Plásticas, aconteceria, portanto, nos mesmos moldes, salvo a introdução da categoria de arquitectura. Quer a nova Fundação quer o país ainda não estavam preparados para acolher propostas que escapavam às suas referências artísticas e culturais.

Para além dos prémios, que o SNI e a SNBA também atribuíam, mas em valores mais reduzidos, a Exposição de Artes Plásticas estimulou uma outra forma de auxílio aos artistas – a aquisição de obras. Antes da inauguração da exposição a FCG divulgou a sua lista de aquisições, ficando as restantes obras disponíveis para compra por privados ou instituições públicas¹⁸. Também neste campo a Fundação revelou-se eclética, dominando, contudo as obras figurativas, com as excepções das telas de Vespeira e de Almada Negreiros¹⁹, e os artistas com algum reconhecimento no panorama artístico português (Emmérico Nunes, Manuel Bentes, Hansi Staël, Milly Possoz, Jorge Barradas). Das obras premiadas, as únicas que foram adquiridas, exceptuando as pinturas de Almada, foi o desenho de António Areal e a escultura de António Duarte. Muitos historiadores reconhecem que a Exposição de Artes Plásticas estimulou nas classes mais favorecidas a aquisição de obras de arte, o que contribuiu para o desenvolvimento mais sustentável do mercado de arte em Portugal.

Outra questão a que a FCG era também sensível relacionava-se com o depauperamento e desactualização das colecções dos museus portugueses. Na documentação consultada encontramos propostas de aquisição de obras pelo Estado. Mas a política de aquisições da Fundação visava também resolver o problema das colecções públicas: esta instituição propunha-se, no texto do catálogo, «adquirir algumas das pinturas, esculturas, desenhos e gravuras expostas (...) a

¹⁸ Os preços de cada obra encontravam-se indicados numa folha destacável do catálogo da exposição.

¹⁹ Apesar de estar comprovada a presença na colecção do Centro de Arte Moderna da FCG das obras extra-concurso de Almada, a documentação consultada não indica a sua aquisição por parte da FCG, nem a recomendação de compra pelo Júri de Aquisições.

melhorar determinadas colecções públicas, menos ricas em arte contemporânea, pelo depósito de trabalhos assim adquiridos»²⁰. Outro objectivo que estava por detrás da compra de obras pela FCG, e que só mais tarde foi equacionado, era a realização de exposições itinerantes de divulgação da arte portuguesa: «[a FCG] tem adquirido, sim, alguns trabalhos de artistas portugueses contemporâneos, com o desígnio de formar um núcleo de obras de arte que lhe permita, na primeira oportunidade, organizar, no País e no quadro das suas iniciativas em favor da cultura popular, exposições itinerantes». Trata-se, mais uma vez, de educar os portugueses e de formar públicos para a arte.

Nos textos da época assinados por Azeredo Perdigão, ou emanados da FCG, não encontramos referência à constituição de um museu com as obras de arte que a Fundação começou a adquirir a partir da Exposição de Artes Plásticas. No entanto, tendo em conta as palavras do Presidente da Fundação aquando da abertura do Centro de Arte Moderna, em 1983, depreendemos que esse era um objectivo há muito adiado: «criada a Fundação, imediatamente se suscitou, aos responsáveis pelos seus destinos, a necessidade de criar um Museu de Arte Moderna tendo anexo um Centro de Informação e de Investigação»²¹.

Para este atraso de quase trinta anos terão contribuído, não só questões de cariz económico e burocrático, mas também um certo distanciamento relativamente à arte moderna. É possível apontar a existência de duas «facções» no Conselho de Administração da FCG, uma ligada ao regime e por isso conservadora e reaccionária, outra, que podemos associar a Azeredo Perdigão (que se ligara na sua juventude ao meio intelectual e artístico modernista e que participou na criação da *Seara Nova*) mais aberta a modelos culturais e artísticos novos. Também nos directores de serviços da FCG notavam-se orientações artísticas distintas, o que levou a uma «diversidade programática»: «Artur Nobre de Gusmão, mais conservador, que se confrontava com a oposição artística de José-Augusto França – director da Colóquio/ Artes a partir de 1971 – e com a orientação moderna de José Sommer Ribeiro»²².

No momento da realização da Exposição de Artes Plásticas, primeiro acto público de relevo da FCG, esta estava a definir o seu papel no panorama artístico português.

20 [Introdução]. *exposição de artes plásticas (1957)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

21 Perdigão, José de Azeredo (1983), *Centro de Arte Moderna*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

22 Ribeiro, António Pinto (2007) “Arte. Um ministério das artes: das belas-artes, das exposições, dos subsídios, do teatro, do cinema e das bolsas”, *Fundação Calouste Gulbenkian: cinquenta anos, 1956-2006*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 330-331.

O acolhimento e promoção de novas propostas artísticas, declarada por Azeredo Perdigão em 1958 no Porto²³, foram sempre contrabalançados pela necessidade de proteger memórias e produções artísticas anteriores. De facto, na exposição permanente do Centro de Arte Moderna dominava a arte modernista do início do século XX, privilegiada por razões de conservação e para evitar a sua dispersão. A FCG assumiu, portanto, desde o início, um compromisso com o passado, o presente e o futuro, no qual as exposições assumem o papel de divulgar e sensibilizar, mas também de construir a imagem da própria Fundação, que procura ser modelo consensual, ao mesmo tempo conservador e vanguardista.

23 Perdigão, José de Azeredo (1959) *Discurso proferido pelo Ex.mo Senhor Dr. José de Azeredo Perdigão no Ateneu Comercial do Porto, Porto, [s.n.], 1959 (Porto, Costa Carregal, 1959).*

Referências

Andresen, Sophia de Mello Breyner (9 Jan. 1958), “Modernidade e tradição na Exposição Gulbenkian”, *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde, 57, pp. 4 e 6.

Exposição de artes plásticas (1957), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

França, José-Augusto (12 Set. 1957), “Notas e lembranças – N.º 2”, *Diário de Notícias*, pp. 7-8.

Macedo, Diogo de (4 Dez. 1957) “Peço a palavra. A propósito da Exposição Gulbenkian”, *Diário Popular*, pp. 1 e 6.

Manta, Abel (9 Jan. 1958), *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde, 57, p. 6.

Perdigão, José de Azeredo (1959) *Discurso proferido pelo Ex.mo Senhor Dr. José de Azeredo Perdigão no Ateneu Comercial do Porto*, Porto, [s.n.], 1959 (Porto, Costa Carregal, 1959).

Perdigão, José de Azeredo (1955-1959), *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Perdigão, José de Azeredo (1969), *Calouste Gulbenkian coleccionador*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Perdigão, José de Azeredo (1983), *Centro de Arte Moderna*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Ribeiro, António Pinto (2007) “Arte. Um ministério das artes: das belas-artes, das exposições, dos subsídios, do teatro, do cinema e das bolsas”, *Fundação Calouste Gulbenkian: cinquenta anos, 1956-2006*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

VELOSO, Agostinho (Fev. 1958), “Belas-Artes e Malas-Artes”, *Brotéria*, 2 (LXVI), pp. 149-178.

“Um pintor” (3 Jan. 1958), “Alvitra-se que todas as obras recusadas na Exposição Gulbenkian (e não só as do Grupo dos Artistas Portugueses) deveriam figurar no novo certame da S.N.B.A”, *Diário Popular*, p. 6.

Lorena Sancho Querol

Licenciada en Bellas Artes y especializada en conservación y restauración de pintura por la Universidad Complutense de Madrid. Máster en Museología Social en la Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, con la tesis de postgrado “La función social del Patrimonio Marítimo portugués”. Coordinadora del Departamento de Conservación de Patrimonio Cultural de la Santa Casa da Misericórdia de Sintra entre 1997 y 2007; colaboradora del Departamento de Patrimonio del Museu de Marinha de Lisboa entre 2001 y 2007 en calidad de conservadora y museóloga, habiendo creado y coordinado el Projecto de Conservação das Galeotas Reais entre otros. Actualmente, docente responsable de las disciplinas de Patrimonio Cultural en el UNIDCOM–IADE, Creative University y en museos portugueses como el Museu da Presidência da República. Simultáneamente ejerce la investigación en la Universidade Lusófona donde desarrolla su tesis doctoral en Museología sobre “El Patrimonio Cultural Inmaterial y la Sociomuseología: un estudio sobre inventarios” en el contexto de un proyecto europeo de desarrollo socio-cultural que responde al nombre de “Celebração da Cultura Costeira”. Sus publicaciones se encuadran fundamentalmente en el área de la Museología, centrándose en cuestiones como la organización, gestión y uso social de las colecciones museológicas, o en la relación entre el museo y el concepto contemporáneo de patrimonio cultural, desde la óptica de su construcción social.

MUSEALIZANDO EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

Lorena Sancho Querol*

Resumen

A partir del concepto de Patrimonio Cultural y del proceso de transformación que está sufriendo desde finales del siglo XX hacia una lenta pero fundamental construcción social, se aborda la relación entre los aspectos materiales e inmateriales de la cultura. Se cuestiona además el sentido, lugar y razón de ser que todo ello tiene cuando miramos en dirección al futuro desde el museo y su papel educador, a través de una función museológica fundamental: el inventario. A partir de aquí y tomando como referencia el compromiso asumido con la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial nos acercamos a la realidad cotidiana de los museos portugueses. El objetivo: poder identificar las herramientas que, desde el inventario, nos permitan trabajar con las dos caras de la cultura patrimonial. La principal conclusión a la que se llega es que, para musealizar el patrimonio inmaterial, es necesario salir al exterior y trabajar en equipo con los actores locales, con su ayuda, conocimientos y experiencias.

Palabras Clave: Patrimonio Cultural Inmaterial, Inventario, Construcción Social, Actores Sociales, Territorio

Abstract

Having the concept of Cultural Heritage and its transformation process throughout the XX century toward a slow but essential social transformation, we address the relation between the tangible and intangible aspects of Culture. Moreover we question its meaning, place and reason, looking to the future of the Museum and its educational role through a fundamental museology tool: the Inventory.

Having this and the commitment with the *Convention for safeguarding of Intangible Cultural Heritage*, we draw an approach to the Portuguese Museums daily reality.

The objective is to identify the tools that allow us to work with the duality of cultural heritage – tangible /intangible.

The resulting conclusion is that in order to study Intangible Heritage for museology purposes you need to deal directly with the local stakeholder, learning from their knowledge and experience.

Keywords: Intangible Cultural Heritage, Inventory, Social Construction, Social Actors, Territory

* Investigação realizada no âmbito do Projecto Celebração da Cultura Costeira, promovido pela Mútua dos Pescadores, financiado pelo EEAGrants – Mecanismo Financeiro do Espaço Económico Europeu (2004-2009) – e co-financiado pela Câmara Municipal de Sines.

1. Introducción

Desde el 2007 estoy desarrollando mi tesis doctoral en museología bajo la inspiración de un proyecto que responde al nombre de *Celebração da Cultura Costeira*. Este proyecto opera en el área de la investigación con desarrollo social y cultural para, en co-autoría con los actores sociales locales, proceder al inventario de una parte del patrimonio fluvio-marítimo portugués que se encuentra en vías de transformación o extinción y, consecuentemente, a su divulgación y a lo que podríamos considerar, las primeras medidas de salvaguardia.

A partir de esta experiencia pretendo analizar la situación actual del inventario como práctica museológica, con frecuencia subestimada, y cuyo potencial se revela extraordinario cuando hablamos del museo como escenario de democratización de la memoria y lugar de transformación social.

En este contexto me ha parecido especialmente interesante, por ser un territorio en cierta forma desconocido, y también porque en un corto espacio de tiempo deberá responder a los principales objetivos definidos por la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, proclamada por la UNESCO en 2003, analizar lo que considero tres componentes fundamentales de esta función museológica. En primer lugar lo que he denominado «circuito de inventario», que no es más que el trayecto que los bienes culturales recorren desde su lugar de origen y a lo largo del proceso de patrimonialización, hasta asumir plenamente su estatus museológico. En segundo lugar, la figura del *inventariante* para poder analizar su perfil, los métodos de trabajo que utiliza, los resultados hasta ahora obtenidos, y también sus críticas, opiniones y sugerencias con relación a esta función y a su lugar en el cotidiano museológico. En tercer lugar, los sistemas de información utilizados para organizar y gestionar la información relacionada con la documentación que resulta del estudio de los bienes patrimoniales que se encuentran en nuestros museos.

2. El patrimonio cultural desde el pensamiento contemporáneo

En primer lugar quisiera referirme a algunos de los últimos cambios que se han producido en el mundo de la teoría sobre los bienes culturales en las décadas recientes.

Para hablar de cultura, y concretamente de sus manifestaciones patrimonializadas, es decir, del Patrimonio Cultural, me remontaré al año 1982 por ser el momento en el que, en el contexto de la Declaración de México, se define por primera vez la dimensión patrimonial de la cultura como “la totalidad de las características distintivas, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales de una sociedad

o un grupo social” (Sicard, 2008:23). Por primera vez, la UNESCO incluía explícitamente en el contexto patrimonial los modos de vida, los derechos fundamentales de las personas así como su sistema de valores, tradiciones y creencias. En consonancia, ese mismo año, en el contexto de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT) se reconocería la creciente importancia de lo que, posteriormente, hemos pasado a considerar como el lado inmaterial del Patrimonio Cultural.

En 1989, la Conferencia General de la UNESCO adoptaría la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultural Tradicional y Popular. En ella se subraya la necesidad de sensibilizar a la población sobre la importancia de la cultura tradicional y popular como elemento de identidad. Este concepto volverá a aparecer una década después, en 1999, de la mano de la UNESCO y de la *Smithsonian Institution*, en la Conferencia Internacional que tuvo lugar en Washington, tomándose conciencia de la necesaria cooperación internacional para la salvaguarda de este tipo de bienes intangibles.

Poco a poco vemos reforzarse así el concepto de cultura con proyección democrática y como expresión de la identidad de un pueblo, para el que las contribuciones de la diversidad cultural y de la identidad juegan un papel definitivo.

En un trayecto paralelo, el concepto de Patrimonio Cultural se verá igualmente afectado por la convivencia con estas dos protagonistas ganando una dimensión que, además de histórica, es social, inclusiva, y sobre todo, atenta al cambio.

Carrera Díaz (2005:17) nos recuerda que será a partir de los años 50 cuando se pone por primera vez en cuestión el valor de los objetos en sí mismos, sacando a la luz la importancia de su carga simbólica como testimonio de la cultura.

Se escuchan así los primeros susurros sobre la imposibilidad de entender el sentido del Patrimonio «material» sin considerar al mismo tiempo su componente «inmaterial» o conjunto de valores que le son inherentes y que “dan sentido e importancia a esos bienes como referentes de una cultura determinada” (o.c.17).

En torno a la década de 60, en consonancia con la revolución tecnológica y social posterior a la II guerra mundial, se lograría un nuevo triunfo en el campo patrimonial, a través de la elaboración de constituciones y legislaciones europeas en las que resulta evidente la intención de reconocer y reglamentar la tutela y custodia de los elementos culturales como bienes colectivos.

Hacia mediados de los años 90, el hasta entonces conocido como *Patrimonio Artístico* o *Histórico-artístico*, como fruto de las sucesivas transformaciones ideológicas, pasará a ser denominado *Patrimonio Cultural*, precisamente por el hecho de “democratizarse su contenido y los sujetos que lo definen” (o.c.17). y de colocarse este objetivo como algo prioritario para las políticas culturales.

Poco a poco la definición de Patrimonio Cultural empieza a hacer hincapié en la diversidad social a la que nos referíamos y también en el importante, aunque complicado, proceso de democratización de la memoria, en el que el museo juega un papel fundamental.

En el 2003 es aprobada por la UNESCO la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. Este documento nos ofrece una contribución innovadora al reconocer “la necesidad de preservar y promocionar la transmisión de un tipo de manifestaciones culturales que hasta ahora no se habían beneficiado de un marco jurídico y programático tan amplio” (Brugman 2005: 56). Hablamos de los conocimientos, saberes y técnicas que los actores locales heredan, recrean, practican y, con ello, mantienen, y que constituyen la cara viva del Patrimonio Cultural o lo que sería lo mismo, el patrimonio inmaterial asociado a una determinada cultura. Estos bienes inmateriales, sus protagonistas y el trabajo de construcción de este nuevo concepto, nos permiten dar pie a un patrimonio que solo puede ganar sentido a través de una construcción social y de la mano de un equipo donde, tan importantes son los especialistas del patrimonio como sus creadores, mantenedores y transmisores en cada lugar.

El nuevo concepto de patrimonio inmaterial parece hablarnos de un reencuentro entre objeto y sujeto. Las políticas de intervención para él creadas, como es el caso del Decreto-ley 139/2009 –publicado el 15 de Junio en el *Diário da República* portugués-, toman como punto de partida su significado colectivo y su valor simbólico, considerándolos herramientas fundamentales que dan forma a la memoria colectiva.

3. Museos, inventarios y formas de patrimonialización

Conceptos como este traen consigo la posibilidad de reformular los principios que alimentan la misión social de nuestros museos y, con ello, la gestión del cotidiano museológico, con el objetivo de construir la cultura de una forma participativa con los diversos actores que de ella forman parte: los internos y los externos al museo. Esta nueva perspectiva ha generado interesantes procesos de construcción y re-construcción de identidades, de continuidad patrimonial y, sobre todo, de patrimonialización: un proceso para el que el museo y sus diferentes agentes sociales jugamos un papel básico, al permitirnos llevar a la práctica la idea democrática de patrimonio, de memoria y de territorio. Sin embargo, también nos ha obligado a repensar y a reformular otros procesos ya existentes como es el caso del inventario, llevándonos a cuestionarnos hasta qué punto una colección se alimenta de la ausencia o vive de ella, constituyendo su principal razón de ser (Moutu, 2007: 110).

En este contexto, donde lo material y lo inmaterial pierden sentido cuando los distanciamos, o cuando uno de ellos, el más susceptible al cambio, es relegado a un olvido que con el tiempo dejará marcas imborrables, analizar una función como la del inventario significa examinar la relación que los museos tienen con la sociedad en la que se insertan y, con ello, el papel que están llamados a realizar para satisfacer sus necesidades culturales y patrimoniales.

Elemento común y central tanto en el contexto de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, como en el caso del Decreto-Ley 139/2009, el inventario es una función museológica que constituye el punto de partida que permitirá el adecuado desarrollo de las restantes funciones de esta institución. Pero además, constituye un puente fundamental entre quien produce el patrimonio, quien lo estudia y lo difunde, y quien lo consume, en forma de conocimiento no formal en constante transformación.

En este sentido, Pais de Brito (2006: 49) nos recuerda que la hegemonía del objeto no solo marca la manera en la que el museo se construye y se piensa, sino también la formación de sus técnicos, su organización interna y con ello los inventarios y las distintas opciones de mostrar la realidad que se producirán a partir de ahí.

4. Estudiando el inventario de Patrimonio Cultural en los museos portugueses

Con el análisis de los tres componentes que referí al principio del texto y que dan forma al inventario museológico, he podido identificar algunas situaciones que me parecen interesantes y que referiré a continuación.

Para este estudio han sido seleccionados un total de ocho museos según un conjunto de criterios específicos, con el objetivo de crear lo que podríamos considerar una muestra de instituciones lo mas completa posible en lo que a las tutelas, los patrimonios y sus problemáticas específicas de refiere. Los museos abordados han sido: el *Museu Nacional de História Natural*, el *Museu das Comunicações*, el *Museu Nacional de Arqueologia*, el *Museu do Mar Rei D. Carlos*, el *Museu da Electricidade* y el *Museu da Farmácia*. Han sido igualmente incluidas dos instituciones con el objetivo de poder analizar el funcionamiento del inventario en dos contextos específicos relacionados con la función social de una institución de esta naturaleza: el *Museu Nacional do Traje e da Moda*, donde están siendo analizados los mismos temas en el contexto de la preparación de una exposición («Trajes Reais, Rainha D. Amélia e D. Manuel II», 2007/09); el *Museu de Lanifícios*, donde serán analizados circuito y actores en un caso de estudio de patrimonio inmaterial (proyecto «Rota da Lã – Translana», 2003-08).

Entre los resultado hasta ahora obtenidos y en primer lugar, he de señalar que son

realmente raros los casos en los que he podido encontrar profesionales dedicados al inventario con una carga horaria reconocida y específicamente asignada para ello (inventariar nuevos bienes, actualizar y completar inventarios existentes, desarrollar trabajos de documentación, valorización y sensibilización en conjunto con otros departamentos del museo para proceder al estudio de las manifestaciones de patrimonio inmaterial relacionadas con los diversos tipos de patrimonio locales o que se encuentran en el museo...). Como consecuencia he podido observar que:

- * con frecuencia predominan los inventarios en vías de realización, y donde los datos utilizados continúan siendo reducidos y reduccionistas, a la vez que colocan la información relacionada con el componente inmaterial en un segundo plano, lo que unido a las frágiles condiciones de trabajo observadas, acaba por dar lugar a numerosas situaciones en las que esta parte del inventario nunca llega a realizarse;
- * raramente se contacta con los productores/conocedores de los patrimonios locales para, con su ayuda, elaborar determinadas partes fundamentales del inventario;
- * los campos que exigen una investigación profunda y estructurada suelen ser relegados a segundo plano por falta de tiempo y, consecuentemente, condenados al olvido.

Una segunda cuestión es que, en el lugar del/la *inventariante*, he encontrado personas con formación diversa, pero raramente relacionada con un área como esta y, sobre todo, con condiciones formales y profesionales que permitan realizar un trabajo con calidad. En este sentido me parece importante recordar que, según el Manual de las Profesiones Museológicas (ICTOP, 2008, pgs. 5 y 12) el Responsable del Inventario, debería tener una formación inicial de grado universitario con una especialización relacionada con el tipo de colección de la que es responsable, debiendo además poseer conocimientos sobre métodos de inventario, en lengua inglesa y en el dominio de las herramientas informáticas relacionadas con esta función.

Por último, he observado que, entre los sistemas de información utilizados, son pocos los casos en los que la documentación ahí contenida se encuentra a disposición del público y de profesionales de otros museos.

5. Caminando hacia la musealización del PCI

Tras los primeros resultados y ante la nueva dinámica cultural defendida por la UNESCO, surge la necesidad de poner en práctica dos medidas fundamentales que se encuentran directamente relacionadas con las funciones del museo contemporáneo y, más concretamente, con la que nos ocupa. Se trata de:

a) La ampliación de la función de inventario, incluyendo la documentación de la vertiente inmaterial de cada uno de los bienes que se encuentran en nuestros museos a través del registro y del estudio en el propio acto de incorporación del bien, y a partir de ahí, mediante un seguimiento regular de su evolución.

Ampliar el inventario para poder responder al concepto de patrimonio que nos ha traído el siglo XXI, significa iniciar un trabajo profundo y pormenorizado con aquellas personas que han producido o producen los diversos tipos de bienes patrimoniales locales, y que, conocedores de la técnica, su historia y sus procesos de transformación, pueden poner a nuestro alcance los conocimientos relacionados con la experiencia de crear, de transmitir y de comunicar a través de la tradición y de su evolución.

En este sentido, inventariar en el siglo XXI y a partir de los últimos documentos orientadores en materia de patrimonio, debería ser:

- Tener una estrategia previamente definida que permita al/la *inventariante* actuar de forma organizada desde el museo y su interdisciplinaridad cultural -con los diversos segmentos que dan forma a la población local y que están relacionados con el patrimonio que se ha producido o se produce en ese territorio- ayudándonos así a entender la importancia de las expresiones materiales que llevan décadas habitando en nuestros museos. Nuestro objetivo, ahora, va mucho mas allá del mero hecho de rellenar los campos específicos de una determinada base de datos que quedará congelada en el tiempo al día siguiente.

- Poder trabajar desde la seguridad de un reconocimiento profesional en el seno del museo, sabiendo que este reconocimiento nace de la necesidad que el museo tiene de construir su realidad junto con quien conoce y vive el territorio desde la memoria, la tradición y la renovación en el día a día. En este sentido la figura profesional del/la *inventariante* debería gozar de una protección específica que le permitiese desarrollar sus funciones con calidad y en condiciones estables, permitiendo llevar los proyectos de inventario y documentación de los distintos tipos de bienes culturales locales hasta el final, y pudiendo además seguir las transformaciones de cerca, desde el contacto regular con quien poco a poco les va dando forma.

- Cruzar la puerta del museo e iniciar una labor de investigación y documentación en equipo con los actores locales introduciendo, como refiere el *Decreto-lei 139/2009*, en su Artículo 2º, punto 1, apartado c), la “*Participação, através do estímulo e garantia do envolvimento das comunidades, dos grupos e dos indivíduos no processo de salvaguarda e gestão do património cultural imaterial, designadamente do património que criam, mantêm e transmitem*”, y con el que dan forma a la cara inmaterial de la cultura.

b) La respectiva divulgación de la faceta inmaterial del patrimonio, mediante la implementación de programas educativos ampliados y participativos, con el uso de las nuevas tecnologías de

comunicación, contribuyendo así a su salvaguarda a través de la valorización y la divulgación de los modos de hacer y saber de quienes hasta ahora han vivido, con frecuencia, en la sombra.

Al hablar de programas educativos ampliados me refiero a la divulgación y sensibilización de diferentes sectores sociales, y de esta forma, al respeto y salvaguarda de las diversas formas de patrimonio que nos rodean. Educar significa actualizar una realidad que incluye enseñanza formal y no formal, intensificando el trabajo en equipo, como si de dos buenos compañeros se tratase para que los más jóvenes crezcan en la sensibilidad que permite entender la importancia de la diferencia y su lugar en este mundo. Proponemos así que el acto de salvaguarda del patrimonio inmaterial tenga su origen en la ampliación de los programas de la enseñanza básica y, más concretamente, en lo que a las áreas de arte e historia se refiere, para que desde la primaria se trabajen, a través de actividades lúdico-pedagógicas organizadas por varias instituciones, cuestiones como la identidad, la diversidad cultural, el Patrimonio Cultural de cada familia o el significado y lugar del patrimonio inmaterial en el contexto de la producción patrimonial contemporánea.

Además, y como parte de este proceso de educación, el museo debería ser vivido y trabajado a tres niveles fundamentales:

Con los **productores/transformadores** del patrimonio local, por considerarlos una parte importante del equipo de trabajo y porque, en el acto de documentación e inventario, estos actores locales pueden simultáneamente ser sensibilizados en lo que a la importancia de sus conocimientos se refiere, dignificándose así saberes, técnicas y formas de vida.

Con los **transmisores**, a través de programas de sensibilización, dinamización y apoyo en los que especialistas y conocedores locales de patrimonio desarrollan proyectos de permiten salvaguardar la esencia de estos patrimonios desde el respeto por su evolución, en una convivencia vital para lo que algunos especialistas han optado por denominar “patrimonio de uso” (Palenzuela, 2005).

Con los **consumidores** de patrimonio, utilizando estrategias de divulgación que, desde el museo, permitan entender el lugar, sentido y significados de las diversas formas de patrimonio local, refiriéndonos aquí tanto al “patrimonio de uso” como al “patrimonio de consumo” o patrimonio material.

6. Conclusión

El conjunto de las acciones hasta aquí referidas no son más que el punto de partida que nos permitirá iniciar el camino que lleva a la musealización del patrimonio inmaterial. Inventariar desde nuestra experiencia y en el encuentro con la experiencia del otro, nos permitirá construir una realidad patrimonial que responda a los conceptos modernos de los que se ha hablado.

Las herramientas para musealizar el patrimonio inmaterial se encuentran fuera del museo. Sin ellas no es posible construir el concepto de Patrimonio Cultural que hemos producido a lo largo de las últimas décadas y que, como todos sabemos, se encuentra en constante transformación.

¿A quién corresponde tomar las riendas de un proceso que no tiene vuelta atrás y en el que cada día vemos desaparecer diversos patrimonios que nos permitirían mirar de una forma completamente diferente hacia el presente?

Referências

- Brugman, F. (2005) “La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”, *Cuadernos del Patrimonio Histórico Andaluz*, Nº 17. Sevilla: Instituto de Patrimonio Histórico Andaluz, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp 55-66.
- Carrera Díaz, G. (2005) “La evolución del patrimonio (inter) cultural: políticas culturales para la diversidad”. *Cuadernos del Patrimonio Histórico Andaluz*, Nº 17. Sevilla: Instituto de Patrimonio Histórico Andaluz y Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp 14-29.
- Moutu, A. (2007), “Collection as a way of being”. In, Henare, A; Holbraad, M; Wastell, S. (ed.). *Thinking through things. Theorising artefacts ethnographically*, London: Routledge.
- Palenzuela, P. (2005), “El patrimonio inmaterial de los poblados de colonización: memoria colectiva y culturas del trabajo”. *PH Boletín del IAPH*, nº 52, pp. 94-101.
- Pais de Brito, Joaquim (2006), “Patrimónios e identidades. A difícil construção do presente”. In Peralta, Elsa; Anico, Marta (orgs), *Patrimónios e Identidades. Ficções contemporâneas*. Oeiras: Celta.
- Sicard, Hugues (2008), “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial: conceptos e inventarios”. En *Actas del Seminario Internacional. El Patrimonio Inmaterial. Definición y sistemas de catalogación*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, pp. 21-32.
- Documentación jurídica
- UNESCO (1982). *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*. Consultado el 11/12/08 en: http://portal.unesco.org/culture/es/files/12762/11295424031mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf
- UNESCO (1989). *Recomendaciones para la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular*. Consultado el 12/01/09 en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- UNESCO (2002). *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. Consultado el 03/01/09 en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>
- UNESCO (2003). *Convenção para a Salvaguardado Património Cultural Imaterial*. Consultado el 03/01/09 en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>
- Decreto-Lei 139/2009 de 15 de Junho. *Estabelece o Regime Jurídico de Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. Diário da República, I Série, Número 113. Consultado el 06/07/09 en: http://www.culturaonline.pt/SiteCollectionDocuments/Linguas_tradicoes/Textos/DL_139_2009.pdf

Luísa Alvim

Licenciada em Filosofia; Pós-graduada em Ciências Documentais pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Doutoranda em “Información científica” na Facultad de Comunicación y Documentación da Universidad de Granada (Espanha). Técnica Superior de Biblioteca e Documentação Assessor Câmara Municipal de V.N. de Famalicão / Casa Camilo – Museu. Centro de Estudos; Docente na Universidade Portucalense – Pós-Graduação em Ciências Documentais.

O WIKI NOS MUSEUS: UMA NOVA PORTA DE ENTRADA PARA CONSERVAR, ESTUDAR E DIVULGAR AS COLECÇÕES

Luísa Alvim

Resumo

Este trabalho faz uma revisão do conceito Wiki enquanto ferramenta de gestão da informação. Esta tecnologia da Web 2.0 é estudada para averiguar da sua utilização, nos museus, enquanto ferramenta para satisfazer as necessidades de informação do visitante, no estudo e divulgação das colecções e de como pode contribuir para a conservação das mesmas, e para a preservação da memória colectiva. São apresentados os desafios que enfrentam os museus na implementação do wiki como ferramenta de criação e edição de conteúdos, de características dinâmicas e flexíveis, que permite a partilha de informações e colabora na construção de uma comunidade virtual, transformando visitantes em utilizadores criativos no espaço museológico.

Palavras-chave: Wikis, Web 2.0, Museus, Wikipedia

Abstract

This paper discusses the wiki concept as a tool for information management. This technology Web 2.0 is studied to assess its use in museums as a tool to meet the needs of visitor information in the dissemination of collections and how it can contribute to preservation collective memory. Detailing the challenges faced by museums in the implementation of the wiki as a tool for creating and editing dynamic and flexible contents, allowing the sharing of information and assists in building a virtual community, turning visitors into creative users museum space.

Keywords: Wikis, Web 2.0, Museums, Wikipedia

1. Introdução

A força com que a Web 2.0 se impõe, na Internet, é o resultado da consagração da comunidade virtual nas novas plataformas de serviços. A sua entusiástica utilização é produto da possibilidade de colaborar e partilhar textos, fotografias, vídeos, etc., incluindo a reedição e a transformação dos mesmos (Martín Prada, 2007). Na Web 1.0, os conteúdos são gerados nos sítios Web e disponibilizados para serem consumidos. Na segunda fase da Web, os intervenientes na produção dos conteúdos, não são só os profissionais das várias áreas do conhecimento, são todos aqueles que desejam participar e têm alguma contribuição para oferecer. Esta nova fase da rede oferece uma amplificação do conhecimento, uma produção recíproca de saberes dispondo de uma infinidade de pessoas. A colaboração em massa está a ser motor para transformar o modo como orientamos a ciência, a cultura, a informação e a educação (Tapscott & Williams, 2008). Na rede, existe uma nova forma imaginativa de criar relações, que impulsionam o sucesso e a inovação. A internet também já não é uma biblioteca, um repositório de informações que podemos consultar, é uma rede social, uma comunidade dinâmica online, que possibilita informação interactiva e onde se desenvolve uma cultura de participação activa. Na nova rede, os criadores partilham as notícias, as informações, as opiniões, o seu conhecimento, nas diversas plataformas disponíveis. Ao emergir esta nova ciência da colaboração, que alguns autores chamam de *wikinomia* (Tapscott & Williams, 2008), germina e desenvolve-se a plataforma wiki, que vai muito para além das enciclopédias online e do próprio software que lhe dá o nome.

2. Breve apresentação do software Wiki

O programador de computadores, Ward Cunningham criou o primeiro wiki “[WikiWikiWeb](#)” em 1995, que está alojado no portal do [Portland Pattern Repository](#). Teve um sucesso imediato e rapidamente apareceram versões alternativas para melhorar o software wiki, fruto da adopção por parte das comunidades tecnológicas, que desenvolviam software livre. Em 2001, quando o sucesso do conteúdo livre da enciclopédia Wikipedia era visível, o conceito *wiki* e o software subjacente foram reconhecidos pelo público e desenvolvidos outros tipos de motores e novas plataformas. O software wiki inclui, na sua denominação, a noção tanto do produto final como a ferramenta em si. A vantagem da utilização desta ferramenta, em relação a outras plataformas, é permitir aos utilizadores partilharem o controlo sobre a estrutura e sobre os conteúdos. A estrutura do wiki é criada pelo envolvimento de todos os seus contribuidores, que podem apresentar as propostas

para a organização da informação, e simultaneamente introduzir conteúdos, para os preservar, arquivar e permitir a sua consulta.

3. A utilização do Wiki pelos museus

O software wiki oferece muitas possibilidades de aplicação nos museus, transporta benefícios e desafios, sendo os mais relevantes, os seguintes: organizar a informação e os acervos; colaborar e comunicar externamente com utilizadores; desenvolver o catálogo das suas colecções; ampliar e completar exposições que decorreram no museu, através do envolvimento do público; fazer progredir a descrição e conhecimento dos acervos do museu, através da participação da comunidade online; cativar novos públicos que contribuam para o desenvolvimento do museu; envolver a comunidade online nos interesses e desejos de progresso da instituição; popularizar as colecções, permitir que se inclua uma história de vida, uma memória a relatar, ou uma informação a partilhar; disponibilizar material educativo e publicações; fornecer estudos de investigação sobre as colecções; disponibilizar uma enciclopédia temática sobre as colecções do museu.

Apresento alguns wikis desenvolvidos nos museus, pelas suas equipas, que de alguma forma se destacaram na Web. Os seus sítios Web podem ser consultados na plataforma delicious em:

http://delicious.com/alvimluisa/bundle:Wikis_Museus.

O [Amersham Museum Wiki](#) (Amersham, Inglaterra), criado em 2007, (software PBWORKS) por um pequeno museu, de âmbito regional, que pretende dar a conhecer a história da cidade de Amersham, em particular os seus edifícios, e permitir à comunidade a participação, contribuindo com informações e fotografias.

O [British Postal Museum and Archive](#) (Londres) possui um wiki (software ZWiki), no portal do museu, criado especialmente para cativar utilizadores a contribuírem para o engrandecimento da história postal britânica, através do envio de acervos pessoais digitalizados e outros conteúdos de temática filatélica. Apela à participação de todos aqueles que desejem partilhar as suas cartas, selos, postais, etc. Um leque de oportunidades para seduzir públicos diferentes (Looseley & Roberto, 2009).

O [The Dinner Party Wiki](#), desenvolvido pelo [Brooklyn Museum](#) (New York, USA).

O wiki está alojado no sítio Web do museu e associado a [Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art](#), permite que os investigadores consultem e contribuam, com estudos e documentação acerca das 1038 mulheres feministas representadas no “The Dinner Party”, a instalação de arte de autoria de Judy Chicago, produzida entre 1974-79. O wiki recolhe, para além de estudos académicos, outras histórias sobre outras mulheres feministas. Convidam periodicamente especialistas e estudantes a participarem no wiki.

O Wiki [Catawiki](#) desenvolvido pelo [The Main Street Museum](#) (USA) disponibiliza um vasto catálogo sobre as diversas colecções que o museu possui (software MediaWiki).

O [Coventry Transport Museum Wiki](#) (Inglaterra) é uma enciclopédia sobre a colecção de veículos do museu, os principais fabricantes desta indústria, as personalidades que se destacam no universo do transporte, e sobre diversos temas associados com a tecnologia automóvel. O Wiki é um complemento informativo às colecções que o museu possui.

O [Greenmuseum wiki](#) é fruto do trabalho do museu online [greenmuseum.org](#) que se dedica a divulgar a Arte Ambiental.

O Wiki [Holocaust Encyclopedia](#) desenvolvido pelo United [States Holocaust Memorial Museum](#) (Washington, USA), é uma enciclopédia cujo tema é o Holocausto na II Guerra Mundial. Inclui artigos temáticos, histórias de vida, fotografias pessoais, etc., que podem ser desenvolvidos e melhorados pelo público.

O [MN150 Wiki](#) nasce na continuação de uma exposição, no [Minnesota Historical Society](#) (USA), a partir da questão que esta instituição lançou a um grupo de pessoas seleccionadas, sobre “que lugar, pessoa, evento originário no Minnesota transformou / melhorou o estado do Minnesota, o país ou o mundo?”. A partir dos 150 primeiros tópicos, solicitaram a participação da comunidade para acrescentar mais outros novos tópicos a esta lista, como acontecimentos, empresas, lugares, e pessoas marcantes para a história da região.

O [Museum Virtual Worlds](#) é um sítio Web da responsabilidade do museu [Exploratorium: the museum of science, art and human perception](#) (San Francisco, USA), que pretende ser um espaço de partilha de plataformas educativas sobre mundos virtuais, como o caso Second Life. Exige um registo de utilizador para editar as páginas. Destina-se fundamentalmente a investigadores e não ao público em geral.

O [Newark Museum Wiki](#) (New Jersey, USA), especializado em Arte e Ciências Naturais (software MediaWiki), está alojado no sítio Web do museu e pode ser consultado pelo público e editado pelos utilizadores registados. Os conteúdos nasceram no desenvolvimento de uma exposição de fotografias e de vídeos de arte contemporânea, que decorreu no museu em 2006.

O [Placeography](#) (USA), da responsabilidade do [Minnesota Historical Society](#), é um wiki (software MediaWiki) sobre a história de edifícios, de casas, de bairros, e as memórias daqueles que viveram nesses locais. Está aberto ao público em geral, mediante um registo. É um wiki com muitos conteúdos devido à forte participação dos utilizadores e das parcerias que a instituição vai implementando na comunidade escolar e universitária. Tem uma excelente trajectória de implementação e

motivação (Baker et al., 2009), que torna este wiki uma referência, no mundo virtual.

O [Science Museum Object Wiki](#) (Londres, Inglaterra), criado por Rhiannoh Looseley e Frankie Roberto, em 2008, a partir de uma exposição realizada nos espaços do museu. Devido ao excesso de peças a expor, nasceu o projecto do wiki (software MediaWiki) no qual foram criadas cem páginas correspondentes a cada um dos objectos externos à exposição. Abriu-se à comunidade online a discussão, com a recomendação da necessidade de descrição das peças, através das memórias e fotografias pessoais. O wiki serviu para trabalhar uma comunidade, que não era a habitual, e nesse sentido foi um grande desafio para a equipa do museu, acabando por surgir um novo público, assim como nascer um novo serviço, que o museu passou a disponibilizar. Os profissionais do museu vieram, a público, afirmar que sem a colaboração do público para traçar a história e memória de cada objecto, o wiki do museu não poderia ter a sua colecção tão enriquecida e melhorada. (Looseley & Roberto, 2009).

O [The Quilt Index](#) (USA) é um projecto que nasce de uma parceria entre a associação [Alliance for American Quilts](#), um centro de investigação [MATRIX: The Center for Humane Arts, Letters and Social Sciences at Michigan State University](#) e o museu [Michigan State University Museum](#) (USA). Recolhe as imagens, as histórias orais associadas, entre muitos tópicos de “quilts”-mantas acolchoadas, e preserva, ao estilo de um repositório digital (software MediaWiki), a informação e as colecções dispersas geograficamente. Tem financiamento de fundos do estado e de institutos de investigação. Devido a esta circunstância o seu desenvolvimento é muito grande, e prevê, em 2010, possuir mais de 50.000 referências a mantas acolchoadas (MacDowell et al. 2009).

O [Thomas Jefferson Encyclopedia](#), um wiki criado pela [Foundation Thomas Jefferson](#) (EUA), em 2007 (software MediaWiki) funciona como uma enciclopédia, possui mais de 2700 tópicos, e a actualização é feita por especialistas, mas qualquer utilizador pode registar-se e contribuir nos diversos temas apresentados sobre a vida e obra de Thomas Jefferson.

O [NeoPopRealism Journal](#) (USA) é um wiki (software [Wetpaint](#)) que não sendo uma criação de nenhum museu, trabalha com conteúdos de vários museus norte-americanos, e outros, sobre o movimento artístico “NeoPopRealism”.

O [The Berlin State Museums](#) (Berlim, Alemanha) é uma associação de dezassete museus e centros de investigação, supervisionado pela [Prussian Cultural Heritage Foundation](#) e financiado pelo governo federal alemão. Funciona como portal para ligações de sítios Web dos museus em causa. É um bom exemplo de relação possível entre a Wikipedia com um wiki de um museu, neste caso, com um portal virtual

[Staatliche Museen zu Berlin](#) (State Berlin Museum), que funciona numa plataforma wiki.

O [Wiki do Museu da Música](#) (Lisboa), tutelado pelo Instituto dos Museus e da Conservação, apresenta o sítio Web no wiki (software [dokuwiki](#)), com informações sobre música, museologia, o museu e personalidades com quem colabora (músicos e projectos musicais). O Wiki pretende ser uma porta de entrada para outro tipo de visitantes que podem colaborar no crescimento destes conteúdos.

O [Wiki do Museu Municipal de Estremoz](#), foi criado a 8 de Dezembro de 2008 (software Wikia) com o objectivo de dar a conhecer o acervo e o património cultural de Estremoz e alentejano, bem como as instituições, as personalidades locais, os artesãos e os artistas plásticos que exponham, no museu, os seus trabalhos. Está aberto à participação da comunidade.

O [Wiki Camilo](#), desenvolvido (software MediaWiki) na [Casa de Camilo. Museu-Centro de Estudos](#) (Seide), apresentado ao público em 2007, e desenvolvido no ano seguinte. Visa promover o património literário, nomeadamente as personagens que o escritor Camilo Castelo Branco criou na sua vasta obra, e trabalhar os lugares por onde passou, viveu e fez viver as suas personagens, num cruzamento entre a vida e a sua obra. Está prevista a participação activa dos utilizadores, capitalizando as experiências e opiniões pessoais dos leitores de Camilo, dos investigadores desta área, tornando-se num repositório para o conhecimento colectivo sobre a obra do escritor. O projecto está alojado no sítio Web da casa-museu, e começa a ser divulgado nas escolas secundárias e nas universidades, motivando à colaboração e participação.

4. Considerações finais

O projecto para construção de um wiki nos museus não garante uma comunidade de utilizadores dinâmica e participativa, o wiki é apenas um potencial que pode funcionar, necessitando sempre do entusiasmo e da confiança dos criadores, de utilizadores apaixonados e de uma massa crítica de contribuidores. O sucesso ou não do wiki não acarreta grandes riscos financeiros, principalmente se a opção da instituição foi utilizar um software de código aberto. Os custos de manutenção são equivalentes aos de uma outra tarefa executada por outros profissionais dos museus.

Hoje, o risco de vandalismo e de ataques públicos aos conteúdos dos wikis já podem ser superados pelo acompanhamento de uma supervisor, que rapidamente pode tomar medidas correctivas e reverter os conteúdos alterados para a edição anterior, proibir e bloquear algum utilizador mais incauto, e fixar páginas para a sua não edição pública.

Um tema que deveria ser reflectido, em trabalhos futuros, é o da concepção que a comunidade possui de “museu” associado ao conceito de autoridade. Esta postura pode tornar a comunidade incapaz de partilhar e colaborar na melhoria contínua dos conteúdos do museu, porque não entende porque é que o museu precisa de colaboração para completar o seu acervo, descrever as suas colecções, etc. Um outro desafio que me parece interessante explorar é a relação entre os wikis, desenvolvidas pelos museus, e a Wikipedia, que se tornou um repositório de notícias de acontecimentos históricos, e que permite as hiperligações exteriores a outros sítios Web, e deste modo, pode ligar-se a artigos dos wikis, para complementar a informação disponibilizada pelos museus.

Para o sucesso da utilização do wiki no museu, refiro algumas acções que são fundamentais e podem apresentar-se como recomendações para a sua criação e manutenção, nos sítios Web de museus (Bowen, 2008): criar uma equipa, com as várias partes interessadas, para discutir e seleccionar o tema e organizar a estrutura inicial; ter uma verdadeira razão para a existência do wiki, motivar a comunidade a participar no seu desenvolvimento; delinear objectivos; desenhar várias configurações, se necessário, com carácter interno para os profissionais do museu e/ou público, aberto à comunidade; dar o impulso inicial, criando categorias e artigos que sirvam a necessidade dos utilizadores, com uma equipa (incluir os profissionais do museu e especialistas na área), e que introduzam também os primeiros conteúdos; publicitar junto da comunidade a existência do wiki, e cultivar uma comunidade de utilizadores; contactar directamente os grupos de interesse que podem ajudar a contribuir com conteúdos; criar um guia de usabilidade para os utilizadores aprenderem a utilizar e a tornarem-se contribuidores activos; permitir a criação de contas de utilizador; fomentar a comunicação entre os utilizadores e o administrador; permitir a edição controlada (revista pelos profissionais do museu/administrador) em defesa da qualidade e uniformidade dos conteúdos; reflectir a criação, ou não, de diferentes perfis de utilizadores (investigadores, profissionais, público geral) com permissões variadas (edição de texto, criação de categorias e subcategorias, de páginas); ter um responsável permanente pela administração e supervisão do wiki; evitar os conteúdos (textos, imagens, som, etc.) que possuam direitos de autor, e preferir os que usem licenças Creative Commons; fazer hiperligações, sempre que possível, com a Wikipedia; aguardar pacientemente os benefícios e contributos; envolver o máximo de profissionais do museu na construção e criação de conteúdos no wiki; manter uma política de edição com ponto de vista neutro, citar as fontes, respeitar a privacidade; promover tácticas de promoção, alimentando a rede, usando o marketing viral, anunciando e publicitando nas redes sociais.

Outros estudos poderão fazer-se no futuro, desenvolvendo algumas destas considerações, continuando a observar esta realidade em movimento crescente, que trará novas implicações e desafios aos museus.

Referências

- Alvim, Luísa (2007) “Camilo 2.0: Wiki de personagens e lugares camilianos”, *Actas 10^{as} Jornadas Espanolas de Documentación*, Santiago de Compostela: FESABID, pp. 407.
- Baker, T., Hoover, J., & Sherman, R. (2009) “Collaborative History - Creating (and Fostering) a Wiki Community”, *Proceedings Museums and The Web 2009, Toronto: Archives & Museum Informatics* in <http://www.archimuse.com/mw2009/papers/baker/baker.html> (acedido em 15 Agosto 2009).
- Bordignon, Fernando R. A. (2007) “Wikis: hacia un modelo comunitario de preservación y socialización del conocimiento” in <http://eprints.rclis.org/9612/> (acedido em 1 Agosto 2009).
- Bowen, J. (2008) “Wiki Software and Facilities for Museums”, *Proceedings Museums and The Web 2008, Toronto: Archives & Museum Informatics* in <http://www.archimuse.com/mw2008/papers/bowen/bowen.html> (acedido em 9 Agosto 2009).
- Bowen, J., & et al. (2007) “A Museums Wiki”, *Proceedings Museums and The Web 2007, Toronto: Archives & Museum Informatics* in <http://www.archimuse.com/mw2007/papers/bowen/bowen.html> (acedido em 1 Agosto 2009).
- Celaya, J., & Viñarás, M. (2006) “Las nuevas tecnologías Web 2.0 en la promoción de museos y centros de arte”, *Dosdoce Revista Cultural* in http://www.dosdoce.com/continguts/estudios/vistaSola_cas.php?ID=13 (acedido em 9 Agosto 2009).
- Leuf, B., & Cunningham, Ward (2001) “The Wiki Way: Quick collaboration on the Web”, Addison-Wesley in <http://wiki.org/wiki.cgi?TheBook> (acedido em 3 Agosto 2009).
- Looseley, R., & Roberto, F. (2009) “Museums & Wikis: two case studies”, *Proceedings Museums and The Web 2009, Toronto: Archives & Museum Informatics* in <http://www.archimuse.com/mw2009/papers/looseley/looseley.html> (acedido 10 Agosto 2009).
- MacDowell, M., & et al. (2009) “The Quilt Index Goes 2.0: A Fiberspace Case Study”, *Proceedings Museums and The Web 2009, Toronto: Archives & Museum Informatics* in <http://www.archimuse.com/mw2009/papers/macdowell/macdowell.html> (acedido em 1 Agosto 2009).
- Martín Prada, Juan (2007) “La Web 2.0 como nuevo contexto para las nuevas prácticas artísticas”, *Inclusiva-net 2007: Nuevas dinámicas artísticas en modo web 2.0*, Madrid: Medialab-Prado, pp. 6-22.
- Tapscott, Don, & Williams, Anthony D. (2008) *Wikinomics: a nova economia das multidões inteligentes*, Matosinhos: Quidnovi.
- Tramullas, Jesús (2008) “Gestión documental con plataformas Wiki”, *Congreso Internacional de Información INFO 2008*, La Habana (Cuba) in <http://eprints.rclis.org/14873/> (acedido em 3 Agosto 2009).
- Tunsch, Thomas (2007) “Museum Documentation and Wikipedia.de: Possibilities, opportunities and advantages for scholars and museums”, *Proceedings Museums and The Web 2007, Toronto: Archives & Museum Informatics* in <http://www.archimuse.com/mw2007/papers/tunsch/tunsch.html> (acedido em 14 Agosto 2009).

Maria Fernanda Daniel Lopes Gomes

Licenciada em Geologia – Ramo Científico pela Faculdade de Ciências da Universidade do Porto. Em 1998/99 efectivou na Escola Secundária Almeida Garrett, onde é actualmente professora titular do Departamento de Ciências Naturais. Nesta Escola coordenou a equipa do Projecto Actividades Experimentais em Sismologia no âmbito do Programa Ciência Viva, através do qual se pôs em funcionamento uma estação sísmica, e faz parte da equipa do Projecto Sócrates/Comenius – Astrourbis. Em 1999 concluiu na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra o Mestrado em Geociências – Área de Especialização em Processos Geológicos, com uma dissertação com o título “Os Museus e o Ensino das Ciências Naturais – O Museu Mineralógico e Geológico da Universidade de Coimbra”. Actualmente está a elaborar a Tese de Doutoramento em Museologia sobre os Museus Mineralógicos das Universidades de Lisboa, Coimbra e Porto.

MUSEUS MINERALÓGICOS – ARMAZÉNS DE MINERAIS OU PARCEIROS DE ENSINO? TRÊS MUSEUS – TRÊS PERSPECTIVAS

Maria Fernanda Daniel Lopes Gomes

Resumo

Os Museus Mineralógicos das Universidades de Lisboa, Coimbra e Porto são três Museus com características muito próprias e que começam cada vez mais a afirmar-se como locais onde se alargam e ilustram conhecimentos na área da Mineralogia, em especial junto de um público jovem, particularmente junto dos alunos do ensino secundário que muitas vezes os visitam pela primeira vez (e em alguns casos com pouca motivação), com os seus professores de Biologia e Geologia. Para a grande maioria dos alunos do ensino secundário, uma visita a um Museu Mineralógico é acompanhada de uma sensação de autêntico deslumbramento porque a primeira impressão causada pelas amostras de minerais expostas é muito forte pelas cores, formas cristalinas e associações que observam. Mas hoje em dia, os Museus Mineralógicos das Universidades Clássicas Portuguesas são mais do que um conjunto de amostras de minerais que se encontram expostas: todos eles integrados em estruturas mais amplas (Museus de História Natural), apostam em exposições temporárias, em colaborações com as Escolas Secundárias, colaboram e fornecem mesmo o seu espaço físico para as tão concorridas Feiras de Minerais. Sendo três instituições com perspectivas museológicas diferentes e específicas de cada um, podendo mesmo considerar-se, de certo modo, complementares, assumem-se, mais do que qualquer outra instituição, como os grandes divulgadores da Mineralogia, particularmente junto das camadas mais jovens da nossa população.

Palavras-chave: Museus, Mineralógicos, Perspectivas

Abstract

Mineralogical Museums of the Universities of Lisbon, Coimbra and Oporto are three Museums with their very own characteristics which are becoming more and more the type of places of enlargement and illustration of knowledge in the area of Mineralogy, specially near a younger public, particularly near the secondary students who frequently visit them for the first time (and in some cases with low motivation), with their Biology and Geology teachers. To the vast majority of the secondary students, a visit in a Mineralogical Museum is followed up with a sensation of authentic fascination for the first impression made by the exposed mineral samples is very strong because of the colours, crystalline forms and associations they observe. But nowadays, Mineralogical Museums of the Classic Portuguese Universities are more than a group of mineral samples that are exposed: half of them making part of more ample structures (Natural History Museums), they give priority to temporary expositions, collaboration with Secondary Schools, collaborate and even supply their physical space for the so popular Mineral Fairs. Being three institutions with different and specific museological perspectives, which can make consider them, in some way, complementary, these Museums assume themselves, more than any other institution, as the great Mineralogy divulgators, particularly near the youngest layers of the population.

Keywords: Museums, Mineralogical, Perspectives

Os Museus Mineralógicos das três Universidades Clássicas Portuguesas são três instituições com características um pouco particulares que os tornam casos interessantes no panorama dos museus universitários portugueses, quer pelo facto de se tratar dos mais antigos museus mineralógicos portugueses, embora não tendo sido contemporâneos na sua fundação (o de Coimbra remonta a 1772, tendo sido criado no âmbito da Reforma Pombalina dos Estudos Superiores, enquanto os de Lisboa e Porto foram criados no âmbito mais alargado da fundação da Escola Politécnica de Lisboa e da Real Academia Politécnica do Porto, em 11 e 13 de Janeiro de 1837, respectivamente), quer pela evolução que foram sofrendo ao longo da sua existência.

Os Museus de História Natural, de que fazem parte os Museus Mineralógicos e Geológicos das três Universidades Clássicas Portuguesas, têm origem próxima nos Gabinetes de Curiosidades do Renascimento e do Período Iluminista. Estes Gabinetes que tinham inicialmente por objectivo reunir objectos que pudessem de algum modo causar o espanto dos amigos e visitas dos seus donos (e que incluíam desde objectos de arte até exemplares de animais e plantas exóticos ou mesmo de malformações de embriões de animais domésticos), foram-se tornando progressivamente mais organizados e mais especializados.

No caso dos minerais, o interesse daqueles que primitivamente colhiam ou, pelo menos, guardavam exemplares de minerais, era mais relacionado com as suas qualidades farmacológicas, conservando-os conjuntamente com os já referidos exemplares dos reinos animal e vegetal. É também sobejamente conhecido o fascínio que desde sempre despertaram no Homem os minerais que, pelas suas propriedades específicas, eram considerados valiosos, chegando em certos casos a constituir-se verdadeiros tesouros, inicialmente na posse de famílias poderosas e mais tarde na de Estados. Obviamente, a maior sensibilidade de algumas pessoas mais cultas e curiosas levou-as a interessar-se simultaneamente pelas formas e cores do reino mineral, o que as conduzia a tentativas mais ou menos bem sucedidas de explicar o seu modo de formação e de jazida.

Mas, enquanto as famílias nobres aderiam de forma bastante entusiástica ao gosto pelo coleccionismo, que a partir do Renascimento começou a intensificar-se um pouco por toda a Europa, a Universidade portuguesa assemelhou-se, durante os primeiros séculos da sua existência, ao Mouseion dos antigos gregos, com as suas longas dissertações, mas sem nenhum estudo com componente prática, a não ser no caso da Medicina. As estruturas que eventualmente haveriam de dar origem aos Museus universitários só começariam a surgir no final do século XVII assumindo maior expressão durante o século XVIII. Para além destas instituições de carácter particular, tinham os padres oratorianos sido encarregados pelo rei D. João V de

ensinar disciplinas em que se incluíam a Filosofia e a Física, possuindo uma vasta biblioteca e um Gabinete de Física Experimental (C. F. T. de Assunção, 1980). Seria, aliás, no reinado de D. João V que começaria a dividir-se a evolução na mentalidade dos governantes portugueses que viria a culminar com as reformas levadas a cabo no reinado de D. José por iniciativa do Marquês de Pombal.

A evolução do Gabinete de História Natural fundado em 1772 no âmbito da Reforma Pombalina da Universidade de Coimbra foi sendo um reflexo da evolução do próprio pensamento científico e das sucessivas correntes pedagógicas que iam surgindo na Europa. Já na fase final do século XIX, e até 1911, ano da extinção das Faculdades de Filosofia e de Matemática e da subsequente criação da Faculdade de Ciências, passou a dar-se cada vez mais importância à investigação, servindo o Museu como espaço vocacionado para o desenvolvimento desses trabalhos, aproximando-se progressivamente de um modelo de espaço laboratorial.

Ao longo do século XX a Faculdade de Ciências e Tecnologia de Coimbra foi passando por diversas reformas que foram procurando tornar o ensino superior das ciências mais conforme com os enormes avanços registados nesse âmbito, particularmente no período pós-Segunda Guerra Mundial. Foi assim que o Museu e Laboratório Mineralógico e Geológico criado pela Reforma de 1911 veio, pelo Regulamento da Faculdade de Ciências e Tecnologia publicado em 1991, a dar lugar ao Departamento de Ciências da Terra, que passava a constituir uma das unidades orgânicas da Faculdade, entre as quais se incluía ainda o Museu de História Natural que, em função desse Regulamento, se divide em quatro secções, sendo uma delas o Museu Mineralógico e Geológico. De qualquer modo, estas duas unidades orgânicas têm tido, como determina o referido documento, uma ligação íntima, estando destinados a manter uma colaboração estreita em todas as iniciativas pedagógicas, de divulgação científica e mesmo de investigação.

Os Museus Mineralógicos das Universidades de Lisboa e do Porto, por seu lado, têm a sua origem mais próxima na criação da Escola Politécnica de Lisboa e da Real Academia Politécnica do Porto, em 11 e 13 de Janeiro de 1837, respectivamente. Estas instituições, que foram criadas com o objectivo de preparar os futuros Oficiais do Exército e os futuros Engenheiros.

Assim, em 11 de Janeiro de 1837 seria criada a Escola Politécnica de Lisboa que ficaria a funcionar nas instalações que tinham sido do Real Colégio dos Nobres. Já nos decretos da criação da Politécnica se previa que, para apoio da 7^a e 8^a Cadeiras, fosse instalado um Gabinete de História Natural que incluía, como aconteceu com os seus congéneres, uma secção de Mineralogia. Neste contexto, seria ao primeiro Professor de Mineralogia, Francisco António Pereira da Costa, que caberia a incumbência de organizar o Museu Mineralógico e Geológico. Esse

Museu foi criado com o objectivo de pôr à disposição dos Professores de Ciências Naturais os meios para complementarem o ensino teórico com actividades práticas porque, de acordo com os decretos da sua criação “[...] só assim se poderá conseguir o seu aperfeiçoamento, e criar e desenvolver o gosto entre mestres e discípulos pelo estudo das mesmas ciências”. Esta legislação previa também que as Secções de Zoologia e de Mineralogia do Museu de História Natural fossem dirigidos pelos Lentes das respectivas Cadeiras.

Neste Museu viria, em meados do século XIX a ser incorporado, em resposta a um pedido do Conselho da Escola Politécnica datado de 1838, o Real Museu e Jardim Botânico da Ajuda, que até aí estivera sob alçada da Real Academia das Ciências. Infelizmente a colecção inicial do Museu Mineralógico viria a ser parcialmente destruída por um incêndio que, em 1843, atingiu o edifício onde então estava instalada a Escola Politécnica. Seria, no entanto, graças a esse incêndio que o edifício seria reconstruído de forma mais moderna, ficando o Museu instalado em salas mais aptas para a acomodação e exibição das suas colecções. A partir dessa época as colecções foram aumentando progressivamente com a aquisição e incorporação de colecções de outras instituições ou de particulares que as doaram, bem como com as amostras colhidas nas viagens filosóficas no continente e nas colónias. Tal como acontecia na Universidade de Coimbra, neste Museu trabalhavam naturalistas que investigavam, estudavam e classificavam as amostras, catalogando simultaneamente as colecções. Essa catalogação iria sofrendo, com o tempo uma evolução decorrente do próprio progresso científico. Aliás, os trabalhos científicos com base no estudo das colecções seriam os que maior relevo assumiriam até à década de vinte do século passado. Assim, as colecções mineralógicas foram sendo organizadas e actualizadas de acordo com os progressos da própria ciência, até que em 1926 seriam catalogadas de acordo com a sistemática de Dana. Com a Reforma de 1911, a tendência para que o Museu se transformasse cada vez mais numa instituição dedicada à investigação científica acentuou-se. Na sequência desta Reforma o Museu passou a ter maior autonomia, embora permanecendo um estabelecimento anexo da Faculdade de Ciências de Lisboa. Também passava a ter um quadro próprio de técnicos e investigadores. Em consequência destas alterações surgiria nos anos 30 a publicação do Boletim do Museu e Laboratório Mineralógico e Geológico que tinha como objectivo principal a divulgação dos trabalhos que investigadores e estudantes iam realizando no Museu e se manteria até 1980. Entretanto, em 1931, seguindo a tradição do seu precursor Museu da Ajuda, passou a estar aberta ao público, à quinta-feira, a Galeria de Minerais assim se mantendo até ao seu encerramento para obras, em 1972. Se de início o público acorreu, manifestando interesse, quer pelas amostras, quer pela sua conservação e estudo,

com o tempo, o impacto causado pelo aspecto da novidade foi-se desvanecendo, até porque se tratava de colecções muito grandes, com exposição inalterada por longos períodos, fazendo com que, o público em geral se fosse afastando progressivamente e restando apenas o público universitário.

Em 1978, o Museu viria a sofrer um duro revés com um novo grande incêndio que afectaria enormemente, não só o seu espaço físico, mas também as suas colecções. Na sequência do incêndio, o Museu seria obrigado a pedir ajuda às entidades competentes, não só nacionais, mas também internacionais, para tentar substituir e recuperar alguma da bibliografia perdida, o mesmo acontecendo com as colecções. Em virtude destes acontecimentos iniciar-se-ia em 1979 o processo que iria levar a uma reestruturação do Museu Nacional de História Natural, processo esse que se revelaria longo e difícil, devido à crónica falta de verbas com que se debatem as Universidades portuguesas. No entanto, hoje em dia, e de há alguns anos para cá, o Museu Nacional de História Natural (e o Museu Mineralógico em particular) assumiu, com todas as suas dificuldades, um papel muito mais importante ao nível da divulgação da Mineralogia e da Geologia junto do público em geral e dos jovens alunos do ensino secundário em particular, tornando-se um local de visita quase obrigatório para muitas turmas da disciplina de Biologia e Geologia daquele nível de ensino, funcionando não só como motivação, mas também complemento das aulas, não só através da exposição permanente, mas também das excelentes exposições temporárias que tem promovido.

Contemporâneo do Museu Nacional de História Natural é o Museu de História Natural da Universidade do Porto. Criado em 13 de Janeiro de 1837, no âmbito mais alargado da criação da Real Academia Politécnica do Porto, que foi instalada no edifício onde anteriormente funcionara a Real Academia de Marinha, nele estava incluído o Museu Mineralógico e Geológico que mais uma vez se constituía como uma estrutura com função essencial de apoiar e ilustrar as aulas da 7ª Cadeira dos Cursos dos futuros Oficiais do Exército e dos futuros Engenheiros, bem como de promover a investigação tanto na Mineralogia como na Geologia em geral. Esta fase inicial do Museu Mineralógico e Geológico (desde a criação da Academia Politécnica até à Reforma de 1911) seria marcada pelo trabalho de investigação e de implantação da Mineralogia, da Geologia e da Paleontologia como áreas individualizadas e autónomas, levado a efeito pelo Doutor Wenceslau Pereira de Lima e que levou a que estas áreas científicas passassem a ser dadas na 9ª Cadeira, para elas criada pela Reforma de 1885. Nesse período seria levada a efeito a organização do então chamado Gabinete de Mineralogia e Geologia, com um enorme empenho da parte do Doutor Rocha Peixoto, naturalista de ideias avançadas para a sua época e que tinha uma visão das técnicas de exposição das

colecções muito avançada também. Tal como aconteceu com o Museu Mineralógico do Museu Nacional de História Natural, seria com a Reforma de 1911 que as Ciências Geológicas se individualizariam definitivamente com a passagem da Academia Politécnica a Faculdade de Ciências. De acordo com essa Reforma as aulas teóricas passavam a ser facultativas, enquanto as aulas laboratoriais eram obrigatórias.

Na primeira metade do século XX o Museu e Laboratório Mineralógico e Geológico teria a sorte de possuir um corpo docente e de investigadores absolutamente excepcional (a chamada Escola do Porto) que, além de desenvolverem uma investigação de grande qualidade, foram enriquecendo progressivamente as colecções com amostras colhidas em saídas de campo e expedições às colónias. Parte desse acervo seria perdido no incêndio que afectou o edifício da Faculdade em 1974 e, em consequência do qual, o Museu passaria anos fechado, como se fosse uma arrecadação para arrumos e coberta de pó.

Já no último quartel do século XX o Museu reabriria, mais pequeno, mas completamente remodelado, com vitrinas recuperadas e mais adaptadas aos modernos conceitos de exposição. Em 1994 seria publicado o catálogo actualizado do Museu, elaborado pelo Prof. Doutor Frederico Sodré Borges. Actualmente, tal como o seu congénere da capital, com cujo destino tem tido tantas semelhanças, faz parte do Museu de História Natural da Universidade e assume-se como uma instituição com grande vocação de divulgação da Mineralogia e da Geologia, em particular junto dos alunos do ensino secundário. Para estes, muitas vezes oriundos de famílias de reduzidos meios económicos, pouco instruídas ou simplesmente com pouca apetência para a frequência destas instituições, a oportunidade de visitar museus apenas nas visitas de estudo organizadas pelas suas escolas.

Não queremos com isto dizer que os Museus científicos, incluindo os universitários, não devam apresentar-se como instituições dirigidas a todos os tipos de público, que por seu lado começam a procurá-los com interesse crescente, mas antes que, com recurso a estratégias adequadas, podem tornar-se as instituições privilegiadas para fazer chegar às mais diversas camadas da sociedade informação sobre os projectos de investigação em curso nas Faculdades, demonstrando o interesse prático e científico desses mesmos projectos. Neste sentido, não será, talvez, descabido pensar que os Museus ligados às Universidades, como agentes divulgadores e de ensino podem ter um papel fundamental no estabelecimento de relações muito próximas entre o público e as próprias Universidades e, entre estas e os organismos governamentais que as apoiam.

É claro que para cumprir esses objectivos, os Museus Mineralógicos em estudo têm que continuar a fazer um grande esforço para estabelecer um equilíbrio entre

as suas raízes históricas – todos eles, embora no caso do de Coimbra o problema se ponha de forma ainda mais complexa, uma vez que é o mais antigo e de uma importância enorme na História da Mineralogia em Portugal – o que não é de forma alguma uma tarefa fácil. Por um lado é excepcionalmente importante apostar nas raízes históricas destes Museus para se ter uma visão mais abrangente e menos redutora da História da Mineralogia em Portugal do que aquela que a grande maioria do público português em geral e dos alunos das nossas escolas básicas e secundárias em particular têm tido. Por outro lado, têm como todos os outros de acompanhar as tendências mais modernas de expor as suas colecções e torná-las ainda mais apelativas do que o que só por si são. Não podemos esquecer que estas instituições enfrentam, como todas as instituições ligadas ao ensino e investigação e divulgação científica, uma concorrência cada vez mais feroz, num mundo em que as comunicações são cada vez mais rápidas e fáceis, as distâncias são cada vez mais curtas e o público que as procura vai sendo cada vez mais exigente.

Nos casos que são objecto deste trabalho, aquele que poderá vir a ter de enfrentar um desafio mais difícil, será o da Universidade do Porto, porque embora faça parte da estrutura do Museu de História Natural, a separação física do Departamento de Geologia implica um esforço suplementar da parte dos seus investigadores. Tendo passado pela catástrofe do violento incêndio de 1974, tem o problema acrescido de ter perdido parte do seu espólio. É ainda aquele que terá que fazer sempre um esforço maior para se afirmar e cativar os seus visitantes, uma vez que, sendo um Museu Universitário como os outros dois Museus em estudo, não tem uma história tão longa como o da Universidade de Coimbra, mas também tem o problema de não ser um Museu Nacional como o de Lisboa...Tem, no entanto, a seu favor, o facto de estar sedado no edifício mais importante da Universidade, onde está também localizada a Reitoria, bem a sua própria localização no edifício (junto à entrada principal) e o facto de estar no centro da cidade, numa das zonas de passagem obrigatória, tanto para os portuenses que se deslocam na cidade, como para os turistas que a visitam. Além disso, voltou, nos dias de hoje, a exhibir uma colecção de minerais com amostras de excelente qualidade e, na grande maioria dos casos, extremamente atraentes. Pena é que não tenha havido possibilidade de tornar a exposição um pouco mais leve e de alargar os espaços expositivos a mais salas para que, especialmente os alunos do ensino secundário que visitam este Museu, possam ser ainda mais motivados para o estudo das Geociências.

Já o Museu Mineralógico da Universidade de Coimbra, como parte do seu Museu de História Natural, possui um trunfo inigualável no panorama dos Museus Universitários portugueses: tem uma história longa, que se cruza com aspectos importantíssimos da própria História de Portugal, tendo assumido ao longo

da sua existência um papel de excepcional relevância na investigação, ensino e divulgação das Ciências Naturais, quer no país, quer mesmo a nível internacional, particularmente pela notoriedade alcançada por alguns dos seus investigadores que vieram e continuam a vir a ser reconhecidos pelos seus trabalhos. Este Museu possui, além de instalações de enorme importância histórica, colecções de grande qualidade e muito numerosas (além de ser o mais antigo dos três, é também o único que não passou por acontecimentos tão destrutivos como os incêndios que afectaram os de Lisboa e do Porto, embora tenha sofrido com as Invasões Francesas). Tem actualmente várias salas abertas ao público, sendo de destacar a Galeria de Minerais José Bonifácio d'Andrada e Silva e a Sala Carlos Ribeiro em que, por exemplo, os alunos do ensino secundário podem efectuar uma visita verdadeiramente interdisciplinar (podem aprofundar conhecimentos de História de Portugal ao mesmo tempo que mergulham no fascinante mundo da História da Ciência e que ficam a conhecer melhor algumas aplicações dos recursos minerais em objectos e materiais do dia-a-dia).

Finalmente, o Museu Mineralógico do Museu Nacional de História Natural que poderia parecer aquele que teria, pela sua qualidade de “Museu Nacional”, uma tarefa mais fácil e maiores apoios, tem sido um dos que mais dificuldades tem enfrentado. Após o incêndio de 1978, e apesar de todo o empenho dos seus sucessivos Directores, dos professores do Departamento de Geologia e Mineralogia, bem como dos seus funcionários, o Museu (e a sua secção de Mineralogia em particular), tem atravessado períodos muito complicados e ainda hoje somos confrontados com paredes com aspecto inacabado, com fios eléctricos bem visíveis... De qualquer modo, é um Museu que tem vindo gradualmente a enriquecer-se, com a aquisição de colecções particulares, mas também com a montagem de exposições temporárias de grande impacto (como é o caso da que está patente neste momento, sobre o *Allosaurus*), a par da realização de congressos como o que em 1998 aconteceu sobre a Paleobiologia dos Dinossauros ou da colaboração com projectos como o da musealização das Pegadas de Dinossauros da Pedreira do Galinha. Este Museu terá sempre todo o interesse em apostar no seu âmbito nacional, embora a sua ligação à Faculdade de Ciências de Lisboa também não seja de descurar, devido ao apoio logístico que assim poderá continuar a ter. Este Museu poderá, no futuro, alargar ainda mais a sua acção, continuando a abrir-se ao exterior, com exposições renovadas, continuando a estabelecer parcerias com outras entidades e mantendo sempre a sua função de agente divulgador da Mineralogia e Geologia junto de públicos de todas as idades e formações, particularmente das camadas jovens.

Bibliografia

Andrade, Miguel Montenegro de (1986), “A Mineralogia e Geologia na Faculdade de Ciências do Porto”, in *Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, 1911-1986, Os Primeiros 75 anos*, Universidade do Porto, Porto.

Assunção, C. F. T. de (1980), *Alguns aspectos das Geociências em Portugal no quadro da cultura setecentista e oitocentista*, Comunicações dos Serviços Geológicos de Portugal, t.66.

Balbi, Adrien (1822), *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve, compare aux autres États de l'Europe*, Paris, chez Rey et Gravier, Libraires.

Borges, Frederico Sodré (1994), *Catálogo do Museu Dr. Montenegro de Andrade*, Faculdade de Ciências do Porto, Porto.

Canêlhas, M. G. S. (1983), “Museus Portugueses de História Natural – Perspectiva Histórica”, *Cadernos de Museologia 1* – I Série, Associação Portuguesa de Museologia.

Carvalho, A. M. e Lopes, César Lino (1987), “Geociências na Universidade de Lisboa – Investigação científica e museológica” in Gil & Canêlhas, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. *Passado, presente, perspectivas futuras. Exposição comemorativa do 150º aniversário da FCUL*. Catálogo. Museu de Ciência, Lisboa.

Carvalho, R. de (1978), *A História Natural em Portugal no séc. XVIII*, Lisboa.

Estatutos da Universidade de Coimbra [1772], Imprensa da Universidade, Coimbra.

Ferreira, M.R. Portugal (1990), “O Museu de História Natural da Universidade de Coimbra (Gabinete ou Secção de Mineralogia) desde a Reforma Pombalina (1772) até à República (1910)” in *Memórias e Notícias, Publicação do Museu e Laboratório da Universidade de Coimbra*, nº 110.

Ferreira, M.R. Portugal (1998), *200 Anos de Mineralogia e Arte de Minas: Desde a Faculdade de Filosofia (1772) até à Faculdade de Ciências e Tecnologia (1972)*, F.C.T.U.C., Coimbra.

Franco, M.P.F. Sousa (1983), *Riscos das Obras da Universidade de Coimbra – O valioso álbum da Reforma Pombalina*, Ministério da Cultura e Coordenação Científica, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

Lemos, D. Francisco de (1980), *Relação Geral do Estado da Universidade (1777)*, por ordem da Universidade, Coimbra.

Daget, J. e Saldanha L. (1989), *Histoires Naturelles Franco-Portugaises du XIXe Siècle*, Instituto Nacional de Investigação das Pescas, Lisboa.

Maria José Cunha

Em 1990 iniciou as suas funções como Técnico Superior de Museografia, prestando serviço no Museu de Zoologia Dr. Augusto Nobre, posteriormente integrado no Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, sob a designação de Sala de Zoologia Augusto Nobre. Desde Junho de 2004 que desempenha as funções de curadora da Sala de Arqueologia e Pré-História Mendes Corrêa do MHN, sendo responsável pelas colecções de Arqueologia, Etnografia, Numismática e Fotografia. No âmbito destas funções, procedeu à revisão, reorganização e informatização, de colecções arqueológicas e etnográficas, prestando ainda apoio a investigadores nacionais e estrangeiros, aos alunos dos vários graus de ensino e ao público em geral. Participa também em todas as actividades organizadas pelo Museu de História Natural, nomeadamente as que são desenvolvidas no âmbito das Noites Europeias dos Morcegos, do Programa Ciência Viva Geologia e Biologia no Verão, da Semana da Ciência e da Tecnologia e Festa na Baixa do Porto iniciativa do Centro Nacional de Cultura.

AS COLECÇÕES ANTROPOLÓGICAS DO MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL DA FACULDADE DE CIÊNCIAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Maria José Cunha

Resumo

O Museu de Antropologia e Pré-História Mendes Corrêa do Museu de História Natural da Faculdade de Ciências do Porto, cuja origem remonta ao início do século XX, possui um espólio que, embora desconhecido de uma parte considerável do grande público e até dos meios académicos, tem, no entanto, contribuído para inúmeros trabalhos de investigação e participado em exposições nacionais e internacionais. A exposição permanente, constituída essencialmente por colecções arqueológicas, está organizada de uma forma cronológica, que permite aos seus visitantes conhecerem peças que vão desde a Pré-história até à Época da Romanização. Na reserva, não visitável, existem colecções antropológicas, arqueológicas e etnográficas portuguesas e estrangeiras, de numismática e um considerável espólio fotográfico e documental (Cunha 2007, 198). Este projecto inclui estudos que incidem particularmente na constituição das colecções através da identificação e registo das peças, na história das diversas colecções antropológicas; na avaliação do estado de conservação, propondo os meios adequados ao controlo efectivo das condições ambientais, nomeadamente da luz, da temperatura e da humidade relativa; a reorganização dos espaços e das colecções e a contextualização das colecções através da sua musealização, valorizando a sua função e lugar no discurso expositivo.

Palavras-chave: Colecções, História, Conservação

Abstract

The Museu de Antropologia e Pré-História Mendes Corrêa at the Museu de História Natural of Faculdade de Ciências do Porto, which origin go back to the beginning of the XX century, has a collection that is largely unknown to a majority of the general public and even to academics. Nevertheless it has contributed to innumerable research works and has also been displayed at exhibitions both in Portugal and abroad. The permanent exhibition consists mainly of archaeological collections and is organised in chronological order enabling visitors to examine pieces ranging from prehistory to Roman times. At the storage facilities, which cannot be visited, are preserved Portuguese and foreign anthropological, archaeological and ethnographical collections, numismatics and a substantial photographic and documentary archive (Cunha 2007, 198). This project comprises studies that happen particularly in constitution of the collections through the identification and register of the objects, the history of the diverse collections; the evaluation of the state of conservation, considering the means adjusted to the effective control of the ambient conditions, such as light, temperature and the relative humidity; organization of the spaces and the collections; and the put into context the collections through its musealization valuing its function and place in the exhibition speech.

Keywords: Collections, History, Conservation

Introdução

O Museu de Antropologia e Pré-História Mendes Corrêa, um dos polos do Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, possui no seu acervo, um conjunto de colecções osteológicas, com elevado valor histórico e científico, como o demonstram os inúmeros trabalhos de investigação de que foram objecto ao longo do tempo e que reflectem, sem dúvida, a evolução dos estudos de Antropologia ao longo das últimas décadas.

Em 1912, quando na recém formada Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, se começou a leccionar a cadeira de Antropologia, pelo seu primeiro professor António Augusto Esteves Mendes Corrêa, o seu programa consistia basicamente na descrição de caracteres físicos, dedicando uma particular atenção às determinações craniométricas.

Acreditava que “... às diversidades físicas correspondem diferenças psíquicas, comportamentos diversos, ainda que estas diferenças sejam mais de conjunto, entre médias, do que dum indivíduo pertencente a uma raça ou a um tipo constitucional para outro indivíduo doutra raça ou constituição, e sejam muitas vezes mínimas ou dificilmente apreciáveis quer por estudos psicológicos directos, quer pelo exame do papel histórico do grupo” (Corrêa 1940, 1).

Ou seja, o estudo do indivíduo consistia na análise das suas características físicas e na ausência do vivo restava o estudo do seu esqueleto e muito particularmente do crânio. O aproveitamento político destes conceitos e os eventos da Segunda Guerra Mundial, levaram a que os estudos antropológicos fossem quase abandonados e muitas destas colecções fossem esquecidas.

Actualmente assiste-se a uma redescoberta deste acervo, tendo-se evoluído para a sua utilização como testemunho da história do Homem, porque através da análise dos seus elementos esqueléticos é possível definir o seu estado geral de saúde, que tipo de actividades desenvolviam e o seu tipo de alimentação, bem como definir a sua cronologia e até as suas afinidades genéticas.

Assim, o interesse que tem surgido sobre estas colecções, criou a necessidade da sua catalogação, reorganização e conservação.

Metodologia

Os principais problemas que se colocaram à sua catalogação consiste, na diversidade dos inventários existentes, todos incompletos e com conteúdos diferentes, e que consistem num livro de inventário iniciado em 1928, mas fazendo referência a espólio entrado desde 1926, um registo em fichas de papel, registos

informatizados em diversas aplicações desde o *Dbase*, passando pelo *Approach*, *Excel* e actualmente um programa comprado pela Reitoria da Universidade do Porto denominado *Index Rerum*. Este facto constituiu sempre um obstáculo à elaboração rigorosa do inventário, porque a dispersão da informação e por vezes a simples migração dos dados entre as diversas aplicações informáticas levou à perda de dados importantes.

Aliado à questão informática está o factor humano, visto os inventários terem sido elaborados por pessoas com diversas formações, em momentos muito afastados temporalmente e casuisticamente mediante o interesse do momento, sem continuidade.

Como se verifica frequentemente em estudos semelhantes, existe um conjunto significativo de espólio que não têm qualquer tipo de identificação, bem como colecções a que faltam peças, de acordo com as publicações mais antigas.

Embora as colecções estejam organizadas de acordo com a sua proveniência, a exiguidade dos espaços obriga a que muitas vezes exista alguma dispersão, pelo que é necessário reorganizar as colecções. A reserva, onde se encontram as colecções osteológicas ocupa cerca de 60 m², divididos com a totalidade das colecções etnográficas e todos os materiais arqueológicos não expostos, ou seja, com vários milhares de peças.

Como é evidente, a conservação das colecções osteológicas poderia também beneficiar de um espaço mais amplo, visto terem de ser acondicionadas em tabuleiros de madeira e em contentores plásticos, frequentemente com um número excessivo de peças.

Os espaços da reserva mantêm-se na obscuridade e a arquitectura do espaço permite que a temperatura e a humidade relativa, que são medidas semanalmente, se mantenham dentro de parâmetros aceitáveis, considerando que o ambiente não tem qualquer tipo de controlo. Entre Outubro de 2008 e Agosto de 2009 os valores de temperatura variaram entre os 15° (Janeiro) e os 25° (Agosto), enquanto a humidade relativa entre 38% (Março) e 59% (Agosto).

Além da monitorização das condições ambientais, monitorizam-se a eventual presença de insectos através de armadilhas sem insecticidas.

Pretende-se também fundamentar a história das colecções, elemento importante na sua contextualização, na documentação existente, praticamente inédita, mas dispersa e sem qualquer tipo de inventário ou registo. Para algumas colecções, as publicações mais antigas são o único recurso para conhecer a sua proveniência.

O Museu possui ainda um conjunto de fotografias que além de acrescentarem alguma informação, permitirão uma ilustração da história do Museu, contribuindo também para a contextualização das várias colecções, podendo tornar-se um factor de diálogo expositivo com o público.

Constituição e história das colecções

Tradicionalmente as diversas colecções do Museu de Antropologia dividem-se em três áreas, Portugal, Colonial e Estrangeira, quer sejam antropológicas, arqueológicas ou etnográficas, mantendo-se a designação colonial por questões históricas.

As colecções osteológicas têm sido todas registadas como arqueológicas, pelo facto de as mais numerosas serem efectivamente provenientes de sítios arqueológicos e também por não existir uma ficha informática especialmente elaborada, mas que será incluída em breve no actual programa de inventário.

Em 1930 o Instituto de Antropologia da Universidade do Porto, segundo a *Notice Sommaire* apresentada ao XV Congresso Internacional d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique realizado em Coimbra, possuía na colecção osteológica portuguesa 173 crânios, 125 dos quais identificados, 41 esqueletos portugueses identificados e mais de 400 ossos isolados dos membros e numerosas mandíbulas. Existiriam ainda, 5 crânios da Guiné Portuguesa, dos quais 2 com o esqueleto do tronco e dos membros, 7 crânios de Angola, 6 da Índia Portuguesa, 2 do Brasil e 1 da Argentina. É ainda feita referência a crânios e esqueletos de chimpanzé, gorila, *Cercopithecus*, *Cynocephalus*, *Hapale*, etc..

Segundo a edição da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, em 1934, sobre “O Instituto de Antropologia da Universidade do Porto e a investigação científica colonial”, existia a designada Sala de Antropologia Física “... com uma colecção osteológica portuguesa e colonial, uma colecção de 20 crânios senegaleses oferta do Dr. Jouerre, alguns crânios e esqueletos de Primatas, moldes faciais de várias raças, etc.”.

No entanto, o censo das colecções não confirma todos estes dados, especialmente nas colecções portuguesas contemporâneas, que constituem as designadas colecções de estudo e material de aulas (colecções de Portugal), cujo número de crânios e esqueletos é substancialmente inferior. O Departamento de Zoologia/Antropologia da Faculdade de Ciências do Porto possui também um conjunto numeroso de peças usado nas aulas práticas, que será inventariado, e que possivelmente são a parte restante desta colecção.

A colecção osteológica identificado como sendo a de estudo, que seria proveniente da recolha de cemitérios do Porto durante os primeiros anos do século XX, está reduzida a 6 crânios e alguns ossos longos.

Segundo o livro de inventário antigo e o registo em papel, deram entrada materiais osteológicos dos variadíssimos sítios arqueológicos portugueses, mas de muitas estações apenas existem fragmentos de dimensões reduzidas.

Apenas as colecções mais estudadas, Muge, Eira Pedrinha ou S. Paio d'Antas, tinham um inventário mais pormenorizado, em papel, mas na maioria apenas existe a referência à existência de material osteológico e muitas vezes sem que este esteja assinalado ou separado do material lítico ou cerâmico.

De todos os sítios referidos, consideram-se estes os mais significativos, em qualidade ou quantidade do espólio:

- Alenquer, Cadafais, Caverna dos Refugidos;
- Alenquer, Castro da Pedra D'Oiro;
- Alenquer, Caverna das Águas;
- Alenquer, Ota, Quinta das Lages;
- Condeixa-a-Nova, Eira Pedrinha, Covão d'Almeida;
- Elvas, Terrugem;
- Esposende, S. Paio d'Antas;
- Ferreira do Alentejo, Odivelas ;
- Salvaterra de Magos, Muge, Cabeço da Amoreira;
- Salvaterra de Magos, Muge, Cabeço da Arruda;
- Salvaterra de Magos, Muge, Moita do Sebastião;
- Setúbal, Alcácer do Sal;
- Vimioso, Gruta de Santo Adrião.

Todas estas colecções têm, além do seu valor científico intrínseco, um valor histórico acrescido, dado terem sido recolha e/ou oferta de homens como António A. Esteves Mendes Corrêa, Joaquim R. dos Santos Júnior, Vergílio Correia, Camarate França, Hipólito Cabaço, Alfredo Athayde, Carlos Teixeira ou Abel Viana ou Agostinho Farinha Isidoro. Foram e são objecto de estudo, sendo numerosas as publicações que permitem descrever a sua história.

As designadas colecções coloniais contêm material das seguintes proveniências:

- Da Índia o Museu possui os famosos 6 crânios de Satary, colheita e oferta de Artur Augusto Fonseca Cardoso e publicados por Mendes Corrêa em 1916. São provenientes do cemitério de Sanquelim, território de Goa (um feminino com a respectiva mandíbula e quatro masculinos) e de um indivíduo de Cudnem (perto de Sanquelim, morto em combate em Novembro de 1895 (Corrêa 1916, 251).
- Sobre Angola, António A. Mendes Corrêa publicava em 1915 o primeiro trabalho de antropologia colonial, que consistia numa pequena notícia sobre alguns crânios de “negros Mossumbes”, de Quissala, arredores de Novo Redondo, enviados por um sacerdote, seu amigo, Claudino de Nazareth Brites (Corrêa 1915, 1).
- Da Guiné estão registados dois esqueletos completos e uma mandíbula. Mendes Corrêa na Notícia apresentada ao I Congresso Nacional de Antropologia Colonial em 1934, refere a existência de cinco crânios, dois dos quais com o restante

esqueleto, como sendo Papéis (Mendes 1934, 14). Um dos esqueletos possui a inscrição de ter sido montado pelo preparador A. M. Cunha do Instituto de Anatomia do Porto com a data de 1951.

– De Moçambique foram oferecidos por António Liz Ferreira quatro crânios com as respectivas mandíbulas, provenientes da Angónia (zona a norte do rio Zambeze, distrito de Tete), três de Angónis e um de Chipeta (Magalhães 1945, 1). Existe ainda um crânio oferta do Dr. Fernando Barros em Setembro de 1948 (nota em etiqueta junto da peça). As restantes peças (um crânio e outros ossos) foram oferecidos por Joaquim Santos Júnior em 1948, provenientes de Nicuadala, de acordo com as inscrições existentes nas peças e poderão ter sido recolhidos para o Museu de Antropologia durante alguma das suas deslocações, já que foi o chefe das Missões Antropológicas e Etnológicas de Moçambique. Nas suas publicações faz muitas vezes referência à aquisição de peças para as colecções do museu (Santos Júnior 1944, 6; 1946, 461).

– Das colecções de proveniência estrangeira apenas existem peças da Argentina, Brasil e Burkina Fasso.

– Da Argentina, cujo registo em 1928 refere, “*Craneo e outros restos ósseos (6 vértebras) de 1 índio do Delta do Paraná (Argentina) (colheita Jan 1921) – oferta do sr. Prof. Lehmann-Nitsche, da Universidade de Buenos Aires por intermédio do sr. Prof. Bento Carqueja*”. Actualmente o conjunto, identificado como tal, consiste numa porção da face que inclui os málares com órbita inferior e maxila superior, o ramo direito da mandíbula e cinco fragmentos não identificáveis.

– Do Brasil temos o registo de dois crânios e um frontal de índios do Brasil, oferta da família Braga Júnior em 1929 por intermédio de Augusto Nobre, que efectivamente existem em reserva.

– Existe ainda uma interessante colecção de crânios, mandíbulas e na maior parte dos casos das primeiras duas ou três vértebras cervicais do Burkina Fasso. Estão marcados com a designação “Mossi” e/ou “Ouagadougou” e que serão com certeza os crânios referidos na publicação da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, de 1934, “O Instituto de Antropologia da Universidade do Porto e a investigação científica colonial”, segundo a qual existia “*uma colecção de 20 crânios senegaleses oferta do Dr. Jouerre*”. Isto porque, Ouagadougou é a capital do Burkina Fasso, antigo Alto Volta. Em 1896 o reino Mossi de Uagadugu tornou-se protectorado francês e em 1904, estes territórios foram integrados na África Ocidental Francesa, no coração da colónia do Alto-Senegal-Níger.

O Dr. Jouerre, seria Pierre Jouenne, militar e médico da Assistance Médicale Indigène (Barros 1990, 158), que prestava assistência nos territórios franceses da África Ocidental e efectivamente terá existido um dispensário em Ouagadougou

(http://www.asnom.org/fr/620_assistance_medicale_indigene.html). Como era habitual na época, os oficiais em serviço no estrangeiro recolhiam artefactos durante as suas expedições. Nesta colecção faltam algumas peças, mas constitui um testemunho da diversidade e importância que o Museu de Antropologia e o seu fundador tinham internacionalmente.

No espólio humano do Museu de Antropologia, existem ainda duas peças que despertam sempre o interesse do público e dos investigadores que são as múmias egípcias, actualmente objecto de um projecto de investigação multidisciplinar que pretende determinar o sexo, idade à morte, estatura, patologias identificáveis, bem como e se possível determinar a sua proveniência e história, já que apenas sabemos como chegaram a Portugal.

Além dos materiais humanos o Museu possui ainda um conjunto de colecções osteológicas não humanas, tendo particular importância na área da Arqueologia o espólio de Muge e um conjunto de esqueletos completos montados e numerosos ossos soltos de gorila (*Gorilla gorilla*), recolhidos entre 1934 e 1937 por António Liz Ferreira na Floresta do Maiombe em Cabinda, Angola e oferecidos em 1937 (Liz Ferreira *et al.* 1945, 4).

Existe ainda esqueleto completo e montado de um babuíno (*Papio papio*), esqueleto completo e montado e um crânio de sagui-comum (*Hapale jachus* = *Callithrix jachus*), aquele foi oferecido em 1929 por Pedro Aguiar por intermédio de Alfredo Athayde; um crânio com mandíbula de *Cynocephalus hamadryas* fêmea, crânio de *Cercopithecus* sp. com local de colheita em Luanda, Angola, crânio com mandíbula de *Cercopithecus solatus* e um crânio de chimpanzé fêmea (*Pan troglodytes*).

O Museu de Zoologia Augusto Nobre, outro dos núcleos do Museu de História Natural possui ainda dois esqueletos completos e montados de chimpanzé, bem como um conjunto de crânios com mandíbula de diversos outros Primatas, todos de pequeno porte.

Todas estas colecções poderão também contribuir para um conjunto de estudos relacionados com a distribuição das espécies de Primatas e até da sua evolução, questões estas profundamente actuais e alvo de discussão permanente, cuja importância é evidenciada pelas iniciativas desenvolvidas durante todo este ano pelo mundo inteiro, relacionadas com as comemorações do bicentenário do nascimento de Charles Darwin e dos 150 anos da publicação de “A origem das espécies”, de que é exemplo a exposição organizada pelo Museu de História Natural da FCUP e patente até 24 de Novembro: “Charles Darwin (1809-2009) – Evolução e Biodiversidade”.

Estas colecções permitirão ainda desenvolver investigação nas áreas da Arqueologia, Arqueozologia, de Antropologia cultural e física, dos povoamentos da Europa, da linguística e da origem dos seus povos.

Referências

- Barros, P. (1990) in *A History of African archaeology*, ed. Peter Robertshaw, James Currey Publishers, London, p. 378
- Corrêa, A.A.E.M. (1915) Sobre três crânios de negros Mossumbes, *Laboratório Antropológico da Faculdade de Ciências do Porto*, pp.1-15
- Id. (1916) Sobre alguns crânios da Índia portuguesa, *Anais Científicos da Faculdade de Medicina do Porto*, III (3), pp. 249-287
- Id. (1930) Institut d'Anthropologie de la Faculté des Sciences de l'Université de Porto, *Notice Sommaire. XV Congresso International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique*, pp. 1-38
- Id. (1934) O Instituto de Antropologia da Universidade do Porto e a investigação colonial, I Congresso Nacional de Antropologia Colonial, Edições da *1ª Exposição Colonial Portuguesa*, pp. 1-24
- Id. (1940) *Da raça e do espírito*, Instituto de Antropologia, Porto, p. 307
- Cunha, M.J. (2007) Arqueologia e Pré-História (Museu de História Natural), *In Anotações sobre densidade e conhecimento*, Universidade do Porto, Porto, p. 248
- Liz Ferreira, A.J.; Athayde, A.; Magalhães, H. (1945) Gorilas do Maiombe Português, *Anais da Junta das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais, Memórias Série Zoológica*, I, Ministério das Colónias, Lisboa, p. 168
- Magalhães, H. (1945) Subsídio para a craniologia dos Angónis e Chipetas de Moçambique, *Anais da Faculdade de Ciências do Porto*, XXX, p. 1-12
- Santos Júnior, J.R. (1944) Missão Antropológica de Moçambique, *Las Ciencias IX* (3), Madrid, p. 1-10
- Id. (1946) Missão Antropológica de Moçambique, *Anais da Junta das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais*, I, Ministério das Colónias, Lisboa, p. 453-463
- Id. 1963: Museus da Faculdade de Ciências do Porto, *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Porto, XXVI (1-2), 1963, p. 1-22
- http://www.asnom.org/fr/620_assistance_medicale_indigene.html, acedido em 04/06/2009

Marília Xavier Cury

Museóloga formada no Instituto de Museologia de São Paulo. Atuo na área de museologia e museus desde 1985, tendo trabalhado no Museu Municipal Família Pires, Estação Ciência, Museu Lasar Segall. Atualmente sou professora da Universidade de São Paulo, lotada no Museu de Arqueologia e Etnologia, onde ministro cursos, desenvolvo pesquisa e coordeno ações expográficas. Tenho diversos artigos publicados no Brasil e no exterior.

NOVAS PERSPECTIVAS PARA A COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA E OS DESAFIOS DA PESQUISA DE RECEPÇÃO EM MUSEUS*

Marília Xavier Cury

Resumo

Muito se fala em comunicação em museus e em comunicação museológica, sem os cuidados nas distinções entre os dois termos. O primeiro remete às ações em um museu e o segundo à subárea de conhecimento da museologia.

Os dois termos estão ligados, mas é a comunicação museológica que fundamenta as ações comunicacionais em museus, além de construir conhecimento teórico.

A abordagem contemporânea da comunicação define o lugar do público como sujeito do processo comunicacional. Dessa maneira, os pólos da emissão e da recepção se equilibram em termos do poder que possuem. Por outro lado, a abordagem coloca o cotidiano do visitante como lugar primordial para se pensar a comunicação, inclusive a museológica, considerando o deslocamento do foco dos meios para as mediações culturais.

O artigo tem como objetivo discutir novas abordagens comunicacionais para os museus, a partir de pressupostos fundamentados na comunicação museológica. Igualmente, será discutida a importância dos estudos de recepção para os museus e para o desenvolvimento de conhecimentos comunicacionais e museológicos.

Palavras-chave: Comunicação Museológica, Pesquisa de Recepção, Público de Museu

** Este artigo é uma síntese de outro, no prelo, elaborado para o MAST Colloquia 2008, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, Brasil.*

Museologia

A discussão sobre Museologia e seu objeto de estudo remete-nos ao ICOFOM – Comitê de Museologia do ICOM – Conselho Internacional de Museus, que, após da sua criação, tornou-se um dos principais “lugares” para a reunião da discussão sobre a disciplina. Outro “lugar” primordial para o debate e construção de conhecimento em Museologia passou a ser a universidade de forma especial e particular, sobretudo nos anos recentes.

No contexto do ICOFOM, em 1980 Zbynek Z. Stránsky, propõe que museologia seja entendida como o estudo da relação específica do Homem com a Realidade, tendo como objeto

[...] uma abordagem específica do homem frente à realidade, cuja expressão é o fato de que ele seleciona alguns objetos originais da realidade, insere-os numa nova realidade para que sejam preservados, a despeito do caráter mutável inerente a todo objeto e da sua inevitável decadência, e faz uso deles de uma maneira, de acordo com suas próprias necessidades.

(apud MENSCH, 1994, p. 12)

A proposição de Stránsky foi bem aceita por outros integrantes do ICOFOM. Em 1981, Anna Gregorová, corroborando com Stránsky, acrescenta que museologia é

[...] ciência que estuda a relação específica do homem com a realidade, que consiste na coleção e conservação intencional e sistemática de objetos selecionados, quer sejam inanimados, materiais, móveis e principalmente objetos tridimensionais, documentando assim o desenvolvimento da natureza e da sociedade e deles fazendo uso científico, cultural e educacional.

(apud MENSCH, 1994, p. 12)

Posteriormente, e seguindo essa proposição, Peter van Mensch, comenta que museologia é:

[...] uma abordagem específica do homem frente à realidade, cuja expressão é o fato de que eles selecionam alguns objetos originais da realidade, inserindo-os numa nova realidade para que sejam preservados, a despeito do caráter mutável inerente a todo objeto e da sua inevitável decadência, e faz uso deles de uma nova maneira, de acordo com suas próprias necessidades.

(MENSCH, 1994, p. 12)

No contexto do Brasil, essa proposição foi trabalhada por Waldisa Russio Camargo Guarnieri – igualmente membro do ICOFOM. Para essa autora museologia é a ciência que tem como estudo o fato museológico:

Fato museológico 'é a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem poder de agir' – relação esta que se processa num cenário institucionalizado chamado museu.

(1990, p. 7)

A proposição de Stránsky incorporada por diversos autores tornou-se uma tradição (ou modelo) que pode ser sintetizada no ternário HOMEM, OBJETO e MUSEU ou H x O x M. O ternário representa a relação entre o homem e a realidade mediada pelo objeto musealizado.

O ternário é replicado, em uma outra versão, para atender à nova museologia. É réplica como outra reprodução e como resposta às novas demandas da museologia e seu contexto de aplicação fora dos muros do que podemos denominar como museus tradicionais. Nesse sentido, o ternário é constituído pela SOCIEDADE, o PATRIMÔNIO e o TERRITÓRIO, ou S x P x T.

O Campo museológico trata do ternário em seu conjunto ou a partir de um de seus aspectos, sem perder de vista o todo trológico. Assim, a produção em museologia pode ser considerada aquela em que o objeto de estudo trata do ternário, mesmo que considerando uma de suas partes, sem perder, no entanto, a perspectiva do todo. Talvez este seja um dos pontos para discernirmos sobre a produção em museologia da produção de outras áreas que se aproximam do ternário ou de um de seus pontos constitutivos, mas com outras problemáticas. Essas áreas, certamente, contribuem com a museologia trazendo outros elementos, argumentos, teorias e conceitos, ampliam os limites da e uma crítica sobre a disciplina museológica, trazendo contribuições que poderão ser apropriadas pelo campo, transformando-o. De outra forma, essas mesmas áreas e/ou outras que, inseridas no ternário – no todo ou em um de seus pontos constitutivos –, produzem museologia, participando dela. Sem perder sua identidade original, essa outra área se identifica com os discursos museológicos, sentindo-se parte dele. As contribuições para ou participações de outras áreas na museologia acontecem na multidisciplinaridade ou na interdisciplinaridade. Como a museologia é uma transdisciplina em formação, à semelhança da área de comunicação, a aproximação e reciprocidade com outras áreas é essencial para a construção da transversalidade, da estrutura epistemológica transdisciplinar e do quadro teórico-conceitual.

A museologia, há décadas, deslocou o seu objeto de estudo dos museus e das coleções¹ para o universo das relações, como: a relação do homem e a realidade; do homem e o objeto no museu; do homem e o patrimônio musealizado; do homem com o homem, relação mediada pelo objeto. Esse universo de relações deve ser enfrentado na perspectiva transdisciplinar dada a sua complexidade. Se a museologia é disciplina com objeto de estudo, o enfrentamento desse objeto deve ocorrer com clareza e com bases teóricas fundamentadas nas ciências humanas e sociais.

Museografia e gestão

No ternário HOMEM, OBJETO E MUSEU o museu adquire uma posição fundamental, pois se constitui no cenário que permite a relação entre o homem e a realidade de uma forma particular. O museu é um cenário construído e sua construção processual denomina-se museografia.

A museografia abrange toda a práxis da instituição museu, compreendendo administração, avaliação e parte do processo curatorial (aquisição, salvaguarda e comunicação).

A gestão museológica organiza a práxis formando o cotidiano institucional que opera no tempo. A gestão museológica faz as ações museográficas atuarem em sinergia, como um sistema que opera com atividades meio e fim. A administração é atividade meio que dá suporte ao processo curatorial, ações fim em torno do objeto museológico.

O museu como um sistema é o conjunto de procedimentos metodológicos, infra-estrutura, recursos humanos e materiais, técnicas, tecnologias, políticas, informações, procedimentos e experiências necessários para o desenvolvimento de processos museais.

Processo curatorial

O conceito de curadoria foi se alterando no decorrer do tempo e, mesmo hoje, há diferentes concepções em lugares, instituições, regiões ou países diferentes. Não raro, em uma mesma instituição encontramos distintas formas de entender, tratar e fazer curadoria.

¹ Mensch, 1994, discrimina essas tendências ora superadas: *Museologia como o Estudo da Finalidade e Organização de Museus*; *Museologia como o Estudo da Implementação e Integração de um Conjunto de Atividades Visando à Preservação e Uso da Herança Cultural e Natural*; *Museologia como o Estudo dos Objetos de Museu*, *Museologia como Estudo da Musealidade*.

Uma forma contemporânea de entender curadoria seria aquela elaborada por Ulpiano Bezerra de Meneses. Para esse autor

[...] curadoria é o ciclo completo de atividades relativas ao acervo, compreendendo a execução e/ou orientação científica das seguintes tarefas: formação e desenvolvimento de coleções, conservação física das coleções, o que implica soluções pertinentes de armazenamento e eventuais medidas de manutenção e restauração; estudo científico e documentação; comunicação e informação, que deve abranger de forma mais aberta possível, todos os tipos de acesso, apresentação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos, para fins científicos, de formação profissional ou de caráter educacional genérico e cultural (exposições permanentes (sic) e temporárias, publicações, reproduções, experiências pedagógicas, etc.).

(USP, 1986)

Curadoria ou processo curatorial é uma das formas de se entender o trabalho do museu, agora a partir da cadeia operatória em torno do objeto. A partir desta concepção o papel do curador se amplia, ou seja, são curadores todos aqueles que participam do processo curatorial.

Em síntese, esse processo é constituído pelas ações integradas (realizadas por distintos profissionais) por que passam os objetos em um museu, denominados objetos museológicos ou museália, conforme definido por Stránský em 1969.

As ações do processo curatorial são: Formação de acervo, pesquisa, salvaguarda (conservação e documentação museológica), comunicação (exposição e educação).

Apesar de ser cadeia operatória, não deve ser entendido como sequência linear, o que o caracterizaria como estrutura estática, mecânica e artificial. Ao contrário, uma visão cíclica seria a melhor representação do processo, visto a interdependência de todos os fatores entre si e a sinergia que os agrega e que agrega valor dinâmico à curadoria. Se um museu deve ser dinâmico, igualmente deve ser o processo curatorial.

O processo curatorial organiza o cotidiano em torno do objeto museológico, mas traz à luz do processo um outro elemento constitutivo do que entendemos ser o museu: o público. O público é o receptor dos museus e do patrimônio cultural musealizado e traz consigo, como sujeito ativo, uma participação no processo curatorial.

Avaliação museológica e pesquisa de recepção

Para os museus, a avaliação museológica está ligada ao projeto de gestão. O projeto de gestão integra organicamente a museografia com o processo curatorial. O projeto de gestão também unifica, de modo a operar com eficiência, as atividades meio com as atividades fim. A avaliação museológica é parte inerente do projeto de gestão,

pois traz à luz da consciência o andamento das estratégias, métodos, técnicas, ações propostas, posições, comportamentos etc. É a avaliação que unifica o cotidiano do museu ao projeto de gestão, ajustando-os reciprocamente para a eficiência e a eficácia. Para tanto, a avaliação deve ser praticada em todo o museu e atingir diferentes níveis e planos, envolvendo seus atores (público interno e externo), ou seja, avaliar os métodos e estratégias, ações, atividades, produtos e serviços. A avaliação alimenta, ajusta, adequa, corrige..., faz o sistema andar em direção aos objetivos traçados e aos propósitos institucionais.

Com o plano museológico o sistema opera plenamente na interdependência de elementos e na sinergia, na globalidade onde o todo é maior do que a soma das partes. Planejamento é pensar e agir, sendo que a avaliação move o processo nos limites definidos pela equipe de profissionais e cria uma consciência sobre o processo e a tomada de decisão. Unificação das ações, construindo o cotidiano institucional e uma rotina afinada com os propósitos institucionais e com as finalidades museais.

A avaliação serve ao museu para organização do cotidiano, reflexão sobre cultura de trabalho, construção de conhecimento prático e para a implementação de uma inteligência da práxis. Porque serve ao museu, a avaliação está no domínio da museografia.

Para a museologia, a avaliação museológica² passa a ser pesquisa ou estudo de recepção, ou seja, ela deixa de ser avaliação de processos e resultados – para alimentar, corrigir e ajustar o projeto de gestão, fazê-lo acontecer, enfim –, e passa a ser estudo de recepção, das formas de uso que o público faz do museu e das interações geradas pelas exposições, em face das mediações culturais. A pesquisa de recepção de público é importante para o museu, porque são os usos que o público faz dele que lhes dão forma social. A pesquisa de recepção é fundamental para a museologia porque é uma das possibilidades de produção de conhecimento e construção teórica.

Porque a pesquisa de recepção ocorre na relação do público com o patrimônio musealizado, o campo para a construção de experimentos empíricos de coleta e análise de dados é a museografia, campo autônomo e auxiliar como é a etnografia para a antropologia. Por outro lado, o campo para a construção da interpretação dos dados coletados e analisados – transpondo esses dados descritivos para um contexto compreensivo e teórico – é a museologia. Sendo assim, e referenciando-nos no Quadro Geral da Disciplina Museologia, a avaliação museológica é um item

² *A avaliação museológica é uma denominação (ou termo) que engloba, até então, todos os estudos com público realizados no contexto do museu, inclusive aqueles relativos a produção científica.*

da Museologia Aplicada, ao passo que a recepção enquadra-se perfeitamente e honestamente na Museologia Geral.

Museologia, museografia e musealização

Houve um tempo que museografia e museologia eram a mesma coisa, hoje elas se diferenciam.

O cenário museu é onde se dá a construção museográfica, campo prático do museu e auxiliar da museologia. O “lugar” da museografia é no museu, o tradicional ou outras formas, na sua estruturação administrativa, técnica, política e metodológica. O “lugar” da museologia é onde estão as relações do homem com o patrimônio cultural e a posição da museologia está na construção de conhecimento para compreensão do fato museológico.

O processo de musealização aproxima a museografia e a museologia porque descreve (o quê), especifica (para quem) e analisa (como) o processo no qual a sociedade atribui o status patrimonial a determinados objetos e preserva-os para distintos usos (BRUNO, 2007, p. 147).

Por outro lado, e a partir da definição de Guarnieri, podemos entender o fato museológico como um processo comunicacional, numa perspectiva da interação entre o museu e a sociedade. Para tanto, o museu vai de encontro à cultura ao assumir que a significação da mensagem museal é uma construção cultural que acontece a partir das mediações do cotidiano do público visitante, ou seja, o cotidiano cultural sustenta a interpretação do público, da mesma forma que o receptor (o visitante de museu) é construtor ativo de sua própria experiência museal. Dessa maneira, a exposição é o local de encontro e negociação do significado museal (a retórica) e do meio (a exposição mesma) para a interação, como diálogo e exercício de tolerância, onde há reciprocidade entre museu e público.

A pesquisa museológica, na forma como apresentamos, é pesquisa de recepção de público de exposição e de outras ações de comunicação, onde o processo museal todo é revisto, revisitado a partir do ângulo de visão do público.

A museografia (da qual a expografia faz parte), aqui entendida como conjunto de ações práticas que existem e acontecem em sinergia sistêmica – a práxis museal – é campo de conhecimento autônomo ligado ao museu – a instituição –, ao mesmo tempo que auxiliar da museologia – a disciplina. Então, a museografia é o suporte que a pesquisa de recepção em exposições necessita para se realizar como pesquisa em museologia, porque corrobora na construção do experimento investigativo e análise e interpretação dos dados coletados. Então, ao invés de fazer a etnografia de

uma exposição devemos fazer a museografia da mesma.

Museografia está para a museologia, assim como a etnografia está para a antropologia. Isso é um dos pontos que queremos pôr em discussão.

Pesquisa em Museologia

A pesquisa em museologia pode se dar a partir de distintas perspectivas, tanto as de caráter processual, metodológica e historiográfica quanto as teóricas, sendo que as possibilidades de abordagens não são excludentes.

A pesquisa teórica em museologia, por seu lado, pode se dar a partir de distintas visões epistemológicas e paradigmáticas.

A pesquisa de recepção é, no entanto, uma possibilidade de problematização do fato museológico (relação do homem e o objeto mediada pelo museu, qualquer que seja o seu formato), aprendendo a identificá-lo e a delimitá-lo na realidade empírica, apreendendo-o. Em síntese, a aproximação das áreas de comunicação e recepção para possibilitar o posicionamento do cotidiano do público e suas interpretações e significações junto ao universo patrimonial das coisas musealizadas. Também, entender como as mensagens museológicas são apropriadas, reelaboradas e inseridas no cotidiano do público visitante, ou seja, como as mensagens museológicas são veiculadas na vida das pessoas e qual o impacto sociológico dessa veiculação. Dos meios às mediações – proposição de Jesus Martín-Barbero (1997) – consiste no deslocamento dos estudos de recepção dos meios (no caso do museu, a exposição) para as mediações culturais, desde onde as mensagens museológicas fazem sentidos e onde elas passam a ter importância ou caem no esquecimento. Com isto e a partir desta perspectiva, deslocam-se as nossas atenções do museu como meio para as mediações que ocorrem no cotidiano do público visitante. Isto não significa mudança de objeto de estudo – o fato museológico como apresentado –, mas sim entender essa mudança como um novo “lugar metodológico”. Dessa maneira, desloca-se o foco de análise do museu para o cotidiano das pessoas e distingue-se com clareza a museologia da museografia, sem necessariamente separá-las.

Nesse sentido, duas iniciativas se fazem necessárias:

- 1- criar um quadro teórico-metodológico que sustente as pesquisas de recepção em face de hipóteses museológicas, que são distintas de outras hipóteses de outras áreas, mesmo que o objeto de análise seja o museu e/ou seu público.
- 2- construção de uma teoria compreensiva da relação do público com o patrimônio cultural musealizado, partindo da construção de um conjunto de dados descritivos sobre a relação do público com o patrimônio musealizado – o que inexiste, visto que

o que há é incipiente – em direção à um quadro teórico que explique a descrição. Para finalizar, é importante discernirmos entre pesquisar o e pesquisa no. Pesquisar um contexto é diferente de pesquisar no contexto. O contexto é o museu. Pesquisar o museu é tarefa do plano de gestão, é a avaliação a serviço da gestão e da produção de conhecimento oriundo da reflexão sobre a práxis, visando à construção de uma inteligência prática. Pesquisar no museu é outra forma de produção de conhecimento que transcende o cotidiano institucional. Consiste em, a partir da definição de um objeto de estudo, construir conhecimento teórico museológico. Nestas perspectivas estão presentes as correlações entre museografia e museologia. Os contextos para a pesquisa museológicas são inúmeros, superando o espaço do museu tradicional. A museologia está se “libertando” dos museus tradicionais e, com isto, ampliando a concepção de cenário e da idéia do que seja museu. Com isto, outras transformações são possíveis, a própria museologia se transformando e se construindo de uma forma dinâmica e acadêmica.

Bibliografia

Bruno, Maria Cristina Oliveira (2007), *Museological action`s main fields. Sociomuseology*. Liboa: Edições Universotárias Lusófonas, p. 145-151.

Chagas, Mario d Souza (1996), *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora. 124 p.

Cury, Marília X (2005a), *Comunicação museológica. Uma perspectiva teórica e metodológica de recepção*, Tese de Doutorado, ECA/USP.

Cury, Marília Xavier (2005 b), *Museologia. Marcos referenciais*. Cadernos do CEOM. Chapecó: Argos, n. 21, p. 45-73.

Guarnieri, Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1990), *Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação*. Cadernos Museológicos. Rio de Janeiro: IBPC, n. 3, p. 7-12, 1990.

Martín-Barbero, Jesús (1997), *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 360 p.

Mensch, Peter van (1994), *O objeto de estudo da Museologia*. Tradução de Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro: UNIRIO, 22 p. (Prétextos Museológicos, 1).

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Relatório elaborado pela Comissão designada pela Portaria GR.2073 de 15/07/1986. Arruda, José Jobson de Andrade (Org.).

Pavel Stepánek

Catedrático da História de Arte da Universidade Palacký em Olomouc e da Carolina de Praga. Doutor em História de Arte e Filosofia e Letras (PhDr., Ph.D.). Trabalhou na Galeria Nacional de Praga (1969–76) e na Galeria da Boémia Central de Praga (1976–89) como conservador. Em 1981 professor extraordinário da Cátedra J. C. Orozco da Universidade Nacional Autónoma de México (U. N. A. M.); professor Convidado da Universidade de Saragoça (Espanha, 1990) e professor na Universidade Católica Andrés Bello (UCAB) em Caracas, Venezuela (1993–1994). Nos anos de 1991 a 1994 desempenhou as funções diplomáticas na Embaixada da República Checa em Venezuela. É membro correspondente da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa (Portugal) e das Reais Academias de Belas-Artes de San Fernando em Madrid e outras Academias. Em 2006 recebeu a Ordem de Isabel la Católica, do Rey de Espanha. Publicações: Livros, catálogos de mostras e de diversos estudos e artigos (1100) publicados em revistas especializadas e gerais no país e no estrangeiro, entre elas Colóquio, de Lisboa. Publicou um livro sobre Valentim Fernandes de Morávia, Praga 2006 (versão portuguesa em prepar.), Guia de Portugal, Praga 1989 (com J. Kvapilová) e artigos sobre arte portuguesa, autor da mostra Brasil nas colecções checas (incluída a parte colonial portuguesa), em Praga, em 1988. Últimos livros: Afinidades históricas e artísticas entre o Brasil e a República Tcheca. 1500–2000. Brno: L. Marek 2008; Picasso en Praga, Madrid 2005; Cruces de la cultura venezolana y la checa, Olomouc 2003; Vidrio español en colecciones del Museo de Artes Decorativas de Praga, La Granja 2002. Organiza ou colabora em exposições da arte moderna e antiga. Visitou Portugal e Brasil, entre outros países.

LA PRAGA ESPAÑOLA

Pavel Štěpánek

Resumen

La exposición La Praga española celebrada en el Castillo de Praga, intentó recuperar la influencia española histórica (y dentro de ella, la portuguesa) a través de muestras de obras de arte, armas, libros y documentos.

Palabras Clave: Influencia Española, Bohemia, Arte, Historia

Abstract

The exhibition The Spanish Prague, celebrated in the Prague Castle, intended to recuperate the Spanish historical influence (and within, the Portuguese) through art works, arms, books and documents.

Keywords: Spanish Influence, Bohemia, Art, History

La exposición La Praga española, celebrada en el Castillo de Praga (organizada por la Oficina del Presidente de la República Checa, en colaboración con la Embajada de España), entre marzo junio de 2009, intentó de poner de manifiesto la contribución española (y en mucho menor grado, la portuguesa) a la sociedad y cultura de la actual República Checa (antes Reino de Bohemia).

Abarcó un período que va desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, mediante una selección única e irrepetible obras de arte, documentos históricos y libros, y en caso de arquitecturas y objetos intransferibles, las fotografías (fig. 5, 6). Buscó demostrar cómo en paralelo a toda una serie de acontecimientos históricos que son bien conocidos, se desarrolla una importante interacción cultural entre España y Bohemia que significó una notable aportación española a la formación de la cultura y sociedad checa.

Numerosos elementos culturales cuyos vestigios perviven hasta la actualidad. Se trata pues de “Historia viva”, adecuadamente recuperada, como se pone de manifiesto en las piezas expuestas en la exposición. Así, la muestra también adquiere una importante dimensión europea.

El breve título de la exposición no insinúa que Praga pertenezca a la zona hispanohablante, sino que acentúa uno de los elementos constituyentes de la formación de la historia nacional checa, que se ha omitido hasta ahora; en otras palabras, la exposición pretende buscar ecos de España en Bohemia. Aunque aparecen importantes voces checas que hablan de la hispanización de Bohemia, no puede sostenerse que este país forme parte del mundo hispano. Sin embargo, son evidentes los vínculos dinásticos entre las Cortes española y vienesa, la cual se dirigió por el protocolo español durante la mayor parte de la existencia del Imperio austriaco, tratándose, sobre todo, de una influencia conceptual.

En Europa Central, las ideas políticas procedentes de España y la influencia de la religión católica tuvieron mayor peso de lo que puede parecer.

En los siglos XVI y XVII España influyó en Bohemia por su peso propio en cuestiones culturales, religiosas y del poder, aunque las ideas religiosas sobre todo llegaban a través de Roma. Asimismo, deberíamos mencionar el hecho de que el lugar donde se celebra la exposición, el Castillo de Praga, también manifiesta muchos puntos de contacto con la realidad española; basta sólo con mencionar el nombre de la famosa Sala Española muy cerca de las Caballerizas Imperiales en la que la exposición estaba montada (según algunos, la Sala debe su nombre precisamente a que los establos de caballos españoles se encontrasen justo debajo) o las alusiones al mundo hispano en la Catedral de San Vito o en el Palacio de Verano Belvedere.

Los primeros contactos entre Chequia y España se remontan a la Alta Edad Media. La primera descripción de Praga (965–966) procede de un testigo llegado desde la Península Ibérica, el comerciante judío al servicio del Califato de Córdoba Ibrahim ibn-Jakúb. Aparte de la sabiduría árabe, divulgada por el rey Alfonso X el Sabio, primo del rey checo Premysl Otakar II, se introdujeron en Bohemia también San Isidoro de Sevilla, y demás eruditos cristianos. Sin embargo, durante la Edad Media, el papel más importante lo tuvo el Camino de Santiago, que funcionaba como elemento de cohesión. Algunos peregrinos de Bohemia caminaron a Santiago de Compostela por entusiasmo religioso y para ver la tumba del Santo, otros iban a Santiago en penitencia. Como el camino perdura hasta el siglo XVIII, en la instalación de la exposición no se han separado visiblemente los tres espacios básicos dedicados a la edad media, el renacimiento y el barroco (fig. 2), formando un continuo visual con grandes cuadros barrocos de elocuencias persuasiva, a manera de fuga. En este sentido ayudo a formar el ambiente conveniente en el que se hizo claro el apogeo, impacto, de la influencia espiritual, religiosa, católica, en el Reino de Bohemia.

Las relaciones checo-españolas recibieron un fuerte impulso en 1526, cuando los estados checos eligieron rey a Fernando I de Habsburgo, nieto de Isabel la Católica y Fernando de Aragón. Fue consecuencia de su justificado temor al mutuo enemigo: los musulmanes (fig. 1), cuya representación se impuso luego en el arte checo. El nuevo soberano llegó de España pasando por los Países Bajos. A Praga le acompañaron consejeros y secretarios españoles, como el banquero Gabriel de Salamanca, pero también artistas, por ejemplo, el poeta Cristóbal de Castillejo, su secretario.

La nobleza católica checa se orientó hacia España; algunas casas predeterminaron el desarrollo a través de bodas, uniéndose a familias españolas. Como ejemplos se pueden citar dos bodas celebradas en el año 1555: la de Vratislav de Pernstein con María Manrique de Lara y la de Adam de Dietrichstein con Margarita de Cardona. Estas familias luego formaron la base de la llamada facción española.

La etapa hispano-portuguesa en 1580 halló eco en Praga, sobre todo por la importación de piezas de arte desde las colonias portuguesas en Asia, documentadas en la colección del Emperador Rodolfo II.

La existencia de la Embajada de España reflejaba las vivas relaciones diplomáticas entre el Reino de Bohemia (que formaba parte del conjunto de países en Europa Central) y el gran imperio en la Península Ibérica. La Embajada dió un fuerte toque español al ambiente de Praga de los siglos XVI y XVII. Representaba uno de los supremos niveles hasta dónde podían llegar los diplomáticos españoles; en primer lugar, debido a su amplio ámbito geopolítico y, segundo, debido a la importancia

de las responsabilidades que se le concedían. La Embajada de España contaba con hasta 70 empleados, pues se ocupaba no sólo de la Corte imperial, sino también países polacos y en los detrás del Danubio.

Merece la pena mencionar que entre los cinco libros que se publicaron en español en la editorial de Jorge Nigrín en Praga apareció también la obra del Embajador Juan de Borja, titulada *Empresas morales*, tratándose de la primera publicación de este tipo que apareció en español. Borja desempeñaba las funciones de Embajador, enseñando, al mismo tiempo, la Poética en el Colegio de los Jesuitas como uno de los primeros profesores. En 1580 impulsó la publicación de un diccionario latino-checo-español, inicialmente para que lo utilizasen los empleados de la Embajada de España en Praga. Hay que mencionar que el padre de Borja, tras fallecer su esposa, se hizo miembro de los jesuitas, convirtiéndose, al final, en su general. Su hijo, conde de Ficalho, estaba ligado a Portugal, y está enterrado en la iglesia de San Roque de Lisboa. Asimismo, el músico Mateo Flecha el Joven, que actuaba en la Corte de Viena y Praga, publicó en la casa editorial de Jorge Nigrín dos libros de composiciones de su tío: el primero, *Las ensaladas* se ha conservado hasta hoy en día, el segundo, no se conoce.

El Embajador Borja y los Jesuitas del Colegio de Klementinum representan – junto con la emperatriz María-, el corazón de la “facción española” de la Corte de Praga; ésta estaba integrada por la nobleza católica de familias influyentes y ricas, como los Pernstejn, Rozmberk, Lobkowicz y Dietrichstein, etc. Era un grupo pequeño, pero muy coherente y conscientes de su propósito, que imponía una orientación claramente católica al país bajo el patronazgo de los Embajadores españoles. Los miembros de la facción pro-española y católica se referían al rey español como a “nuestro rey” y recurrían a España como al garante del orden internacional. Así llegaron a establecer buenos contactos con la Corte española; sus hijos siguieron con la misma tendencia, lo que les convirtió en portadores de cultura y costumbres españolas. Incluso, se les concedían las condecoraciones más altas (la Orden de Toisón de Oro) y llegaban a ser miembros de las órdenes españolas (Calatrava). Todo eso se manifestó en la moda española, que dominó el ambiente checo durante más de cien años. Rodolfo II se aferraba mucho en el protocolo y vestimenta española, incluso, cuando esta ya estaba en declive.

La facción española fue respaldada tanto por la emperatriz María, como por María Manrique de Lara, esposa española de Vratislav de Pernstejn, que era Embajador y canciller del Reino de Bohemia. María Manrique se dejaba enviar copas, estatuas de cera y piedra, telas, colchas, perfumes, etc. Esta curiosidad reflejaba el interés por todo lo que provenía de la Corte española, considerada como símbolo de lujo y exclusividad. Pero también trajo la estatua de cera que su hija más tarde regaló

a la iglesia de los carmelitas de Praga y que se convirtiera, con el tiempo, en el famosísimo Niño Jesús de Praga. Paulatinamente se generalizó la tendencia de identificar “lo español” con “lo exclusivo, lujoso”, e incluso “exótico”. Asimismo se confundían los conceptos de lo católico y de lo español, por lo que los no-católicos denominaban a los católicos checos “Spanihelé” (españoles). El emperador solía otorgar a los católicos checos los cargos más altos en la política que socialmente les correspondían.

La colección del Emperador Rodolfo representa una prueba contundente de que durante todo el siglo XVI los europeos proyectaban sus ansias de lo exótico en “las Indias”, o sea, en América española, o, en su caso, Asia portuguesa. La moda china iba acompañada por el interés por las flores “indígenas”. Se importaban diamantes y piedras preciosas. Los personajes alegóricos procedentes de esta parte del mundo nos observan desde cornisas de palacios y de cúpulas y bóvedas de iglesias.

No deberíamos olvidarnos de otro embajador, Guillermo de San Clemente y Centellas, caballero de la Orden de Santiago. Era un intelectual importante de la época de Rodolfo, que vivió en Praga desde 1581 hasta su fallecimiento en 1608. Durante 27 años fue mecenas, cliente de artistas y donante de piezas de arte, incluyendo algunos manuscritos. Era un importantísimo personaje, no sólo debido a su calidad de representante del Rey más poderoso de Europa, sino también por ser líder espiritual, protector y defensor de la facción española católica, dirigida en aquella época por Polixena de Pernstejn (Pernestán) por parte checa. San Clemente era no sólo estadista, sino también intelectual; por esta razón, Giordano Bruno, que durante su estancia en Praga incluso vivió en su residencia, le regaló un escrito del filósofo catalán medieval Raimundo Llull (Lulio), dedicado a la teoría combinatoria. Cuando San Clemente moría, llegó a Praga su sobrino Baltasar de Marradas, quien se convitiera, más tarde, en el gobernador militar de Bohemia.

La línea dinástica y aristocrática no era el único canal de expansión de la influencia española; se puede detectar otro más, aunque muchas veces fuera indirecto: la línea religioso-filosófica. Tanto la curia vaticana del Papa, en cuyos servicios estaban muchos españoles, como las órdenes religiosas sirvieron de intermediarios. Este rol fue desempeñado sobre todo por los Jesuitas, llegados a Praga en la misma época en que Felipe II ocupó el trono. Sus primeros pasos fueron dirigidos por el propio Ignacio de Loyola y después, por otros generales españoles. Otras órdenes religiosas, fundadas o reformadas por los españoles, funcionaban de la misma manera. Hay que recordar a la orden fundada en Granada por el portugués San Juan de Dios, cuya estatua fue una de las piezas maestras de la exposición (fig. 4). Fueron los Jesuitas quienes reformaron y mejoraron el nivel de las universidades checas, no sólo en la capital, sino también, por ejemplo, en Olomouc, donde

los primeros tres rectores fueron españoles. Ya en los años sesenta y setenta del siglo XVI estaba imponiéndose una nueva tendencia de Neoescolástica, llamada asimismo Segunda Escolástica o Escolástica de la Edad Moderna. Sus representantes fueron los jesuitas españoles y portugueses, filósofos y teólogos como Francisco de Toledo (1532–1596), Pedro Fonseca (1528–1599), Benito Pereira (fallecido en 1610), el agustino Francisco Suárez (1548–1617) o Luis de Molina (1535–1600), cuyas obras se leyeron (y conservaron) mucho en Bohemia. Entre sus alumnos se encontraban incluso varios checos. Ante todo, la recepción de la doctrina metafísica de Fonseca en los años ochenta del siglo XVI tiene carácter del hito histórico en la historia cultural de nuestros países, más aún cuando se compara con la educación de tipo filológico-retórico, ofrecido por la universidad utraquista (de tradición husita checa). Sus manuscritos tuvieron influencia decisiva; en las bibliotecas checas se han conservado en decenas de ediciones latinas, españolas y en otros idiomas; algunos se han podido exponer.

El movimiento del misticismo y ascetismo español tuvo un papel especial; en este marco se crearon excelentes obras, que influyeron mucho sobre el pensamiento de la época. Los Ejercicios Espirituales de San Ignacio, datados en 1541, tuvieron gran importancia. Lo mismo puede decirse sobre la reformada Orden de los Carmelitas Descalzos (en 1568 por el escritor místico San Juan de la Cruz), Trinitarios, Benedictinos de Montserrat (activos durante más de 200 años en el Monasterio de Emaús de Praga), Escolapios y otras Órdenes fundadas por los españoles. Los Místicos más importantes, Santa Teresa de Ávila, Luis de Granada y el Franciscano Pedro de Alcántara, fueron leídos mucho en el Reino de Bohemia, en latín, checo, alemán, español, y otras lenguas.

Muy importante es el resultado de la Batalla en la Motaña Blanca, lugar de choque militar con los protestantes rebeldes. La Montaña Blanca se convirtió en el sinónimo de una catástrofe nacional, pero a decir verdad, no lo era tanto. La rebelión se inició con la defenestración de los católicos desde las ventanas de sus oficinas en el Castillo de Praga, partidarios de la facción española. Iban vestidos según la moda cortesana española y, como recuerda uno de los defenestrados, Slavata, la ropa española ayudó a salvar sus vidas. Sin embargo, su supervivencia fue interpretada como un milagro por intervención de la Virgen María, a la que rezaron cayendo de la ventana. La figuración pictórica y gráfica de este acontecimiento es frecuente en los materiales tanto contemporáneos como posteriores, convirtiéndose en un tema popular de interpretaciones románticas e historicistas. El Cuadro votivo de Vilem Slavata del Palacio de Telc representa una de las primeras figuraciones de la defenestración. Fue pintado poco después de 1620 y, y representa la salvación de los defenestrados por la voluntad de Dios, mientras

que la Muerte huye, toda asustada. El cuadro interpreta la defenestración praguense como un acontecimiento milagroso; mientras Cristo, sufriendo en la Cruz, salvó a la humanidad de sus pecados, Jaroslav Borita de Martinice y Vilem Slavata, tras la intervención de la Virgen María y ayudados por los ángeles, salvan el Reino de Bohemia y vuelven a abrirle camino al seno de la salvadora Iglesia Católica. Se quiso ilustrar el acontecimiento con diferentes grabados en la exposición.

En realidad, en el campo de la Montaña Blanca hubo sólo unos cuantos comandantes españoles; bajo cuya dirección se utilizó con éxito el sistema militar español de tercios, como lo ponen de manifiesto los grabados de Sadeler. Además, en las tropas imperiales las órdenes se impartían en español. A pesar de su reducido número, los comandantes españoles influyeron mucho en el desarrollo de la batalla, como lo prueban los versos de Simon Lomnický de Budec:

Entonces comprendieron los checos
Qué es lo que sabían los hispanos
Pues les acorralaron hasta los muros.

En la Praga posterior a la Batalla de la Montaña Blanca, en las muchas veces entrelazadas escenas religiosas e intelectuales, destacaban dos personajes de importancia internacional: Juan Caramuel de Lobkowitz y Rodrigo de Arriaga. El primero de ellos, Caramuel (1606–1682), era un intelectual español en el mejor sentido de la palabra y prior de la abadía benedictina de Emaús de Praga. Este monasterio fue regalado a los Benedictinos españoles por el emperador Fernando III en 1635, para agradecer la victoria sobre los suecos en la Batalla de Nordlingen. A partir de este momento la recatolización e hispanización en Bohemia tuvo una nueva base. El convento fue dirigido por el abad español Peñalosa; desde 1647 Caramuel fue su sucesor. Caramuel nació (1606) en Madrid como hijo de Lorenzo Caramuel, un noble que pertenecía a la Corte española y puede que incluso a la de Rodolfo II, y de la hija de la noble checa Regina de Lobkowitz. Este polígrafo erudito, teólogo, lingüista y filósofo era autor de 53 escritos; algunos de ellos comprenden varios tomos, ocho están escritos en español, el resto en latín. Incluso en el siglo XVII caracterizado por el universalismo de los doctos, la obra de Caramuel destaca por su abundancia y tamaño. Se dedicó a las disciplinas de las Matemáticas, Física, Astronomía, Gramática, Lógica, Metafísica, Teología, Política, Música, Derecho, Historia y Artes Militares. Incluso Leibniz estimó mucho los estudios matemáticos de Caramuel. Asimismo, se le consideró gran conocedor de balística, técnicas militares y cifras, lo que se desprendía de la tradición familiar. A esta universalidad sorprendente hay que sumarle también los campos de música y poesía y, asimismo, política. Cuando Caramuel vivía en Praga, surgió un debate

acerca de la cuestión si es posible y moral acordar un compromiso y hacer las paces con los enemigos de la Iglesia Católica. En su escrito *“Demostración que está permitido hacer las paces en el Imperio desde el punto de vista moral”* se expresa en contra de los radicales católicos. Su obra contribuyó a que se concluyera la Paz de Westfalia y terminara la Guerra de los Treinta Años. En Filosofía, Caramuel, *el maestro en el campo de la lógica formal*, tendió a oponerse al predominante tomismo. Se expuso no sólo su retrato hasta ahora no conocido, sino también su libro *Arquitectura obliqua*.

El compañero de Caramuel, Isidro de la Cruz, sigue siendo algo misterioso, a pesar de haberse destacado mucho en su época. Era prior del Convento de Emaús; en Chequia algunos piensan que era italiano y otros que español (su nombre se ha conservado sobre todo en su versión latina: Isidor ã Cruce), pero en realidad procedía de Portugal. Participó no sólo en la reconstrucción de la Iglesia de los Santos Cosme y Damián, sino también realizó reformas importantes de la actual Iglesia de San Carlos el Grande en Praga, donde era más tarde abad y que, por desgracia, no se han conservado hasta hoy; en los dos casos disponemos de pruebas de su actividad constructora. Su libro de poesía *Confessionales* de 1651 en sus versiones latina y portuguesa (*Latine et Lusitanice*, como se dice en el prólogo de libro, cuyo autor es el propio Caramuel), desconocido y no publicado ni expuesto hasta ahora. Un ejemplar se ha conservado en Praga y otro en Olomouc; las bibliotecas portuguesas no cuentan con ninguno. La obra no sólo revela sus cualidades literarias, sino también su nacionalidad verdadera.

No podemos omitir el nombre de Rodrigo de Arriaga (1592–1667), aunque sería demasiado atrevido que intentáramos explicar una cuestión que ha sido objeto de investigaciones de decenas de expertos en una conferencia internacional en varias líneas. Este personaje pone de manifiesto un aspecto más de la penetración del pensamiento español: la línea universitaria. Arriaga llegó a Praga de España en 1625; primero fue profesor, luego decano de la Facultad Teológica y, al final, prefecto de estudios generales. Creció en el entorno checo hasta convertirse en el filósofo jesuita más importante de su época. Su fama era tan grande que nació el dicho *“Videre Pragam et audire Arriagam”* (Ver Praga y escuchar a Arriaga), que demuestra que fue un intelectual destacado durante mucho tiempo. Arriaga desarrolló su propio estilo de pensamiento escolástico, que era independiente y original, redactando en Praga sus obras principales, los llamados cursos (*Cursus*). Son manuales sistemáticos de Filosofía y Teología, de los que se deriva el significado de la palabra “curso”. La estudiaron y citaron con mucha frecuencia incluso Leibniz y René Descartes.

Arriaga no se dedicaba exclusivamente a cuestiones de filosofía especulativa, sino

que demostró ser un verdadero intelectual: Se atrevió a romper el silencio que rodaba el nombre del gran astrónomo italiano Galileo Galilei tras el fallo de la inquisición de Roma, pareciéndose en este sentido al embajador San Clemente, que simpatizó con Giordano Bruno. Arriaga constata que unos sostienen que el centro del Universo es la Tierra y otros, que es el Sol, permitiendo que el lector formule su opinión propia. Incluso añade que le parece que Galileo lleva razón, sobre todo, porque el sistema heliocéntrico permite penetrar mucho más en el espacio, acercándose más a la Infinitud, lo que es un anhelo muy barroco.

La influencia española se vuelve a sentir a la vuelta del archiduque Carlos, que pretendía ser rey de España como Carlos III, como emperador Carlos VI. Tras su muerte, su séquito español y catalán comienza a disolverse y la influencia española ceder a favor de Francia (fig. 3).

Figuras



1. F. M. Brokof, *Um moro*, copia (em gesso) da fachada do palácio Morin, de Malá Strana, de Praga, cca 1714.

Nota: Este texto es un resumen del catálogo escrito por el autor en checo (Praha španělská, Praga 2009), y hasta ahora no publicado en español. Dado su carácter, omito notas.

2. Escultura de Santiago Peregrino, da Igreja de São Salvador, de Praga, madeira policromada, cca.



3. Cristo de Medinaceli, copia de depois de 1700, madeira policromada, igreja da Santa Trindade, Praga.





4. *São João de Deus, madeira policromada, cca. 1724, Igreja dos santos Simão e Juda, Cidade Velha, Praga.*



5. *Vista a exposição A Praga Espanhola.*



6. Vista do cartaz num tramvia de Praga, como anuncio da mostra A Praga Espanhola.

Fotografias de Pavel Stepánek

Pedro Júlio Enrech Casaleiro

Desenvolveu parte da investigação para a tese de Doutoramento em museologia no Museu Nacional de História Natural em Lisboa de 1992 a 1995, ingressou no Departamento de Conteúdos da Parque EXPO em 1996 onde integrou a equipa do Pavilhão do Futuro desenvolvendo conteúdos e produção da exposição que foi desmantelada em 1999. Passou nesse ano para a Comissão Instaladora do Pavilhão do Conhecimento Ciência Viva, tendo desempenhado o cargo de Responsável de Exposições até 2003, no mesmo ano entrou na Universidade de Coimbra como investigador da Reitoria para o cargo de museólogo e gestor do projecto POC da prefiguração do Museu da Ciência no Laboratório Chimico que abriu em final de 2006. Desde essa data é vogal da Direcção do Museu com responsabilidade na área da museologia em exposições e gestão de colecções. Na área do ensino académico foi docente convidado da Faculdade de Letras da Universidade de Porto em 1996, para a pós-graduação em Museologia na cadeira de “Actividades Científicas e Museus”, seguiu-se o convite em 2000–2001 do CEFA/ Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra para dar a cadeira “Museus Municipais, Concepção e Gestão” do Curso de Especialização em Assuntos Culturais no Âmbito das Autarquias CEACA, em 2006/07 como Professor convidado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, no Mestrado em Museologia e Património Cultural sendo o docente dos seminários “Museus e Investigação” e “Educação pelos Museus” e em 2008/09 do Mestrado de 2º Ciclo em História, especialização em Museologia sendo o responsável pelo seminário de “Discurso Museológico”.

A REORGANIZAÇÃO DAS COLECÇÕES DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, MUSEU DA CIÊNCIA

Pedro Casaleiro

Resumo

As colecções de ciência da Universidade de Coimbra desenvolveram-se em torno dos núcleos do século XVIII, com origem na reforma pombalina da Universidade. Constituem núcleos valiosos, muitos deles únicos no país e de valor internacional, quando considerados no seu conjunto adquirem um valor ainda maior documentando a actividade de ensino e investigação em Coimbra e a história da ciência em Portugal. O Museu da Ciência inaugurou a primeira fase em 2006 com a requalificação do edifício do *Laboratorio Chimico*. O Museu adquiriu um elevado estatuto de qualidade confirmado pelos diversos prémios que lhe foram atribuídos. Foi iniciada a segunda fase no Colégio de Jesus que tem como um dos objectivos agregar as colecções científicas em novas reservas construídas nos dois pisos inferiores. A criação de bases de dados das colecções decorre com celeridade tendo sido informatizadas 6% do total de objectos e espécimes estimados em um milhão de exemplares. Encontram-se disponíveis no Museu Digital, no website do Museu (www.musedaciencia.org), cerca de 21.000 entradas, 20% das quais apresentam imagens. Este trabalho faz uma breve caracterização das colecções científicas da Universidade a par do trabalho de avaliação das colecções levado a cabo para a elaboração do ante-projecto das reservas no Colégio de Jesus.

Palavras-chave: Colecções, Ciência, Universidade, Reservas, Museu Digital, Requalificação

Abstract

The science collections of Coimbra University were developed around their eighteenth century core collections, originating in the Pombal University reform. The old collections are very valuable; many are unique and are of international recognized value. Considering the several discipline collections together, they acquire an even greater value, documenting the activity of teaching and research in Coimbra and the history of science in Portugal. The Coimbra Science Museum opened the first phase in 2006 with the recovery of the building, *Laboratorio Chimico*. The Museum has acquired a high status, confirmed by the numerous awards received since 2007. One of the objectives of the second phase, in the College of Jesus, is to congregate the Coimbra scientific collections in new storage conditions built on the two lower floors of the building. The creation of electronic collection databases follows a steady increase, attaining 6% of all objects and specimens accessioned from the one million estimated. About 21,000 entries are available in the Digital Museum (www.musedaciencia.org), 20% of which have images. This paper presents a brief description of the scientific collections of the University alongside with evaluation of the collections carried out to prepare the preliminary draft for the storage project in the College of Jesus.

Keywords: Collections, Science, University, Technical Storage, Digital Museum, Requalification

Introdução

Coimbra, de “Cidade Museu” no século XX passou a “Cidade do Conhecimento” no século XXI. O actual plano estratégico para a cidade de Coimbra reforça a ideia do conhecimento considerando principal o facto de constituir um pólo de excelência em ciência, educação e investigação e salienta como estruturante o cluster da Saúde e a intervenção na frente ribeirinha da cidade do Mondego.

A Universidade continua a ser um dos motores de referência cultural de Coimbra com a carga histórica de ter sido quase a única até à implantação da República em 1911. O Pólo da Cidade Universitária do Estado Novo é hoje o pólo histórico que começa a esvaziar-se na sequência da deslocalização da engenharia para a zona sul da cidade, na década de 90 (Pólo II). Actualmente desloca-se para o pólo da saúde, na zona norte junto ao Hospital Universitário (Pólo III). Esta tendência cria a oportunidade para a requalificação do património estando em finalização a candidatura da Universidade de Coimbra a Património Mundial da UNESCO (GCU, s/d). A abertura das colecções universitárias à comunidade nacional e internacional, em que se increve o projecto do Museu da Ciência, é parte integrante deste processo.

A cidade e os arredores contam com aproximadamente 150.000 habitantes, dos quais 25.000 são estudantes, o que resulta num rácio de um estudante para cada seis habitantes. O número de turistas no pólo histórico serve de barómetro ao estado do turismo na cidade. O Paço das Escolas atrai cerca de 200.000 visitantes por ano, centrados na visita à jóia da coroa, a Biblioteca Joanina. Este conjunto patrimonial tem sido alvo de projectos de conservação tendo recebido no corrente ano um prémio da União Europeia/Europa Nostra, pela conservação exemplar da Via Latina. Este património é complementado pelo núcleo, em via de requalificação, dos antigos colégios de S. Bento, S. Jerónimo, das Artes, de Jesus e *Laboratorio Chimico*, assim como a obra construída no Estado Novo.

O Museu da Ciência

A história do Museu inicia-se com a Reforma pombalina de 1772 e a introdução do ensino das ciências experimentais em Portugal. Vários edifícios ficaram disponíveis com a expulsão dos Jesuítas em 1759, e foram usados para instalar as novas Faculdades de Matemática e *Philosophia* (Estatutos da Universidade de Coimbra - 1772, 1972). O Marquês de Pombal promoveu a construção de novos equipamentos de apoio ao ensino, seguindo o modelo das obras da reconstrução da Baixa Pombalina em Lisboa. Fizeram parte do programa o Gabinete de Física e Gabinete

de História Natural, o Teatro Anatómico, o Dispensatório Farmacêutico todos no Colégio de Jesus, e o Laboratório Chimico e o Jardim Botânico. O Colégio de Jesus e o *Laboratorio Chimico*, são os dois edifícios que materializam o espírito do iluminismo, e foram os escolhidos para instalar o Museu da Ciência. A primeira fase abriu a 5 de Dezembro de 2006 com a adaptação e requalificação do *Laboratorio Chimico*, co-financiada pelo Programa Operacional da Cultura (POC) e pela Universidade de Coimbra (Casaleiro, 2005; Mota, 2006; Casaleiro, 2009) (Fig.1). O grande dinamismo do projecto e uma actividade educativa intensa, valeu-lhe o Prémio Micheletti em 2008, do European Museum Forum, para o melhor museu de ciência e indústria (Casaleiro, 2009^a), e em 2007 a menção honrosa da APOM. Podemos ainda mencionar o prémio municipal de arquitectura Diogo Castilho em 2007 e o prémio Enor de arquitectura em 2009.

A missão do Museu da Ciência, é de promover o envolvimento do público, através da requalificação do património histórico e da conservação das colecções, projectando a Universidade de Coimbra e Portugal no século XXI. Está embebida na premissa da multidisciplinaridade do projecto de comunicação que reflecte o espírito da reunião de todas as colecções nestes dois edifícios.

A segunda fase do projecto do Museu, no edifício do Colégio de Jesus (Fig. 2), iniciou-se com a saída de uma parte da Faculdade de Farmácia duma secção do piso -1, e com o início das obras de conservação das fachadas exteriores. Este Colégio, que inclui a Sé Nova, é o maior da Alta Universitária e a construção é datada do século XVI. Tem uma estrutura quadrangular com três pátios interiores nas alas nascente e norte, sendo um deles o claustro da Sé. A ala nascente foi reconstruída no fim do século XVIII pela intervenção pombalina, e a ala norte-poente completou-se no final do século XIX, segundo a mesma volumetria. O Museu vai ocupar cerca de 3/4 do edifício.

As colecções da Universidade de Coimbra

As colecções de ciência da Universidade de Coimbra têm origem no núcleo de colecções pombalinas do século XVIII e no seu desenvolvimento durante os séculos XIX e XX. As colecções encontram-se ainda dispersas por doze locais e edifícios, na sua maioria no pólo histórico da Alta de Coimbra. Passo a caracterizar cada uma delas referindo uma estimativa do número de exemplares e o seu valor.

O Herbário da Universidade (COI) consiste na maior colecção de história natural de valor nacional e internacional pois trata-se do segundo maior herbário da Península Ibérica, só suplantado pelo Herbário de Madrid. Possui cerca de 760.000 espécimes de onde se destacam as colecções de flora africana da região da bacia do Zambeze

e de Angola, o herbário de Portugal, e o herbário histórico de Willkom entre outros (COI, 2009).

A colecção de Física é a colecção histórica mais valiosa e com mais *glamour*, considerando os cerca de 400 instrumentos expostos em duas salas no mobiliário original, que incluem o famoso núcleo de peças do século XVIII. É uma colecção única de valor internacional, com um total de 3.000 instrumentos científicos, que revela o seguimento de uma política coerente de incorporação ao longo do tempo e reflete a actividade de ensino e investigação em Física na Universidade desde 1772 (Ruivo, 1997; Antunes, 2004).

A colecção de Antropologia inclui os objectos mais diversos e mais atraentes, de valor internacional pela sua qualidade e organização com cerca de 14.000 peças. As colecções mais representativas, para além do núcleo de quase 400 objectos recolhidos no século XVIII na Amazónia, por Alexandre Rodrigues Ferreira e remetidos para o Museu em 1806, são as colecções de Angola e Moçambique (Areia *et al.*, 1991, 2005). Salienta-se ainda a colecção de osteologia humana com cerca de 2.300 exemplares.

A colecção de Zoologia é a que possui objectos de maior dimensão e ocupa a maior área no Colégio de Jesus, integrando as três salas e o mobiliário histórico original do Gabinete de História Natural (Carreira *et al.*, 2000). Com cerca de 190.000 espécimes, de que se destacam 150.000 insectos, quase 40.000 conchas de moluscos, e uma notável colecção de 4.500 aves. Dos mamíferos referem-se as espécies já extintas em Portugal do urso e os únicos exemplares da subespécie de cabra do Gerês. Esta colecção adquiriu um maior relevo na sequência da destruição do Museu Bocage em Lisboa, no incêndio de 1978.

As colecções de Mineralogia, Paleontologia e Geologia atingem cerca de 21.000 espécimes instalados no Colégio de Jesus. Destaca-se a colecção de 5.000 minerais, em parte exposta na Galeria José Bonifácio de Andrada e Silva, e um enorme mapa geológico de Portugal continental em relevo.

A colecção de objectos vegetais de Botânica, fósseis, modelos painéis didácticos e objectos de etnobotânica perfaz cerca de 3.000 exemplares. Salienta-se a colecção de 400 modelos florais do século XIX das mais importantes casas europeias produtoras de modelos (Ziegler, Brandel, Vasseur e Auzoux).

O núcleo de objectos de Astronomia, localizado no Observatório Astronómico de Santa Clara, é uma colecção de grande qualidade com instrumentos do séc. XVIII do antigo observatório no Paço das Escolas, que foi demolido por ocasião das obras do Estado Novo (Antunes, 2004). Inclui cerca de 200 instrumentos e o mesmo número em acessórios e ferramentas, para além de uma importante colecção de cartografia e livro antigo.

A colecção de Química que se encontra no Laboratorio Chimico, atinge cerca de um milhar de objectos dos quais se destacam um pequeno núcleo de objectos do século XVIII, dentro do grupo de duas centenas de peças cerâmicas (Casaleiro, 2005).

Os mais numerosos são os vidros e existem ainda à volta de 180 instrumentos, aparelhos e balanças.

A colecção de Medicina tem cerca de 5.000 peças, com um núcleo organizado de anatomia patológica de mil espécimes reais conservados em via líquida e 300 modelos. Inclui ainda mais de um milhar de equipamentos e instrumentos científicos, um herbário de 600 espécimes e cerca de duas mil preparações de histologia. Engloba espólios da Farmacologia, Biologia médica, Terapêutica, Oftalmologia, Fisiologia, Bacteriologia, Higiene e Medicina Legal, e Histologia. Tem um potencial de crescimento elevado através dos objectos que se vão desactualizando nos Hospitais de Universidade de Coimbra.

A colecção de Farmácia estima-se num total de 1.000 objectos e instrumentos científicos das áreas da Galénica farmacêutica e de Farmacognosia. Possui alguns equipamentos e instrumentos de grande dimensão como máquinas de comprimidos e estufas.

Avaliação das colecções

A avaliação das colecções parte de quatro questões muito simples:

O que é? Qual o valor? Onde está? Para onde vai?

O acervo considerado no início do projecto era de cerca de 300.000 objectos/ espécimes com origem em três Faculdades: Faculdade de Ciências e Tecnologia, Faculdade de Medicina e Faculdade de Farmácia. O reconhecimento interno da qualidade do projecto do Museu da Ciência conduziu ao início do processo de integração da principal colecção científica da Universidade, o Herbário (COI), elevando o número de objectos/espécimes para cerca de um milhão.

O programa de informatização das colecções teve um impulso através do projecto do Museu Virtual do Museu da Ciência, co-financiado pelo POC. Este permitiu criar uma equipa dedicada de cinco inventariantes, um fotógrafo e um técnico de imagem digital, que apoiaram no período de dois anos (2005-2007), os técnicos e investigadores envolvidos na gestão das colecções científicas universitárias. Este projecto foi desenvolvido em parceria com a empresa Sistemas do Futuro, que adaptou os programas In-Arte e In-Natura, adquiridos pela Universidade para as colecções científicas, em particular o software para a colecção de minerais. Um aspecto essencial deste projecto foi a criação do Museu Digital que disponibiliza no website do Museu (www.museudaciencia.org) 21.000 registos de espécimes

e objectos que podem ser abertamente consultados. O Herbário Digital (http://www.uc.pt/herbario_digital/herb_uc), disponibiliza 34.000 espécimes de plantas resultantes de outro projecto, no website do COI. O número de objectos inseridos nas base de dados cifra-se em 6% do total das colecções de ciência da Universidade. Pode parecer um valor baixo, mas em áreas como a Física ascende quase a 90% e na Antropologia e na Química a cerca de 50% das colecções, as outras variam entre 25% e 4%.

Três aspectos essenciais para o sucesso do projecto foram: as reuniões de acompanhamento em regime mensal, a elaboração de manuais de procedimentos, e a criação e gestão de imagens dos espécimes e objectos das colecções. Quanto ao primeiro ponto, convém ter em conta que esta nova equipa se encontrava dispersa, a trabalhar nos locais das colecções, pelo que foi imperativa a criação de uma rotina de reunião geral mensal com todos os intervenientes e parceiros para verificação do estado dos trabalhos e analisar a situação face às metas a atingir definidas no projecto. Em paralelo decorreram reuniões de trabalho entre os coordenadores do projecto e os coordenadores de secção e reuniões sectoriais entre os inventariantes e os conservadores utilizadores do programa In-Arte ou In-Natura. Estas últimas, mais numerosas na fase de lançamento do projecto, tiveram como objectivo a elaboração dos manuais de procedimentos para cada um dos programas que foram partilhados com toda a equipa no sentido de se poder atingir o objectivo final e crucial, da divulgação conjunta de todas as colecções no Museu Digital. Outro aspecto chave, tratou-se da forma como ultrapassar a possibilidade de ocorrência de números de inventário repetidos nas diferentes colecções. A solução passou por introduzir em cada caso um prefixo de três letras da disciplina de cada colecção (ANT – Antropologia, AST- Astronomia, BOT – Botânica, FIS – Física, MAT – Matemática, MIN – Mineralogia/Geologia e Paleontologia, QUI – Química, MED – Medicina, FAR – Farmácia, ZOO – Zoologia). O terceiro ponto, que se prende com a fotografia, foi talvez o ponto subvalorizado. O resultado foi de 20% dos objectos com ficha criada possuírem pelo menos uma imagem, pois a maioria dos objectos fotografados apresenta duas, três ou mais perspectivas. O projecto foi desenvolvido por um fotógrafo que se deslocou com um estúdio portátil aos diferentes espaços das colecções, para efectuar a captação das imagens. O seu trabalho foi complementado por um técnico de imagem digital que fez o tratamento de imagem, organização e a inserção nas bases de dados em gabinete. Ao dispormos de apenas um fotógrafo, a expectativa do número de objectos fotografados seria sempre inferior ao de entradas criadas, no entanto gostaríamos de ter atingido uma percentagem superior. A solução natural seria a contratação de um segundo fotógrafo, mas esta opção foi afastada por impossibilidade financeira.

Para a divulgação da base de dados no Museu Digital, os objectos/ espécimes agruparam-se inicialmente em três grandes categorias: História Natural, Instrumentos científicos e Etnografia. A primeira categoria é a mais numerosa e inclui verdadeiros espécimes conservados, de Botânica, Mineralogia, Geologia, Paleontologia e Zoologia. Na segunda, de instrumentos científicos, estão representados em especial objectos da Física, Química, Astronomia, Medicina e Farmácia, apesar de todas as áreas possuírem colecções de instrumentos, fazendo desta categoria a mais transversal. No terceiro grupo ficaram os objectos etnográficos e etnobotânicos que se encontram apenas na Antropologia e na Botânica. Posteriormente foi adicionada uma quarta categoria, os Modelos, na sequência de uma questão levantada pela Botânica. A colecção de Botânica possui um importante grupo de modelos de flores, inicialmente colocado com os espécimes de história natural, o que se revelou a curto-prazo uma solução pouco coerente. Os modelos são uma categoria transversal que tem uma diferenciação simples em História natural e Medicina, em que se distingue o real e verdadeiro do artificial e construído pelo homem. Em Física e Antropologia, esta distinção torna-se mais ambígua em objectos como as miniaturas que se situam na fronteira entre o real e o modelo.

As diferentes colecções disciplinares de ciência, dispersas pelo pólo histórico da Universidade (Fig.3), serão alojadas nos pisos inferiores do Colégio de Jesus em modernas reservas com ambiente controlado e em segurança. Estimam-se as necessidades em área útil de arrumação, em armários compactos com 2,5m de altura, de 700 m2 para materiais predominantemente orgânicos e 400 m2 para materiais predominantemente inorgânicos.



Fig.1 Laboratório Químico, Universidade de Coimbra. Fot. de Emanuel Brás.



Fig. 2 Colégio de Jesus, Universidade de Coimbra, vista aérea.

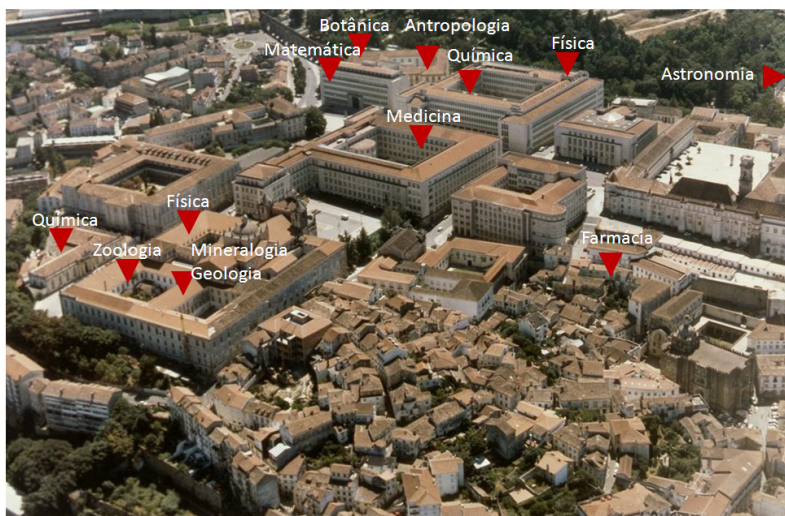


Fig. 3 Localização das colecções nos edifícios do pólo histórico da Universidade de Coimbra.

Referências

Antunes, E.R. coord. (2004) *Laboratório do mundo: idéias e saberes do século XVIII*, Catálogo, Pinacoteca, Imprensa Oficial, São Paulo.

Areia, M. L. R. de et al. (1991) *Memória da Amazônia: Alexandre Rodrigues Ferreira e a Viagem Philosophica pelas capitanias do Grão- Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá – 1783/1792*, Catálogo, Museu e Laboratório Antropológico da U. C., Coimbra.

Areia, M. L. R. de; Miranda, M. A; Martins, M. do R. (2005) Alexandre Rodrigues Ferreira na Universidade de Coimbra, in *Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues Ferreira*, Coleção Etnográfica, Kapa Editorial, Lisboa, Vol. II, p:9-200.

Carreira, I., Reis, J.A., Baptista, M.T. & Ribeiro, R. (2000) *Gabinete de História Natural, Revivências*, Catálogo, Museu de História Natural, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra.

Casaleiro, P.E. (2005) Laboratorio Chimico: A prefiguração do Museu das Ciências da Universidade de Coimbra, in Silva, A.C.F. da & Semedo, A. coord. *Coleções de Ciências Físicas e Tecnológicas em Museus Universitários: Homenagem a Fernando Bragança Gil*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Secção de Museologia do Departamento de Ciências e Técnicas do Património, p:77-101.

Casaleiro, P.E. (2009) The restoration of the eighteenth-century Laboratorio Chimico at the University of Coimbra, 19CHEM2007, 19th Century Chemistry: Spaces & Collections, International Conference, Museu de Ciência, Lisbon, in print.

Casaleiro, P. E. (2009a) Laboratorio Chimico, before and after the Micheletti Award, *The Best in Heritage in partnership with Europa Nostra*, Dubrovnik, Croatia, p:52-55.

<http://www.thebestinheritage.com/presentations/2009/laboratorio-chimico%2c-before-and-after-the-micheletti-award,56.html> (consulta, 15 Nov., 2009)

COI (2009) Herbário do Departamento de Botânica da Universidade de Coimbra, http://www.uc.pt/herbario_digital/herb_uc (consulta, 15 Nov., 2009)

Estatutos da Universidade de Coimbra 1772 (1972) *Universidade da Coimbra*, Livro III, II Centenário da Reforma Pombalina, Coimbra.

(GCU,s/data) *Projecto de Candidatura da Universidade de Coimbra a Património Mundial da Unesco*, Universidade de Coimbra, Coimbra.

Mota, P. coord. (2006) *Museu da Ciência, Luz e Matéria*, Catálogo, Universidade de Coimbra, Coimbra.

Ruivo, M. da C. (1997) *Engenho e Arte, A colecção de Instrumentos do Real Gabinete de Física*, Fundação Calouste Gulbenkian – Departamento de Ciência, Catálogo, Lisboa.

Pedro Pereira Leite

É doutorando em Museologia, na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em Lisboa. É Mestre em História Contemporânea, pela Faculdade de Letras de Lisboa, e em Ciências da Educação, pela Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, em Lisboa. É Pós-graduado em Comportamento Organizacional, pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e Empresa, em Lisboa. Frequentou o Mestrado em Estudos Africanos do ISCSP e o Programa Avançado de Gestão para Executivos da Universidade Católica Portuguesa. Desenvolve investigação no âmbito dos processos de influência social e Cultura Contemporânea e em Estudos pós-coloniais. Prepara o doutoramento sobre os processos de mobilização da cultura para o desenvolvimento económico e social. Actualmente é director do Museu Mineiro do Louzal e do Centro de Ciência Viva do Louzal, concelho de Grândola, e colabora com o Centro de Estudos Territoriais da Universidade Lusófona.

CASA MUSS-AMB-IKI – ESBOÇO DUM PROCESSO MUSEOLÓGICO PARA A ILHA DE MOÇAMBIQUE

Pedro Pereira Leite

Resumo

Casa Muss-amb-iki é um projecto de investigação-acção em curso que tem como objectivo final a produção duma tese de doutoramento em museologia. O corpo essencial da investigação envolve a elaboração de um processo museológico numa cidade em Moçambique. Este artigo apresenta uma problemática, uma proposta de metodologia a aplicar e um exercício de avaliação da metodologia proposta: Em “Elapu- Muhipiti” apresentam-se os problemas essenciais. Contextualiza o espaço, define as linhas de rumo para responder à possibilidade de construção de uma organização museológica como projecto de desenvolvimento, baliza as formas de produção, registo e conservação de objectos museológicos. Em “A viagem como elemento catalisador do processo museológico”, apresenta-se a base metodológica do trabalho. Essencialmente a sua justificação teórica. Finalmente em “A herança Africana nos museus de Lisboa” apresentam-se, em síntese os resultados duma experiencia de avaliação sobre a metodologia proposta. Concluimos neste trabalho que a memória africana está sublimada nos museus da cidade de Lisboa, uma cidade que mostra essa herança de forma particularmente evidente nos seus ritmos, nas suas vivência e nas memórias dos seus cidadãos.

Palavras-chave: Museologia Pós-colonial, Moçambique, Viagens Museológicas, Sociomuseologia

Abstract

Casa Mus-amb-iki is a project of action research in progress that aims to end the production of a doctoral thesis in musicology. The body most of the research involves the development process of a museum in a city of Mozambique. This article presents a problem, a proposed methodology to be applied and an exercise of the proposed methodology: In "Elapu-Muhipiti" presents the key problems. Contextualizes the area, sets out a course to meet the possibility of building an organization and museum development project, the goal forms of production, recording and conservation of museum objects. In "The trip to catalyze the process museum" presents the methodological basis of work. Essentially its theoretical justification. Finally in "The African heritage in the museums of Lisbon" presents, in summary the results of an experiment evaluating the proposed methodology. We conclude that the memories of Africa is sublimated in the museums of Lisbon, a city that shows that heritage in a particularly evident in its rhythms, in their experience and memories of its citizens.

Keywords: Postcolonial Museology, Moçambique, Museological Travels, Sociomuseology

Elapu Muhipiti – A Ilha como uma casa

Casa Muss-amb-iki é um projecto de investigação museológica que de centra na Ilha de Moçambique. Muhipiti, nome Macua da cidade e ilha de Moçambique, é um espaço peculiar, formado pela talassocracia do Índico onde se evidenciam cruzamento de múltiplas culturas.

Espaço híbrido, de contacto da cultura Macua com o mar, desde meados do séculos XII que a região é regularmente visitada pelos povos do Índico. A configuração geográfica da Ilha de corais foi ponto estratégico para o estabelecimento e fixação dos visitantes.

Foi essa ilha que os Portugueses escolheram, no século XV, para fixarem o seu principal porto comercial e militar na costa oriental de África. Até ao século XIX era a capital da colónia, casa do governador da Província. Durante o século XX era uma cidade europeia com estradas de macadame, bailes em clubes e comercio grosso, que convivia com a cidade macua, de madeira e colmo. A independência e a guerra civil que se lhe seguiu, não favoreceram a sua riqueza. Refúgio de gentes deserdadas, depressa o abandono dos poderes a metamorfoseou num espaço desolado. Nos anos 90, a sua classificação como Património da Humanidade, granjeia-lhe o reconhecimento internacional da sua especificidade e originalidade como território africano feito de diversas gentes que vieram de diferentes partidas e que aí ficaram.

O olhar do viajante e dos poetas sempre se fixaram nas memórias e nas histórias de Muhipiti. Nas suas grandezas, nas marcas dos tempos, nas suas ruas, nas suas dores, nos seus sabores e nos rostos das suas gentes. É local de vivências dotado duma textura própria que exerce um forte poder de atracção sobre quem a visita. É neste espaço que nos envolvemos no nosso processo de investigação. As questões base que procuramos responder são saber o que é que a museologia pode mobilizar para participar num processo de afirmação de herança patrimonial, e que configuração organizacional pode assumir um equipamento museológico num espaço pós-colonial, para responder às necessidades de desenvolvimento da comunidade.

A resposta a estas questões leva-nos a identificar as heranças e as memórias da comunidade, as suas relações com o espaço e com o tempo, ingredientes necessários para uma proposta dum processo museológico. Um processo centrado nas pessoas e nas suas heranças. Um trabalho que será brevemente efectuado nesse espaço. No âmbito da preparação desta investigação sentimos necessidade de trabalhar a questão da formação da identidade cultural e a sua presença no museu. Formulamos algumas hipóteses de trabalho, escolhemos uma metodologia e

construímos uma grelha de análise. Testamo-la nos museus de Lisboa. São os resultados desse trabalho que, sinteticamente, aqui se apresenta, integrados no âmbito da problemática enunciada de construção dum processo museológico na Ilha de Moçambique.

A Declaração de sobre os “Princípios Base do Museu Integral” da mesa-redonda de Santiago do Chile em 1972 estabelece e recomenda que “o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na acção, situando suas actividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas actuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais”¹

Trata-se de um manifesto que apela a que o museu desempenhe um papel social relevante na sociedade enquanto agente propiciador de mudança, ao mesmo tempo que propõe que os museus se tornem em espaços que permitam a consciencialização dos problemas da comunidade e das diferentes soluções podem encontrar para melhorá-la. Espaços de diálogo entre a comunidade e o mundo. Este olhar sobre a organização museológica é uma condição essencial para sua integração à vida da comunidade e que lhe permite tornar-se numa organização prestadora de serviços.² O recentramento da organização museológica sobre os problemas da comunidade, proposto pela sociomuseologia implica a releitura da memória e da herança das comunidades numa busca de instrumentos mobilizado para o seu desenvolvimento sustentado. O museu torna-se assim numa janela de oportunidade para a inovação cultural. Esta operação altera a função tradicional do museu como espaço de guarda de objectos, para um museu como um espaço duma comunidade que constrói as suas memórias, levando os seus objectos e criando os seus objectos. O museu assume-se assim como um espaço de objectos em permanente transformação. Espaços de vida, de trabalho e de investigação. Uma porta de comunicação com o mundo para a formação de saberes e como oficina de artes. Esta abordagem teórica condiciona o nosso processo de produção museológica na medida em que, ao optarmos por nos centrar sobre a comunidade, sobre a sua

1 “ICOM -Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972”, e “Declaração de Caracas, 1992” in (PRIMO, Judite:1999) “Museologia e Património: Documentos Fundamentais, Cadernos de Sociomuseologia, Lisboa Universidade Lusófona, pp. 105-115 e pp.229-249

2 MOUTINHO, Mário (2008) “Museus como Instituições Prestadores de Serviços”, Working Paper” (Distribuído para discussão no Curso Avançado de Museologia), Lisboa ULHT.

arte e seu saber, sobre as suas vivências, valores e gestos, como fonte da dinâmica criadora do objecto museológico, conduz-nos ao exercício da identificação da sua identidade cultural. E interessa-nos essa produção, não tanto como reconhecimento de objectos (documentos) históricos, mas como objectos mnemónicos, específicos, provenientes da sua relação com o tempo e com o espaço. São sem dúvida portadores de historicidade, mas o que procuramos neles não é tanto a sua filiação no passado, mas a sua filiação no presente, enquanto resultado duma hibridação do vasto conjunto de influências culturais. Procuramos mobilizar esses marcadores de memória para a construção do futuro. E será a partir dessa produção de deverá ser desenhada a organização museológica.

Ainda no âmbito da questão da formação da identidade cultural, é vulgar encontrarmos, em relação à ilha de Moçambique, a referência às influências europeias, da cidade de pedra e cal, à cidade Macua, dos africanos e à presença dos “monhés” e suas mesquitas, como três conjuntos distintos, como três universos culturais. Não descartando a importância que essas distinções assumem ao nível da organização social, interessa-nos sobretudo explorar a síntese e os diálogos existentes nos diversos modos de vida como componentes dum universo específico, único. Porque é a partir dessa singularidade que pretendemos construir o processo museológico. A casa como espaço primordial, único, mas portador de múltiplas valências de formas de adaptação aos tempos do mundo.

A viagem como elemento catalisador dum processo museológico

A casa implica uma delimitação no espaço: o interior e o exterior. O interior, ordenado, conhecido. O exterior ignoto, cheio de perigos. A museologia já operou a ruptura pós-moderna. Durante muito tempo carregava objectos do mundo para o interior dos museus. A partir dos anos sessenta é o museu que sai para o mundo. Instala-se no mundo e procura responder às suas necessidades. Num e noutro momento a viagem está presente. Num primeiro tempo eram as viagens que traziam os objectos para os museus. Agora são as viagens que permitem que a vida entre no museu.

A viagem constitui uma experiência sensorial que identifica a diferença. O olhar sobre o outro, o reconhecimento da identidade do outro é um exercício feito a partir da confrontação entre o que nos é familiar e o que não conhecemos. O processo de apropriação do outro leva-nos à construção da sua inteligibilidade. À sua integração nas nossas categorias. Entre o que nos apropriamos, seja como objecto material, seja como conhecimento ou como ideias e a produção de sentido, a classificação e a ordenação do novo mundo, constituem-se como modos de apropriação da diferença.

Um processo museológico, nesta perspectiva é uma viagem. Uma viagem de nós até aos outros e dos outros até nós. A síntese nasce deste diálogo. Outrora desigual, porque não reconhecia a identidade dos outros, hoje, naturalmente uma opção de cidadania e de acção na investigação.

Em “As expedições no Cenário Musea”³ Cristina Bruno faz uma reflexão sobre o papel que a expedição desempenha da construção de elos de sentido patrimonial, muitos deles valorizados e preservados pelos museus, bibliotecas e outras instituições do saber, nos mais diversos territórios. *“A idealização de rotas, a preposição de percursos para esquadrihar, investigar, explorar, proteger, dominar, propiciando a realização de colectas de espécimes de natureza, de artefactos e de outras expressões culturais, são acções que se entrelaçam nas raízes do coleccionismo e na origem de muitos museus. É impossível reflectir sobre os antecedentes das expedições sem abordar algumas características que evidenciam a singularidade no cenário museal e o seu comprometimento com a formação de acervos e colecções.* (op.cit, 36)

Integrada na discussão da historicidade dos fenómenos museológicos o estudos dos museus tem vindo, segundo Cristina Bruno, nos últimos anos do século XX a ser orientados por três perspectivas. A primeira, mais técnica, orientada para a reflexão dos problemas que envolvem o trabalho de preservação e conservação de colecções e acervos, bem como de todas as actividades inscritas na cadeia operatória do procedimento museográfico. A segunda inscreve-se no âmbito da análise das razões dos processos museológicos, as especificidades que as instituições museológicas desempenham no contexto sócio cultural. A terceira e última perspectiva, que segundo Bruno, complementa as duas anteriores, relaciona-se com o levantamento histórico das origens das colecções e das especificidades institucionais.

No âmbito desta última perspectiva metodológica, afirma Cristina Bruno que se pode observar as mentalidades que presidiram há constituições dos museus, a sua evolução ao longo dos anos, e revelar os princípios que nortearam as instituições museológicas, sobretudo os sentidos das escolhas patrimonialmente relevantes em cada tempo. Através destas análises podemos identificar os processos de ruptura epistemológica que os processos museológicos têm vindo a sofrer. *“São estudos que caracterizados pela busca de princípios que norteiam as lógicas das instituições, que pontuam as estruturas de longa duração relativas às funções sociais dos processos de musealização e, também, que analisam as rupturas que vêm incentivando novos modelos de musealização”.* (ibidem). Esta metodologia

da análise da historicidade do fenómeno museológico a partir da constituição de acervos permite que os museus de hoje se constituam como centros de saber, de valorização territorial e de atracção cultural. Isso permite considerar o museu como um vector de desenvolvimento estratégico da comunidade. “*Considera-se hoje, que estes lugares, para a “administração da memória” são por um lado, fóruns para a negociação cultural e, por outro, podem ainda ser considerados “a sede cerimonial do património onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemónicos o organizam*” (ibidem). Nesta última abordagem recorre a Nestor Garcia Canclini⁴ e da importância dos processos de hibridação.

Ao desenvolver estes estudos, Cristina Bruno salienta a importância das expedições, viagens e missões, como “*razões impulsionadoras da formação de instituições museológicas*” (op.cit 37). E faz um bosquejo da história da formação de várias das colecções museológicas que tiveram origem em expedições. O seu interesse neste domínio é dominado pelo significado semiótico⁵ das colecções. “*Pode-se afirmar que os fenómenos museológicos são o resultado do entrelaçamento entre os indicadores de memória transformados em bens patrimoniais e a sociedade contemporânea permeada, como em outros períodos, pela necessidade de dominar, rememorar, comemorar e deixar as suas marcas.*” (op.cit, 37)

E prossegue “*É consenso que um museu, qualquer que seja, deve responder a uma questão fundamental: o que é a condição humana?*”⁶ As respostas a esta questão têm moldado instituições com diferentes perfis, mas sempre ancoradas nas potencialidades dos acervos identificados, organizados e protegidos. É fundamental entender quais são as estratégias utilizadas pela sociedade para a constituição das suas colecções, como os cidadãos seleccionaram os seus referenciais patrimoniais, quais são as principais atitudes que têm impulsionado a colecta e a guarda de indicadores de memória, entre muitas outras inquietações” (ibidem).

Na busca duma resposta para estas inquietações surge a viagem como uma das formas privilegiadas de constituição de colecções museológicas ao longo dos séculos. “*As rotas, os roteiros e os percursos, concebidos, realizados em nome das mais diferentes razões, têm justificado a origem de grandes contingentes de património musealizado.*” (ibidem).

4 CANCLINI, Nestor, Garcia, (2008), *Culturas Híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo, ed. SUP, p 169

5 *Semiótico significado literal* Alferes, Porta-Bandeira. *Significado implícito mnemónico. Objectos sem utilidade prática mas com significado simbólico.* (Ver Enciclopédia Einaudi, nº 1, *Memória-História*, Lisboa, INCM, 1997,

6 *Pergunta feita por Neil Postman, na XV Conferência Internacional dos Museus, Haia, 1989*

Foram as viagens que permitiram multiplicar os acervos e os ressignificados das exposições, a multiplicação dos saberes. Foram também elas que permitiram compreender a importância do respeito pelo outro, pelos seus objectos e pela sua cultura. É a partir do reconhecimento da cultura do outro que se criaram normas de conduta e de protecção do património cultural; (que inclui questões como diversidade cultural, a polaridade erudito/popular, o uso de recursos naturais, os símbolos nacionais. Esse reconhecimento leva à constituição de convenções internacionais e recomendações para a conservação e preservação de patrimónios da humanidade.

A viagem foi no passado o processo de eleição da constituição da maioria dos museus. Na actualidade a expedição obedece a códigos de ética que implica uma negociação entre os actores. O que se busca é a partilha de saberes e conhecimentos com os distintos sectores da sociedade. Já não se trata duma actividade simplesmente recolectora, mas sim duma actividade de conhecimento e de produção de ciência que deve implicar uma troca de saberes.

A viagem museológica é hoje essencialmente uma troca de conhecimento e saberes. Se retiramos conhecimento da comunidade, devemos reflectir o que é que devolvemos em troca à comunidade. É por isso que *"A articulação essencial às expedições deve respeitar acordos e normas internacionais. A articulação, essencial às expedições, entre as intenções, olhares e registos, ocorre a partir de outros princípios. A lucidez e a reflexividade são assumidas a priori, na perspectiva de encontro potenciado nos percursos."* (op.cit, 45-46)

Como metodologia de trabalho museológico a expedição é uma forma de externalizar o museus. *"O acumulo de acervos deu lugar ao respeito à praticas culturais, as referencias patrimoniais têm, gradativamente, ocupado o espaço das colecções exaustivas, e as acções de extroversão têm procurado os caminhos da inclusão social. Hoje as expedições percorrem as suas rotas conscientes da necessidade do diálogo e do refinamento de atitudes nas trocas culturais"* (opcit, 46).

A viagem inserindo-se num contexto de metodologia museológica clássica representa também uma atitude de inovação metodológica. *"As intenções das rotas têm sido profundamente alteradas e o registo do que é visto contam hoje com infinitos recursos tecnológicos. É preciso refinar o olhar, treina-lo para estar apto a descobrir a reentrância da cicatriz, perceber as inflexões, descobrir o relevo na inscrição, para encontrar aquilo que singulariza e identifica"* (op cit, p 46)

Imagens de África nos museus de Lisboa

Como exercício de preparação metodológica para a nossa tese preparamos uma viagem por Lisboa e pelos seus museus com o objectivo de observar a herança e a memória africana na cidade e nos seus museus.

Procuramos neste dialogo, por agora sem personagens, interrogar um tema para ver quais os resultados que produzia. Para testar a forma como uma viagem se podia constituir como uma metodologia de um processo museológico.

Lisboa é também a velha capital do império. Porto de partida e chegada das mercadorias e das gentes das várias partidas do mundo, hoje tão salientadas como componente da nossa especificidade cultural. Entre as muitas possibilidades de diálogos, escolhemos a presença africana e o seu reflexo na instituição museológica. Foi pensado como uma viagem pela cidade. Um exercício dum viajante que durante uma semana passeia pelas ruas duma cidade e observa as pessoas e os seus ritmos, gestos, sabores e cores e que visita os seus locais de memória. O objectivo, singelo, era obter uma síntese sobre a presença da identidade africana nos museus de Lisboa.

Partimos despreocupados para uma viagem tal como faz um visitante. Uma máquina fotográfica, um gravador e um caderno de apontamentos, foram os nossos instrumentos de colheita. Organizamos um pequeno diário, com pontos de paragem em museus e em sítios públicos. Olhamos para o que acontecia à nossa volta com uma interrogação. Onde está a herança africana? Como é apresentada a memória de África nos museus da cidade?

Para a análise das representações da herança africana nos museus, utilizamos uma metodologia mais fina, onde para além da visita à colecção, efectuamos algumas investigações complementares, essencialmente ancorado numa análise bibliográfica e em entrevistas selectivas. A viagem no interior do museu foi organizada a partir de quatro vectores: A) O Conceito gerador, que incluía o processo de criação do museus, sua história e suas principais actividades; B) A modulação da exposição, através da sua organização temática e análise da produção de sentido temática; C) Os recursos e linguagens utilizadas, o texto de suporte, as legendas ou etiquetas, os processos de iluminação e sonorização e D) o projecto expositivo, ou a relação entre o espaço construído e o desenho expositivos, os movimentos entre espaços.

E foi assim que Visitamos museus Históricos (Museu Militar, 1842, Museu da Cidade, 1942), de Arte (Museu Nacional de Arte Antiga, 1884; e Museu do Chiado; 1911), de Arqueologia (Museu do Carmo, 1864; e Museu Nacional de Arqueologia Leite de Vasconcelos, 1893) e Etnologia (Museu da Sociedade de Geografia, 1892; Museu Nacional de Etnologia, 1965), numa pequena selecção com base na sua representatividade como “museu nacional”.

Não vamos agora, por uma razão de espaço, detalhar as análises efectuadas. Abordaremos sinteticamente as suas conclusões. Ao viajar pela cidade encontramos múltiplas presenças da herança africana. Os africanos, facilmente identificados pela cor da pele, muitos deles cidadãos nossos vizinhos circulam de forma intensa por toda a cidade. Estão presentes nos transportes públicos, nas lojas, No espaço público. Lisboa é uma cidade híbrida. Cidade cosmopolita onde restaurantes africanos pontuam com discotecas africanas, lojas africanas e festivais africanos. No Terreiro do Paço (entre Abril e Setembro de 2009) a edilidade organizou uma exposição de José de Guimarães com o nome “África”. Nesse capítulo Lisboa é uma cidade que não se distingue das demais antigas capitais coloniais europeias, cidade colorida e que acolhe no seu seio gentes das mais diversas partes do mundo. Mas onde está a memória dos Africanos na Cidade. No largo de São Domingos, ponto de encontro da comunidade guineense foi há poucos anos colocada uma lápide de “mea culpa” da cidade de Lisboa aos Judeus supliciados pela Inquisição, cujo paço - cárcere se encontrava nesse mesmo local. É curioso como não há nenhum elemento patrimonial que recorde, por exemplo o tráfico negreiro, ou o seu contributo para a construção da cidade. Será que este esquecimento que significa que o assunto ainda não está resolvido na consciência nacional?

Isabel de Castro Henriques em A “*Herança Africana em Portugal*”⁷ apresenta uma interessante leitura sobre a herança ou as heranças africanas em Portugal. Afirma a propósito desta presença ausência: “*Esta lógica do corpo (da cor) se permite que os africanos organizem as suas vidas, não deixa por isso de constituir um obstáculo à sua plena integração na sociedade dos homens*” (op.cit, 233). E prossegue: “*Estes preconceitos pertencem à criação duma leitura polémica e negativa aplicada durante séculos aos africanos e reactualizada pela dominação da guerra colonial do século XX (...)*”, para concluir mais à frente “*A espessura da cor parece asfixiar as probabilidades do acesso ao conhecimento e, por isso, os africanos estão impedidos de entrar nessa área específica, que permite a organização de sociedades harmónicas*” (op cit 234). A leitura de Isabel Castro Henriques permite revelar que a memória portuguesa também é negra, e que essa negritude está bem presente em todos os domínios da nossa vida. “*O inventário da herança permite hoje, mais do que ontem, identificar a maneira consistente como os africanos souberam e quiseram integrar-se na sociedade portuguesa, tornando-se inteiramente portugueses e participando na renovação do imaginário e na construção do facto nacional*” (op.cit, 235).

Folheando o excelente livro onde estas palavras foram escritas, verificamos que, a maioria dos objectos deste inventário, são hoje objectos de museus, de arquivos ou bibliotecas. Estão inscritos em património. São objectos do nosso quotidiano. E então como é que essa herança, como é que a narrativa da memória africana está representada nos museus de Lisboa.

Na nova cidade do Parque das Nações, no Largo das Bicas, encontra-se um pedestal vazio, com a palavra *Kanimambo* escrita no solo em calçada portuguesa. Kinambando significa encontro/amizade em Swaheli (ou Suaíli). Esta ausência do objecto representa bem as conclusões a que chegamos. África está presente subliminarmente nos museus Lisboetas. Está lá, mas não assume essa identidade. É uma parte do cenário. Não são objectos mnemónicos nem apresentam narrativas identitárias.

Na apresentação dos objectos da nossa herança africana são atribuídos os significados da cultura europeia. São como que troféus do nosso domínio e não objecto de conhecimento de outras culturas. Quando falamos do encontro e da amizade não será necessário atribuímos valor à identidade de quem queremos ser amigos.

Um exemplo. Percorremos a exposição “Portugal e o Mundo” (Julho/Outubro 2009) no Museu Nacional de Arte Antiga para observar onde e como estava representada África e os Africanos. Encontramos alguns objectos: os saleiros em marfim da Costa do Marfim, as estátuas de madeira do Benim, o escudo de madeira do Congo. No catálogo, um artigo sobre o tráfico negreiro. Não deixa de ser curioso que não exista na exposição uma correspondência entre a razão dos “encontros” (o tráfico) e os objectos (ícones). E teria sido fácil construir uma pequena referência às grilhetas e correntes que cerceavam a liberdade a outros seres, a outros que se encontravam do outro lado dos objectos expostos.

São opções de exposição? Não houve intenção de mostrar. É uma opção justificável, tanto quanto significativo é o esquecimento. No final ficamos com a ideia de que os encontros foram uma aventura branda, sem conflitos, sem sangue, sem sofrimento e que nos trouxe prosperidade a todos.

Antes os museus eram mais altruístas. A colonização justificava-se com a missão de civilizar. É certo que também se esquecia de o outro lado queria ser civilizado, mas agora nota-se todo o nosso egoísmo societário excluindo e esquecendo o outro lado. Os museus de Lisboa, este museus não estão a ser dialógicos. Mas, perguntamos nós, não seria uma função desses museus, porque nacionais, de se constituírem como espaços dialógicos.

Verificamos que a historicidade continua a marcar o panorama museológico na cidade. Num mundo global nós fomos os primeiros. Nós somos globais há mais

séculos é o que nos dizem os nossos museus de Lisboa. Mas não será altura dos museus problematizarem a nossa identidade. Afinal foi essa a estratégia que levou à sua constituição e gestão. Não será este um desafio para a museologia do nosso tempo.

E ao obliterar a herança africana não estamos a obliterar outras heranças. Quais são os patrimónios que habitam connosco na cidade. Para isso seria necessária uma viagem pela cidade para redescobrir as suas heranças. Não será aqui que museologia encontra um espaço para participar no desenvolvimento da cidade?

Bibliografia

“ICOM -Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972”, e “Declaração de Caracas, 1992” in (PRIMO, Judite:1999) *Museologia e Património: Documentos Fundamentais*, Cadernos de Sociomuseologia, nº 15, Lisboa Universidade Lusófona, pp. 105-115 e pp.229-249.

MOUTINHO, Mário (2008) “*Museus como Instituições Prestadores de Serviços*”, Working Paper” (Distribuído para discussão no Curso Avançado de Museologia), Lisboa ULHT

BRUNO, Cristina (2004), “As expedições no cenário museal”, in *Expedição São Paulo 450 anos*, Museu da Cidade de São Paulo, São Paulo pp. 36-47

CANCLINI, Nestor, Garcia, (2008), *Culturas Híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo, ed. SUP, p 169

Le Goffe, Jacques (1997) “Memória” in *Enciclopédia Enaudi*, nº 1 (Memória – História), Lisboa, INCM, pp. 11-50

Henriques, Isabel de Castro (2008), *A Herança Africana em Portugal*, Lisboa Edições CTT.

Reyes Carrasco Garrido

Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad Autónoma de Madrid con la Especialidad de Historia y Teoría del Arte en el año 1994, centro en el que impartió clases sobre historia del arte español y europeo del siglo XIX. Funcionaria del Ministerio de Cultura desde el año 2002, pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, ocupando en la Subdirección General de Museos Estatales el puesto de Jefa de Servicio de Documentación, dentro del Área de Colecciones. Desde el año 2002 es miembro de la Comisión de Seguimiento de Domus del Ministerio de Cultura y secretaria de la Comisión de Seguimiento de la Red de Instituciones Usuarias de Domus, ocupándose del desarrollo, seguimiento, y coordinación del Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica Domus. Participa también en la dirección y coordinación de la construcción de Tesoros del Patrimonio Histórico, así como en el desarrollo y mantenimiento de bases de datos utilizadas para su generación y distribución.

UN MODELO DE NORMALIZACIÓN DOCUMENTAL PARA LOS MUSEOS ESPAÑOLES: DOMUS Y LA RED DIGITAL DE COLECCIONES DE MUSEOS DE ESPAÑA

Reyes Carrasco Garrido

Resumen

Día a día las instituciones museísticas aplican diferentes métodos y técnicas a la hora de investigar en el ámbito de sus colecciones, en la historia de la institución y en sus propias funciones: se investiga en documentación, se investiga en difusión y educación y se investiga en conservación y restauración, persiguiendo con este esfuerzo la difusión y accesibilidad de los bienes culturales, así como la creación de redes de información y conocimiento entorno a las mismas. Podemos decir que, en la evolución que ha experimentado la propia ciencia museológica, el concepto de información ha ido evolucionando paralelamente, siendo éste aplicado en los museos en su doble concepto de comunicación y de adquisición de conocimientos; los museos trabajamos con información, información que producimos, recuperamos, reinterpretemos, contextualizamos, procesamos, gestionamos y difundimos, convirtiendo a éstas instituciones en centros de conocimiento.

El objeto de estas páginas es dar a conocer cómo a partir de la experiencia del proyecto de Normalización Documental de Museos desarrollado por el Ministerio de Cultura de España, el tratamiento, la gestión y la difusión de la información y el conocimiento de las colecciones, ha contribuido a reforzar la concepción del museo como centro de documentación e investigación y a crear una red de trabajo común que los convierte en centros de información y conocimiento al servicio de la sociedad. El papel que la documentación como fuente y como recurso desempeña en este proceso es fundamental, asentando en no pocas ocasiones la base para poder llevar a cabo una adecuada investigación aprehendida de la propia estructuración documental.

Palabras Clave: Normalización, Domus, Red, Gestión, Información, Conocimiento

1. La documentación y la estructuración de la información.

1.1 El primer paso: El análisis y la evaluación

Existen varias definiciones de qué es la documentación aplicada a diferentes ámbitos científicos, pero todas ellas coinciden en que comporta un procedimiento de análisis, registro, estructuración y organización de la información. Son múltiples los canales que el museo puede utilizar en este procedimiento, así como son múltiples los receptores y las demandas de diferentes niveles de información. Si como centro de documentación los museos quieren convertirse en canales de difusión de la información y ser recursos de conocimiento científico, el primer nivel al que deben enfrentarse es a ese análisis, registro y organización de la información, con el objeto de facilitar unidades estructuradas de información a disposición de los usuarios.

Para analizar, registrar, estructurar y organizar toda esta información el museo utiliza diferentes técnicas documentales, unas de carácter científico (Inventarios y catálogos razonados de las colecciones) y otras de carácter administrativo (libros de registro) que permiten identificar, clasificar, describir y difundir dicha información, así como aplica diferentes procedimientos de trabajo sobre los grandes conjuntos documentales que integren el Sistema Documental de la Institución.

El punto de partida del proyecto de Normalización Documental de Museos en el año 93 fue en primer lugar intentar definir qué era y cómo debía estructurarse un Sistema Documental de un museo y paralelamente analizar cómo se estaba trabajando en los museos de titularidad estatal dependientes de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura.

Para el primer punto se consultaron diferentes modelos y estándares documentales tanto nacionales como internacionales, diseñando un Sistema documental integrado por un conjunto de documentos compuesto por cinco grandes grupos de elementos documentales: Fondos Museográficos, Fondos Documentales, Fondos Bibliográficos, Fondos Administrativos y otro tipo de documentación como informes de restauración, informes sobre la conveniencia o no de adquisición de un bien cultural, etc.

Se define a la vez que, todos estos elementos serán sometidos a lo largo de su vida en la institución museística a un conjunto de procesos documentales, tanto técnicos como de mera gestión administrativa, que también formarán parte de ese sistema documental: todos estos elementos se registran, inventarían, catalogan, se reproducen, son sometidos a informes de préstamos para exposiciones o sufren tratamientos de restauración, se reproducen en diferentes formatos y soportes, etc., concibiendo así un sistema integrado no solo en la gestión, también en el

tratamiento de la información (se normalizan procedimientos y documentos). Por otro lado, el análisis y evaluación que se realizó de los museos estatales sacó a la luz la ausencia total de una normalización de cara a la identificación, descripción y clasificación de los bienes culturales, no sólo por las diferencias que pudieran existir conforme a las diversas tipologías o especialidades científicas de las instituciones, también por la insistencia, aun hoy palpable en muchos centros, en resistir ante la idea de que todo se puede catalogar bajo unos mismos criterios, ¿qué tiene que ver, -léamoslo en una dirección o en otra – un Picasso, con una silla estilo imperio, un astrolabio, un rabel, una máquina de coser, un grabado, un fósil o un tiranosaurio rex?

De todo este trabajo previo fue fruto la publicación en el año 1996 por el entonces Ministerio de Educación y Cultura de la Normalización Documental de Museos: Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica (1), a partir de la cual se diseñó una aplicación informática denominada Domus (Documentación de museos) que se estructura conforme a la definición del anterior modelo de Sistema documental y que a día de hoy está siendo utilizada en el ámbito nacional por más de 100 instituciones de diferente titularidad, gestión y, lo que es más importante, diferente especialidad o disciplina científica.(2)

1.2 El segundo paso: La normalización de la información

Estructurar la información y utilizarla de la misma manera, es decir, ajustarse a una norma común, es fundamental para la recuperación, intercambio y difusión de la información y el conocimiento.

En el marco del mismo proyecto y con continuidad hasta el día de hoy, el Ministerio de Cultura está trabajando en materia de normalización en dos grandes líneas de trabajo:

1.2.1 La normalización de vocabulario

El establecimiento de campos controlados por tesauros y/o listas de control terminológico utilizadas para la identificación, descripción y clasificación de los bienes culturales facilitará la uniformidad en la introducción de datos y garantizará la recuperación y el intercambio de la información.

En el seno de la comisión de Normalización Documental, se crearon varios grupos de trabajo para la elaboración de vocabularios técnicos que sirvieran para la identificación, clasificación y descripción del Patrimonio Cultural. Estos grupos trabajaron en ámbitos terminológicos relacionados con la cerámica, el mueble, la numismática, sigilografía y glíptica, el dibujo y la estampa, el vidrio, los metales, la escultura y los textiles pero por diversos motivos sólo verá la luz el Diccionario de dibujo y estampa publicado por la Calcografía Nacional en el año 1996. (3)

Esta línea especializada de tesauros se retomaría durante la década del 2000 publicándose el Diccionario de materiales cerámicos (2002) y el Diccionario de Mobiliario (2006), estando previsto para el año 2009 la publicación del Diccionario de Numismática. (4)

En esta misma década se comienza a trabajar en dos nuevas líneas, por un lado en la elaboración de una herramienta informática para la construcción de tesauros, Jerartés, y por otra, en la elaboración de tesauros más genéricos del Patrimonio Cultural, tanto mueble como inmueble, aplicados a los siguientes ámbitos:

- Denominaciones de bienes culturales (con 11.593 descriptores)
- Materias de fabricación y decoración de bienes culturales (con 1.702 descriptores)
- Técnicas de fabricación y decoración de bienes culturales (con 1.721 descriptores)
- Contextos Culturales (con 4.252 descriptores)
- Iconografía (con 5.046 descriptores)
- Lugares Geográficos (con más de 68.000 descriptores)

De todos ellos solamente se ha publicado el Diccionario de Materias (2009) (5) ya que el carácter pluridisciplinar de estos tesauros provoca que sea difícil poner un fin a este trabajo, incluso si el tesoro está publicado, pues siempre hay nuevas aportaciones. Esta situación ha llevado al Ministerio de Cultura a plantearse por un lado, la publicación parcial de estos tesauros generales previéndose para los próximos años la publicación de un tesoro de denominaciones de bienes culturales relacionados con los cultos, ritos y creencias (2010) y un tesoro de terminología utilizada para la identificación de la iconografía judeocristiana e islámica (2011); y por otro a la elaboración de los requerimientos informáticos para la creación de un portal Web para la consulta y difusión on-line de estos diccionarios-tesauros. Estos tesauros genéricos incorporan las facetas de los tesauros especializados (denominaciones de objetos, materias, técnicas y descriptores formales), la información facilitada por otras fuentes de información (otros tesauros, diccionarios, bibliografía especializada, etc), alimentándose también de las propuestas de términos aportados por todos los museos usuarios de la Comunidad Domus que son analizadas por especialistas para canalizar su inclusión o no en los tesauros correspondientes, trabajándose así tanto de un modo inductivo como deductivo. Un claro ejemplo de cómo la documentación y la investigación, en este caso terminológica y de aplicación a la descripción de bienes culturales, van unidas de la mano.

Para la distribución de estos tesauros el Ministerio cuenta también con otra herramienta informática denominada Convertés, que facilita la gestión de las sucesivas versiones de tesauros entre la red de museos usuarios de Domus a través de la importación de los tesauros contruidos en Jerartés y su comparación con los

tesauros elaborados en cada una de las instituciones usuarias de Domus mediante la confrontación de ficheros en lenguaje XML que permiten igualar, asimilar, y rechazar los términos propuestos por las instituciones (6). De este modo todos los museos hablarán el mismo lenguaje facilitando así los recursos de información para la investigación.

El objetivo último de estos tesauros es que se utilicen y distribuyan en todas las herramientas de información del Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura: Domus, Inventario de Bienes Muebles y Registro de Bienes de Interés Cultural, bases de datos del Instituto de Patrimonio Cultural de España y en la Red Digital de Colecciones de Museos de España.

1.2.2 La elaboración de normas de catalogación y esquemas clasificatorios

En la actualidad existen muchas recomendaciones a nivel internacional que han tratado de normalizar la introducción de datos en las estructuras documentales para la identificación y catalogación de las colecciones de los museos. Por su importancia y extensión citaremos los esfuerzos que desde los años 90 está realizando la MDA con el impulso del estándar Spectrum para la definición y normalización de procedimientos de trabajo y estándares en la catalogación de colecciones, o la fundación Paul Getty con sus Categories for the description of Works Arts para la descripción de obras de arte; o las más recientes iniciativas de normativa de la Red Infomuseo que agrupa a todos los museos de Québec, las normas de inventario promovidas por el Instituto dos Museus e da Conservação que normaliza la identificación de colecciones de todos los museos y palacios portugueses o el Instituto Centrale per il Catalogo e la documentazione para el establecimiento de estándares en la catalogación e intercambio de información en el ámbito de las colecciones italianas. (7)

En el caso español el gran impulso al establecimiento de estándares documentales se debió al ya citado proyecto de Normalización Documental de Museos (1996) que facilitó un primer modelo de datos para esa identificación, clasificación y descripción de las colecciones. Todas estas normas, incluida la española, ofrecen un modelo de estructura de la información que está en constante actualización y revisión, este mismo año se han actualizado las normas de la Getty y de la Red Infomuseo y también recientemente el estándar Spectrum, el modelo español tampoco es ajeno a esta situación y actualmente se está trabajando en su revisión. Este hecho no debe ser pasado por alto pues ello indica que todas las normas están vivas, y lo que es más importante, se continúan analizando y revisando todas ellas, pues se tiende hacia un mismo objetivo, un único modelo para identificar y clasificar

los bienes culturales, imponiéndose así la idea de romper con las especialidades por museos o por tipos de colección en aras de un único modelo de datos que sirva para la estructuración de la información y su difusión e intercambio a partir de una norma común cuyos resultados están demostrando que esta idea es posible. El único reto aún, las colecciones de ciencias naturales, dándose importantes avances al respecto en los dos últimos años –la Red infomuseo comparte un modelo de catalogación para este tipo de colección con unos mínimos cambios respecto al modelo común.

Gracias a las campañas de inventario, catalogación y digitalización de colecciones que el Ministerio de Cultura lleva impulsando desde el año 2001, el modelo propuesto en el 96 se ha aplicado en los diecisiete museos de gestión directa de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y se está extendiendo al resto de la red de museos usuarios de Domus, sirviendo también de modelo de estructuración de la información a otros museos que no tienen la aplicación informática. Como es lógico, a mayor número de usuarios, mayores divergencias y más variedad de criterios a la hora de establecer un modelo común. Este hecho ha llevado a trabajar actualmente, no solo en una revisión de la estructura de los datos para la catalogación, que se ha visto ampliada con nuevos campos, sino también en la elaboración de nuevas directrices que sirven para establecer un criterio común de cómo introducir el contenido, llegando a acuerdos consensuados en toda la red para la descripción de las colecciones de numismática, el uso de las tipologías cerámicas y la descripción de fragmentos o de grandes conjuntos. Estas normas verán su publicación a medio plazo y son otro claro ejemplo de cómo la documentación y la investigación trabajan conjuntamente.

Delimitar las barreras entre documentación e investigación parece difícil pero las delimitaciones son claras. En todo proceso investigador hay una fase de documentación previa: el registro, análisis y evaluación de la información, la documentación se constituye así en la base del proceso investigador, pero el procesamiento de esa información y su interpretación es ya tarea de la investigación. El “profesional que documenta las colecciones de un museo” estructura y organiza el contenido de los datos de la información pero no los interpreta, los presenta organizados, el “profesional que investiga las colecciones” crea otro tipo de información a partir de los datos proporcionados, los procesa y genera otro tipo de información.

Ello no quiere decir que el “profesional que documenta” no investigue, pues sobre los conocimientos que genera el “profesional que investiga”, el documentalista puede volver a reestructurar y crear un nuevo orden de información con lo que se genera un constante flujo de información. (8)

1.3. Tercer paso: La accesibilidad a la información y la investigación

El trabajo interno y no visible (muchas veces invisible) que conlleva todo este tratamiento, estructuración y normalización de la información tiene su contrapunto en las ventajas que ofrece la visibilidad de la información, el darla a conocer, el hacerla accesible y difundirla a diferentes tipos de público y usuarios de la información, ya sea a través de una sencilla y modesta galería de imágenes o a través de un auténtico catálogo razonado a partir de un potente motor de búsquedas, que permitirá en no contadas ocasiones recibir una retroalimentación de la propia información y generar un nuevo conocimiento al ya ofrecido por la institución. Un claro ejemplo al respecto por su estrecha relación entre la investigación y la documentación es el protocolo de investigación que establece el museo del Quai Branly en lo que denominan Museoteca: El Musée du Quai Branly tiene inventariada toda su colección y toda está a disposición del usuario en Internet (incluidos los bienes culturales en reservas). Este importante proceso documental obliga a que cualquier usuario del museo (generalmente investigadores) que solicite tener acceso al examen in situ del objeto esté obligado a facilitar al conservador los números de inventario y nombres del objeto que quiere consultar. Si no se facilita esa información no se permite el acceso a los fondos de la institución. Ya no vale el “voy a ver que es lo que hay en el museo sobre este tema”, la información (perfectamente estructurada) se facilita en internet y solo si es necesaria la observación del bien se requiere este protocolo, estando el museo perfectamente informado de este modo de los bienes culturales que son objeto de investigación. Es hacia este vínculo entre la documentación-digitalización-investigación de colecciones hacia donde deben ir los museos facilitando con ello (9):

- La accesibilidad a la totalidad de las colecciones. Si un bien no es accesible difícilmente sabremos que existe y no podrá ser consultado ni investigado por personal interno o externo a la institución. En este caso la documentación y la digitalización facilita la investigación.
- La conservación de las colecciones, evitando la manipulación innecesaria de las mismas. En este caso también se facilita la investigación, se tenga acceso o no al bien cultural.

Este vínculo potencia el uso de nuestra colección como herramienta didáctica y de investigación permitiéndonos tener un registro sobre el tipo de personal, institución y tipo de colección que está siendo investigada, pudiendo solicitar como intercambio una retroalimentación de la información y del conocimiento, lo cual enriquecerá a la propia institución y orientará líneas de colaboración futura de cara a la planificación de los programas de investigación del Plan Museológico de la institución.

En esta línea y con estos objetivos, el Ministerio de Cultura trabaja en varias

direcciones:

A. En la publicación de catálogos individuales de los museos de titularidad estatal y gestión directa dependientes de la Dirección General de Bellas Artes, publicándose hasta la fecha los siguientes catálogos (10):

- Museo del Traje (2004)
- Museo Casa-Cervantes (2004)
- Museo Sefardí (2005)
- Museo Sorolla (2006)
- Museo Nacional de Antropología (2007)
- Museo Arqueológico Nacional (2008)
- Museo de América (2008)
- Museo de Altamira (2009)
- Museo Nacional de Artes Decorativas (2009)
- Museo Nacional Colegio de San Gregorio (2009)
- Museo Nacional del Romanticismo (noviembre, 2009)

B. En la publicación de catálogos temáticos:

- Sylloge Nummorum Graecorum, MAN (2007)
- Catálogo de prensa del Museo del Traje (2007)
- Patrimonio Numismático Iberoamericano, MAN (2008)

C • catálogo de Colecciones Iberoamericanas en los museos españoles (23 museos) (2008)

- Catálogo de Moneda Andalusí, MAN (2009)

Tesoros del Museo Arqueológico Nacional (último trimestre de 2009)

C. En la publicación de catálogos conjuntos e individualizados en colaboración con las Comunidades Autónomas para la difusión de los museos usuarios de Domus:

- 18 museos de Andalucía (2006)
- 11 museos de Aragón (2008)

1.4 El cuarto paso: Colecciones en Red: cer.es (Red Digital de Colecciones de Museos de España)

Desde la génesis del proyecto se fomento la idea de trabajar en Red:

Somos una comunidad de 123 museos que fomentamos el trabajo en común, que perseguimos el mismo fin utilizando los mismos medios, que utilizamos el mismo lenguaje, una red en la que no hay diferencia entre pequeñas o grandes instituciones, ni diferencias entre especialidades científicas o tipologías de museos, en el que se trabaja por un proyecto común, como es la creación de un catálogo colectivo de las colecciones de los museos españoles y que contará con un micrositio propio en la página web del Ministerio de Cultura a finales del año 2009: www.mcu.es

La Red nace con la idea de dar a conocer la riqueza de las colecciones que conservan los museos españoles, pero es también la riqueza de la información y el conocimiento que conservan y generan estas instituciones, así como la abundancia de recursos culturales que están a disposición de la sociedad. Pero la Red nace también con la idea de ser una Red social, de intercambio de información con sus usuarios y con la idea de estrechar lazos de cooperación.

La Red contará en una primera etapa con el catálogo colectivo de las colecciones de museos españoles y aumentará el número de catálogos individuales y temáticos actuales para ir incorporando en sucesivas etapas otros recursos como son la publicación on-line de los tesauros de Patrimonio Cultural, un servicio de venta de reproducción de imágenes, visitas virtuales, museos que no pertenecerán a la comunidad Domus y, todos aquellos servicios y recursos que a día de hoy nos ofrece otra Red, internet, incorporando todas las ventajas que implican la web 2.0 y a medio plazo experimentando con la llegada de la web 3.0.

Las ventajas que la Red pondrá en mano de la investigación pueden resumirse en las siguientes:

- Las búsquedas conjuntas y/o a medida del usuario en los museos de la Red, la posibilidad de hacer hipertextos en la misma y la conexión interactiva entre la Red y el vocabulario del portal on-line de Tesauros del Patrimonio Cultural mediante hipervínculos, permitirá dirigir los intereses del personal investigador al ámbito objeto de estudio y tener un acceso más rápido a la información, tanto visual como textual.
 - La difusión de la totalidad de las colecciones (hecho que será progresivo en el tiempo), dará a conocer nuevos bienes culturales que serán objeto de investigación.
 - Las búsquedas a medida y la creación de espacios personales (por ejemplo exposiciones propias o colecciones apropiadas por el usuario) permitirán ubicar y confrontar las colecciones en nuevos contextos que generarán nuevas interpretaciones o abrirán vías a nuevas investigaciones.
 - La posibilidad de que los usuarios interactúen en la selección y catalogación de piezas puede abrir nuevas vías de estudio al conocimiento de la colección.
- En este sentido, es muy interesante el producto STEVE: The museum social Tagging Project, un software social que desarrollado bajo los requerimientos de profesionales de museos (10) permite la interacción del usuario/investigador en la catalogación de los bienes culturales y que ya está siendo utilizado por algunos museos en sus páginas web.

Qué puede el investigador aportar a la Red Digital de Colecciones y por ende a la institución:

En previsión de un aumento de consultas a las instituciones, el museo establecerá protocolos de actuación que permitirán optimizar la calidad del servicio prestado por la institución, tanto in situ como on-line. Deberían establecerse los siguientes protocolos o guías de procedimiento:

- De accesibilidad al bien cultural: En el que se establecerán las condiciones de solicitud de examen del bien, y de su seguimiento mientras dure la investigación.
- De seguimiento del bien objeto de investigación: registro de publicaciones en las que aparece el objeto de la investigación, anotación de los resultados de la investigación en los instrumentos documentales de la institución y estructurarlos de cara a su difusión.
- Del personal y del bien cultural del que se solicita la consulta: Si el investigador está ligado a una institución y qué tipo de instituciones son, qué tipo de objetos, cuántas veces, y con qué periodicidad se solicitan, con el fin último de obtener estadísticas de qué tipología de objetos son los más investigados, con el fin de contribuir a impulsar nuevas líneas de investigación de aquellos objetos menos estudiados u olvidados o lanzar nuevas vías de colaboración con instituciones externas al museo.

Vemos así que el binomio investigación-documentación no genera sino otra nueva red, “la de la museología”, donde todos los elementos que la integran trabajan con un único fin común, la accesibilidad de la información y del conocimiento por y para la sociedad; todos hacemos, formamos e informamos al museo, desde dentro y desde fuera, el investigador y el documentalista son únicamente un punto dentro de la malla de esa red que ayuda a interpretarlo y conocerlo.

Notas

- (1) Carretero Pérez et al. (1996), Normalización Documental de Museos: Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica. Ministerio de Cultura.
<http://www.mcu.es/museos/MC/NDM/index.html> [5 de octubre de 2009]
- (2) Son varios los artículos que se pueden consultar sobre el origen y el desarrollo del proyecto de Normalización Documental y las fases de implantación y desarrollo de la aplicación informática Domus, aunque haremos únicamente referencia a los más recientes: Alquézar Yáñez, E. (2004), Domus, un sistema de documentación de museos informatizado. Estado de la cuestión y perspectivas de futuro, *Museos.es*, 0, 28-41.
<http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Revo/domusRevo.pdf> [5 de octubre de 2009]
Carretero Pérez, A (2006), DOMUS, un modelo de gestión documental para museos>, La Tecnología y la Comunicación Museística, Actas del IV Congreso de Museos del Vino en España, 75-84
http://www.museosdelvino.es/actualidad/Congreso_Museos.pdf [5 de octubre de 2009]
- (3) Barrena Fernández, C et al (1996), Diccionario del dibujo y la estampa: Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, el grabado, la litografía y la serigrafía, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- (4) Padilla, C et al (2002), Diccionario de Materiales Cerámicos. Ministerio de Educación y Cultura; Rodríguez Bernis, S (2006): Diccionario de Mobiliario. Ministerio de Cultura.
- (5) Kroustallis, S (2009), Diccionario de materias y técnicas: tesoro para la descripción y catalogación de Bienes Culturales. Vol: I, Ministerio de Cultura.
- (6) Una detallada descripción del proyecto de Tesoros desarrollado por el Ministerio de Cultura se puede encontrar en: Alquézar Yáñez, E; Carrasco Garrido, R. (2005), Jerartés, Convertés y Domus. Herramientas para la construcción, distribución y utilización de Tesoros en los Museos, *Museo: Los Museos y las nuevas tecnologías*, nº 5, 53-62.
- (7) Más fuentes de información sobre estándares documentales pueden encontrarse en: Conte Gómez et al (2004), La descripció d'obres d'art estàndards i projectes. <http://www.ub.es/bid/12conte.htm> [5 de octubre de 2009]; y en Carretero Pérez, A. (2005), Catalogación y nuevas tecnologías, *Museo, Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 31-49.
- (8) Una interesante interpretación de la concepción del museo como centro de conocimiento y el papel que la retroalimentación de la información juega, a la luz de la teoría de la nueva museología, en la aplicación del conocimiento dinámico puede encontrarse en Gutiérrez Usillos, A. (2008), *Museología y Documentación*, Trea (en Prensa).
- (9) Sobre las ventajas de la digitalización del patrimonio y su vinculación a contenidos digitales: Carrasco Garrido, R (2003), *Patrimonio.es*, programa de digitalización para el patrimonio histórico español, *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 46, 60-61.
- (10) <http://www.mcu.es/museos/CE/Colecciones/Colecciones.html> [8 de octubre de 2009]
- (11) http://steve.museum/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1 [8 de octubre de 2009]

Roser Calaf e Marta Garcia Egre

Roser Calaf: profesora Titular en Departamento de Ciencias de la Educación de la Universidad de Oviedo, desde el año 2003 en el Área de conocimiento Didáctica de las Ciencias Sociales . Desde el año 2000 es la Investigadora Principal del Grupo MIRAR (investigación, interpretación y recursos educativos para poner en valor el patrimonio). Grupo de investigación ubicado desde 2001 hasta 2006 en Oferta Tecnológica de la Universidad de Oviedo y actualmente relacionado con el Departamento de Ciencias de la Educación. Como investigador principal ha hecho el proyecto didáctico del MUJA – Museo del Jurásico en Asturias. Ha dirigido la primera tesis doctoral sobre Educación Patrimonial defendida en España (Premio Extraordinario) y que ha sido publicada bajo el título : O. Fontal: “La educación patrimonial Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet”. TREA, 2003, Gijón. Designada por la Universidad de Oviedo como coordinadora del programa de intercambio de investigadores con la Universidad de Laval (grupo GRAMUL grupo de investigación acción en museos), Canadá, que en 2005 se ha convertido en un convenio marco entre las Universidades de Oviedo y Laval (Québec Canadá). **Marta Garcia Egre:** licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Oviedo. Master en Museografía y Museología Didáctica por la Universidad de Barcelona y Doctora en Pedagogía por la Universidad de Oviedo. Autora del proyecto museográfico- museológico del Museo de la Escuela Rural de Asturias y directora del mismo hasta el año 2008. Actualmente desarrolla su trabajo como coordinadora de actividades didácticas en la Red de Museos del Principado de Asturias. Miembro del “Grupo Mirar”, de la Universidad de Oviedo, especializado en didáctica del patrimonio.

EL MUSEOS EN ASTURIAS: EJEMPLO DE CÓMO LA COMUNIDAD ESTA IMPLICADA EN LA RECUPERACIÓN DEL LEGADO PATRIMONIAL Y COMO LOS MUSEOS SON MOTOR DEL DESARROLLO LOCAL

Roser Calaf y Marta Garcia Egure

Resumen

El museo es el elemento patrimonial mas autentico y vivo del territorio rural y expande su influencia en otros municipios de la comarca construyendo una red de museos etnográficos que se expande por toda Asturias. Algunos de estos museos son de los mejor valorados de España en la modalidad de museos que conservan la memoria tradicional de las gentes del campo y del mar.

Palabras Clave: Museo Etnográfico, Desarrollo Local, Memoria Oral, Comunidad Participante, Museografía de Evocación

Abstract

The museum is the most genuine and lively heritage enclave in the city and it does spread its influence over the Cider region and the whole Asturias. It is, as well ranking at the top of the Spanish museums which preserve rural heritage.

Keywords: Ethnographic Museum, Local Development, Oral History, Participating Community, Evocative Museography

El museo como activo económico

En Asturias, región del Norte de España, se localizan una representación importante de Museos etnográficos de España. Estos museos han ordenado en parte el desarrollo económico reciente del territorio. Esta dinámica convierte al museo en el motor de desarrollo cultural y económico. Ante las dificultades de una gestión individualizada se genera una red con un museo principal que cumple la función de ordenar la gestión. Es el caso del Museo del Pueblo de Asturias en Gijón cuyo principal activo son sus archivos fotográficos, fonográficos, el Museo de la Gaita y una colección etnográfica ordenada desde criterios de museografía de evocación y desde una interpretación de los objetos que respeta la historia social para contextualizarlos. También hay museos que son singulares como es el caso del Museo del Jurásico de Asturias el MUJA que es el mas frecuentado de la región o el museo de la Minería que le sigue en el ranking de público.

La formación de la colección desde la participación comunal en el ejemplo del Museo de la Escuela Rural de Asturias

A finales de los años 90, siguiendo los deseos del entonces regidor municipal de Cabranes, se restauró el primer edificio escolar del municipio, el cual data de 1908, para hacer un museo etnográfico que debería abrir sus puertas en diciembre de 2001. El gasto para formalizar el museo corrió a cargo de varias subvenciones solicitadas a distintos organismos. Las piezas para llenar el primer proyecto de museo procedían de un particular, coleccionista de cerámica tradicional asturiana, que a cambio del préstamo, ponía ciertas condiciones en lo concerniente a la gestión. Dichas condiciones, resultaron inaceptables para un museo que pretendía financiarse por medio de subvenciones otorgadas anualmente a corporaciones locales.

Ante tal situación se solicita ayuda a Marta García Eguren que se la contrata para realizar el proyecto; posteriormente fue (durante más de 5 años) directora, conservadora y guía del museo. García Eguren optó por transmitir la ilusión del proyecto a los vecinos del pueblo; consiguiendo colaboración en la cesión y localización de piezas así como en el transporte, limpieza y colocación de las piezas. Así nace en diciembre de 2001 “Los Museos de Cabranes”, colección museográfica de titularidad municipal. El discurso museológico-museográfico se fundamentó en la recreación de escenas de “distintos hogares”, habituales en el mundo rural: desde la casa campesina humilde a la confortable morada del “indiano”.

Cambiar de proyecto museológico

En el municipio había una extensa colección de elementos pertenecientes a distintas escuelas rurales, cuya labor de recopilación fue iniciativa de los maestros del colegio rural agrupado “La Corona”. El material se hallaba inventariado, en un estado de conservación inadecuado y almacenado en un edificio que no reunía las condiciones necesarias. Se plantea la posibilidad de trasladar las piezas hacia el museo y conformar una colección acorde a la función para la que el edificio había sido creado: “Un Hogar y una Escuela.” desde 1908 hasta 1970 El “Aula escolar”, se reconstruye según el recuerdo de sus protagonistas, junto con los pupitres, enciclopedias, mapas, etc. Objetos que unidos a la evocadora música del recreo, se convirtieron en los elementos responsables de transportarnos a la infancia, haciendo que este legado material se convierta en emocional y además aportará al visitante una amplia visión, no exenta de nostalgia, sobre la escuela tradicional: su arquitectura, medios didácticos y modo de vida tanto de maestros como de alumnos en el medio rural. De este modo la vieja escuela de Viñón¹, volvía a los orígenes respetando la función para la que un día fue concebida.

Museo de la Escuela Rural de Asturias, nació como tal en diciembre de 2005. Contendor y contenido ofrecen ahora una coherencia que es consecuencia de la reflexión y de un proyecto museológico- museográfico sistemático. La antigua escuela cobra vida, después de una amplia restauración, respetuosa con el proyecto original y alberga la colección de titularidad y gestión Municipal. El museo está especializado en “Museo de la Escuela Rural” e incluido con tal especialidad en la Red de Museos Etnográficos del Principado de Asturias”. A lo largo de la visita se pretende mostrar el proceso evolutivo y comparativo de las diferentes épocas. En el museo se custodian los recuerdos de los visitantes, (en el libro de visitas) y en dos magníficos videos de la memoria de las gentes que habitaron esta misma escuela que, con grandes y pequeños cambios, permanece hasta 1970, fecha de la

¹ Escuela de Viñón en 1908 fue una de las escasas escuelas que había en Asturias en 1908 y la primera que se construye en el Municipio de Cabranes. Al comienzo de la visita, el visitante entrará en un espacio donde, por medio de plafones y documentos, se irá introduciendo en la historia de la escuela rural donde quedan reflejados los grandes hitos de la enseñanza rural en Asturias, hasta los años Tendrá conocimiento de la labor de los indianos, de los maestros Babianos, de la formación de las escuelas municipales, de las Misiones Pedagógicas, del paternalismo industrial y su repercusión en la enseñanza a través de dos poblados significativos: Bustiello y Solvay. En esa misma sala se recrea un aula republicana, donde se encontrará con una clase sencilla, presidida por una alegoría de La República en el frente, mobiliario y material escolar perteneciente a la época. El aula, de aspecto empobrecido, contrasta con los principios educativos novedosos de los proyectos formulados como progresistas en esta etapa con notables cambios con respecto a los de la Dictadura de Primo de Rivera. La sala siguiente está dedicada a la escuela de posguerra y llega hasta 1970.

nueva Ley de Educación y fecha también del cierre de este centro escolar y otros muchos en el mundo rural. Los videos constituyen una de las piezas centrales del discurso museográfico y son un documento relativo a la *microhistoria* de la Asturias Rural

Relaciones de topomuseología desde el ejemplo del Museo Marítimo de Asturias

El Museo Marítimo de Asturias fue fundado en 1948². Desde sus inicios la institución ha tenido la voluntad de educar a las gentes, creando la Escuela de Aprendices (donde se enseñaron conocimientos para la profesionalización en tareas relacionadas con los oficios marinos). Otro objetivo desarrollado desde su fundación es el de conservar y avivar la tradición marinera. Luanco había tenido una Escuela de Náutica donde se formaron muchos capitanes y pilotos de Asturias. Como el municipio era un puerto de mar con arraigo marinero, (con buenos carpinteros de ribera, pescadores y lugar de origen de buenos marinos mercantes) resultó relativamente sencillo conseguir formar una colección. También, la existencia de la afición “modelismo naval”, con la presencia de buenos maquetistas; ayudaron a aumentar la colección de bienes del museo. Otro frente de colaboración llegó desde ayudas significativas con dinero metálico³. En definitiva, la formación de la colección en sus orígenes se alimentó de las donaciones que proporcionaron en gran parte sus vecinos.

El museo posee una vida que se caracteriza por la capacidad de adaptación a circunstancias.⁴ Cierres temporales, (ejemplo periodos invernal del 1949 hasta agosto del 1950), una “segunda época de atonía y ruina” según palabras de Pilar

2 En su inauguración el 3-8-1948 coincidiendo con la Feria Local de Artesanía y Pintura significó poner a disposición del público una exposición centrada en la navegación destacaba la maqueta de la “Bricbarca Fermina” que había servido para hacer maniobras a los alumnos de la Escuela de Náutica a su lado se colocaron otros instrumentos y maquetas que habían conservado los artesanos de Luanco

3 Donaciones de dinero procedentes de capitales creados en la emigración americana, al regresar a la tierra de origen, estos señores se desviven por crear un patrimonio con su identificación. Así la Donación de Marcelino Gonzalez del Valle En 1952 dona 30000 pts al museo (pag 37, libro Pilar y de Actas del Patronato del Museo pag 13)

4 La localización del Museo sufrió una cierta itinerancia por diferentes espacios. Su primer sitio “Aulas del Instituto de Luanco” parte de su colección se podía observar, en proceso de cesión, con objetos para exposiciones diferentes. Así, en Teatro Campoamor (Oviedo 1981) donde se llevaron 21 maquetas, 6 cartas náuticas y 14 instrumentos marítimos) o en Colombres en 1988 se hace una exposición con piezas del Museo de Luanco. La antesala de la ubicación definitiva fue la Planta baja de la Antigua Escuela Pública de Luanco durante 1992

Carrasco Mori, entre 1960 -1990⁵. Son años con escasa actividad, sin casi nuevos fondos y con una inercia de abandono; llegando hasta la fecha de 1990 que se cerró ya que se hacían obras en el edificio que albergaba la colección y provocaron ciertos deterioros y pérdidas de bienes culturales. El periodo que es más interesante es la *Tercera época* que significa la recuperación y el desarrollo de un nuevo enfoque. Abarca desde 1991 hasta la actualidad y se desarrollan una serie de acciones que evidencian un carácter “topomuseográfico”.⁶

1º Tratar de sensibilizar a la población de la necesidad de recuperar el museo, con exposiciones en escaparates de la población y otros lugares con parte de los fondos del museo;

2º Desde las asociaciones culturales revitalizar la idea de poner de nuevo en marcha el museo;

3º Creación de un patronato que sería el encargado de formar un equipo de colaboradores y asesores. Las tareas que realizarían las haría de forma desinteresada. Se buscaba el enfoque etnográfico para vincular en mayor medida el museo con el mundo de la pesca, la carpintería de ribera y del maquetismo naval;

4º Colaboración con departamentos de la Universidad;

5º Donaciones populares para engrosar la colección en 1992.⁷

El Museo está organizado en diversas secciones que permiten seguir diversos itinerarios de visita. Solo mencionaremos los que son de mayor interés. Así la *historia de la navegación*, nos propone un intenso recorrido en el espacio y en el tiempo sobre la cultura del mar. Es posible rastrear la *evolución de la navegación y la arquitectura naval* con rigor, mediante diversos ejemplos de maquetas. Así se pueden observar piezas que van desde la antigüedad hasta nuestros días dispuestas de tal forma que es posible comprender la evolución y las adaptaciones al medio (navegar por el Mediterráneo, por un río, navegar por el Atlántico) “En total podemos recrearnos con más de 150 reproducciones a escala. Naves fenicias, romanas y vikingas; las carabelas de Colón, las galeras y galeones de los siglos

5 CARRASCO MORI, P “El Museo Marítimo de Asturias. Implicaciones etnográficas y planteamientos didácticos-expositivos”. Trabajo de investigación de Tercer Ciclo, Programa de Doctorado de Historia Bienio 2001-2003. Departamento de Historia de la Universidad de Oviedo”, 2004, pág. 39 y 44

6 El concepto de topomuseología ha sido el centro de muchas de las investigaciones de Philippe Dubé Investigador principal del GRAMUL (Grupo de investigación –acción en museos) de la Universidad de Laval (Québec, Canadá). Director del Master de Museología de esta Universidad y Director del LAMIC (Laboratorio de investigación museológica y de ingeniería cultural) en Laval

7 Como el ejemplo en 1992 se añaden a la colección 229 piezas. Ver trabajo de P. Carrasco Mori pag 56

XVI y XVII, o los portentosos navíos de línea, orgullo de las monarquías europeas del s. XVIII. También vemos las posteriores goletas, bergantines y corbetas, o los veloces clippers, que competían con los vapores. Seguimos navegando en el tiempo, a finales del s.XIX y comienzos del XX nos topamos con los acorazados a vapor, cargueros, buques de guerra, y los actuales petroleros y barcos de salvamento”⁸

El segundo itinerario se desarrollaría entorno al mundo de la pesca con un gran muestrario que nos enseña todo tipo de aparejos y artes de pesca empleados por los marineros del Cantábrico. Algunas de las piezas son de gran antigüedad, como las agujas de hacer y coser redes, los anzuelos, o los pasadores para trenzar cabos y jarcias

Su enfoque museológico se caracteriza por:

- a) Mejorar y aumentar los fondos museográficos , buscando la diversidad y la especialización de los mismos;
- b) Difundir la imagen del Museo y con ello la necesidad de exposiciones temporales que ofrecen su eco en la prensa y con ello la imagen del museo se agranda;
- c) Formar un equipo cualificado , abandonando el voluntariado y pasando a la contratación del personal;
- d) Llevar a cabo el registro, documentación y catalogación de los fondos bibliográficos y museográficos;
- e) Restaurar, perseverar y conservar;
- f) Incorporar el Museo a las instituciones y circuitos culturales .Universidad (1992) Sistema de Museos del Principado de Asturias (1993) y afiliación al Internacional Congreso of Maritime Museums, ICM (1994);
- g) Atender a la dimensión investigadora , catalogación y documentación promoción de estudios , relacionados con el patrimonio marítimo;
- h) Desarrollar la función educativa colaborando con programas escolares y editando materiales para ellos (guías didácticas para los diferentes niveles del sistema educativo) y manteniendo un interesante programa de colaboración con las escuelas del municipio que visitan varias veces el museo según un programa de formación que vincula currículo escolar con las posibilidades de aprendizaje que ofrece el museo;
- i) Cumplir con la función social, buscando la conexión museo territorio y museo población. Con un amplio programa de actividades gestionadas por el propio museo, por la Asociación de Amigos del Museo o por intereses de la propia corporación local. Conferencias, presentaciones de publicaciones, conciertos,

recitales, teatro y opera en pequeño formato , e incluso celebraciones de matrimonios civiles;

j) Presentación al público , exposición y difusión, que son el resultado y la finalidad de los procesos anteriores Que vienen definidos por las exposiciones temporales, la edición de libros y catálogos que responden en parte a la memoria de exposiciones, y a la investigación desarrollada entorno al proyecto.

En el Museo Marítimo de Asturias, el mar como factor de la antropología humana queda reflejado en la pesca y todos los ingenios y utensilios que se puedan imaginar. Desde diciembre de 2006 pertenece a la Fundación Museo Marítimo de Asturias (Fundación MUMA), entidad sin ánimo de lucro, declarada de interés cultural. El Museo pertenece al Sistema de Museos del Principado y a la Red de Museos Etnográficos de Asturias (Red MEDA), participando en actividades comunes con los demás componentes de la Red, distribuidos por toda la región.

El Museo Etnografico de Porrua en el Oriente de Asturias Lugar de iniciativas y compromiso cultural

Museo dedicado a la vida y costumbres del mundo rural del Oriente de Asturias El museo está instalado en un conjunto de edificaciones de los siglos XVII y XIX , la finca y casas de Llacín, donadas en 1994 por los emigrantes asturianos El día 10 de Julio del 2000 se inaugura finalmente este museo de 400 metros cuadrados que incluye la exposición de diferentes objetos personales donados por la familia, así como la vida dentro de una casa de campesina antigua.⁹

A partir del año 2001 el Museo Etnográfico del Oriente de Asturias programa actividades como charlas, proyecciones, talleres y nuevas exposiciones temporales. Por otra parte, dispone de una pequeña biblioteca de temas etnográficos abierta al público y a investigadores. El Museo Etnográfico del Oriente de Asturias pretende ser un centro cultural dinámico comprometido con la exposición y divulgación de elementos de interés histórico y etnográfico, pero también un lugar dedicado a investigar y a proteger el patrimonio cultural asturiano Desde el museo se ha promovido la participación en una red europea Así, a lo largo de los días 9, 10 y 11 de mayo del 2008 tuvo lugar la Conferencia de Apertura de “Pueblo Cultural

9 Su origen en la donación de las casas y fincas de Llacín, realizada en 1994 por Teresa Sordo y Luis Haces Sordo, hijos del Porrua y residentes en México. La donación estimuló la creación de la Asociación Cultural Llacín, que decidió promover, crear y gestionar un museo etnográfico, con el objeto de dar a los bienes donados una finalidad cultural y recreativa. En enero de 2001 la Asociación transfirió la gestión a una nueva entidad promovida por ella misma, la Fundación Museo Etnográfico del Oriente de Asturias.

de Europa, Porrúa 2008”, en la que participarán los alcaldes y representantes de los pueblos de la red. Los contenidos de trabajo de la misma tuvieron una doble perspectiva. En primer lugar, siguiendo la línea de trabajo marcada por el programa “Work in the village”, presentaron el trabajo titulado “Diagnóstico territorial y Plan de Ecodesarrollo: Porrúa 2008”, dirigido por D. Felipe Fernández García (Profesor de la Universidad de Oviedo). En segundo lugar, consiguieron dar un contenido práctico al encuentro, cada una de las delegaciones aportaron su experiencia práctica en sus comunidades. También, se desarrollaron talleres para las personas de Porrúa agrupados en función de los contenidos.

Exponer, informar, contextualizar

Museo dedicado a recoger, conservar, salvaguardar, estudiar y difundir el patrimonio cultural del oriente de Asturias, así como de servir de motor de desarrollo comunitario de la comarca.¹⁰ Este territorio es el contexto inmediato que ejemplifica la memoria del Museo. En su interior se visitan las dependencias de una casa campesina tradicional (vestíbulo o «estregal», cocina, sala, cuarto de habitación, cuadra y lagar para sidra). La otra parte la forman un conjunto de exposiciones temáticas donde se muestran y explican a través de objetos y fotografías, actividades como la elaboración del queso y la manteca, la fabricación manual de tejas y ladrillos, procesos textiles, indumentaria popular y tradicional, taller de carpintero, herramientas de corte de la madera, lavanderas, aperos agrícolas y colección de piezas de hierro esmaltado. En el exterior una finca de una hectárea de superficie habilitada como parque público, con una amplia representación de árboles frutales y de bosque. Entre los árboles destaca la presencia monumental de un aguacate traído de México y plantado en 1906. El perímetro de su tronco en la actualidad es de 7,20 metros y es icono del museo.

Museografía evocadora en el Museo Etnográfico de Grandas de Salime

Francisca Hernández (Hernández, 2001:210) recoge la idea de Annis (1986) cuando compara un museo con una obra de teatro. El público que contempla la obra escénica permanece inmóvil, mientras que los actores se desplazan por el escenario y actúan. En el museo la situación se invierte, el proyecto museológico articula un escenario con una serie de objetos o símbolos inmóviles que consiguen

crear su propio ritmo y que él público contempla de forma activa La escenificación facilita la comprensión a través de la evocación por lo tanto la lectura del discurso museológico resulta comprensible en la propia museografía, independientemente del uso de otros elementos que facilitan la comprensión (cartelas , paneles informativos).

El Museo Etnográfico de Grandas de Salime se inauguró en 1984 , proponiendo la idea de un museo que recogiese y mostrase las herramientas, maquinas y utensilios más representativos del mundo rural tradicional que en la década anterior empezaban a ser sustituidos por otro tipo de utillaje y conocimientos. Los materiales que muestra el museo ha permitido su recuperación en los concejos (municipios) mencionados e hicieron posible el proyecto principal del Museo, para la protección y difusión de ese patrimonio etnográfico de la zona; en definitiva, el patrimonio cultural común a todos sus habitantes. La primera exposición se instaló en los bajos de la casa consistorial de Grandas de Salime. La necesidad de mostrar con mayor holgura la colección que se formaba , hizo que el museo se trasladará en 1989 a la casa Rectoral de Grandas de Salime. El Museo no cesaba de crecer y desde 1991 se ha ampliando hacia espacios adyacentes completando un conjunto de lugares que dan significado a la vida tradicional en Asturias (el hórreo, la era, el molino harinero, la casa del molinero, la casona, la capilla, el “cortín” para proteger las colmenas etc.). El museo expone material procedentes de diversos municipios del límite entre Asturias con Galicia. Las donaciones se corresponden con la idea de que el museo es un proyecto que conserva la tradición y será núcleo de dinamismo territorial para el turismo y como foco para potenciar la cultura tradicional y los oficios que se están extinguiendo (tejedoras, torneros, barberos, sastres, etc). En definitiva, el gran objetivo del museo era conservar el modo de vida rural de esta zona de Asturias donde las familias trabajaban la tierra y criaban ganado, amasaban y cocían pan, mataban los cerdos y embutían su carne, hilaban y tejían lana y lino, fabricaban vino y orujo, y un largo etcétera. También, el campesinado poseía un amplio conocimiento del medio rural, que le servía para proveerse de plantas medicinales, caza, pesca, madera, etc. Asimismo, dependían de unos cuantos artesanos, cuyo trabajo requerían a menudo: *ferreiros, carpinteiros, canteiros, xastres y también de cesteiros, galocheiros, torneiros*, etc. Todos estos artesanos compaginaban sus oficios con el trabajo del campo. El museo ha tenido en los últimos tiempos una media de 23.000 visitantes al año, circunstancia que ha servido para dar a conocer mejor el Occidente de Asturias y ayudar al desarrollo económico de sus habitantes (Navieras, Lopez, Graña , 2001 , 12)

Bibliografía

Calaf, R (2008) *Didáctica del Patrimonio: epistemología ,metodología y estudio de casos*, Trea, Gijón

Carrasco Mori, P. (2004) “*El Museo Marítimo de Asturias. Implicaciones etnográficas y planteamientos didácticos-expositivos*“. Trabajo de investigación de Tercer Ciclo, Departamento de Historia de la Universidad de Oviedo”, 2004. Oviedo, manuscrito

García Eguren, M. (2006) “Recuperar el patrimonio etnográfico e implementar las acciones para la construcción de un museo “En CALAF, R ; FONTAL ,O *Miradas al Patrimonio*, 2006, Trea; Gijón

Hernández, F. (2001) *El museo como espacio de comunicación*, Trea, Gijón

Martínez, L. (2001) *Museo Etnográfico del Oriente de Asturias* Porrua, Edita Museo Etnográfico del Oriente

Museo Etnográfico del Oriente de Asturias : <http://www.porrua.net/>

Museos de Gijón <http://museos.gijon.es/index.asp?MP=3&MS=152&MN=1>

Museo del Jurásico de Asturias: <http://www.museojurasico.com/>

Muséu del Pueblu d’Asturies <http://www.redmeda.com/taxonomy/term/121>

Museo etnográfico de Grandas de Salime: <http://www.museodegrandas.com/>

Sérgio Lira e Isabel Ponce de Leão

Sérgio Lira: licenciatura em História e mestrado em História medieval; PhD em Museum Studies; docente universitário desde 1994; Professor Associado da UFP; coordenador de vários projectos de investigação. **Isabel Ponce de Leão:** licenciatura em Filologia românica; 3.º ciclo em Literatura Comparada; doutoramento em Literaturas Hispânicas. Professora Titular da UFP. A investigação desenvolve-se, fundamentalmente, no âmbito da Literatura Portuguesa Contemporânea e dos diálogos entre as diferentes artes de que dão conta inúmeras publicações. Membro efectivo do CIEC da Universidade de Coimbra.

MUSEU AGUSTINA BESSA-LUÍS

Sérgio Lira e Isabel Ponce de Leão

Resumo

Depois de uma primeira apresentação de ideias sobre a programação museológica de um eventual Museu acerca da obra de Agustina, que decorreu em Março de 2008 aquando de um evento realizado na UFP, organizado pela Professora Isabel Ponce de Leão e que comemorou os 60 anos de vida literária da Autora, entendemos oportuno iniciar um processo de investigação que conjugasse a vertente de projecto científico e as preocupações de implementação.

Tal projecto é o objecto desta comunicação, abordando as vertentes específicas da programação museológica, ainda não museográfica, e toda a investigação do âmbito da literatura que uma instituição museológica deste cariz necessariamente exige. Este é, aliás, um dos pontos que nos importa realçar: o cruzamento de duas disciplinas científicas distintas mas que, neste âmbito, concorrem para um resultado que julgamos do maior interesse e oportunidade. De facto, a obra de Agustina é um vasto território onde se cruzam e entrecruzam diversas possíveis análises e que merece, esperamos poder prova-lo de forma suficiente, um trabalho de museologia.

O que propomos trazer a este evento é, mais que uma proposta acabada, a partilha de um processo de investigação em curso, onde as competências específicas da literatura e da museologia desempenham papéis bem delimitados, essenciais e complementares. A definição das linguagens expositivas, a preparação do discurso

museológico, a análise literária, a exploração de uma obra tão vasta e tão rica como a da Autora são campos que nos parecem de interesse indiscutível. Defendemos que, na óptica de uma museologia contemporânea, um Museu como o que pretendemos propor deva ser um espaço de conhecimento da obra de Agustina, mas também um espaço aberto a muitas outras e diversificadas actividades. Em suma, o que propomos a este “Seminário de Investigação” é exactamente a partilha de uma investigação que decorre e que, esperamos, produzirá uma unidade museológica que falta no nosso panorama cultural.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís, Obra Literária, Programa Museológico, Projecto Museológico

Abstract

The first ideas about this museum project were presented during a Conference organised at University Fernando Pessoa, commemorating the Author's 60 years of literature. As the idea seemed interesting, and we received the Author's family support, we decided to move forward with a research project. This paper is the first step in that direction, connecting literature analysis and museological programming.

This paper is far from being a closed or final work: on the contrary it is more a proposition willing to share with the museological and scientific community our aims and goals. We intend to produce a museum about a literary work, not about a person. Agustina's work is vast and not as well known by the public as it could be. The museum's project, as presented in this paper, intends to present the work of the Author analysing its main brilliant aspects but also connecting Agustina's literature with other Arts, opening the museum to all artistic expressions.

Keywords: Agustina Bessa-Luís, Works of Literature, Museological Programme, Museological Project

A fase embrionária em que se encontra o projecto “Museu Agustina Bessa-Luís” aproxima-nos muito mais de uma etapa de questionação que, propriamente de respostas seguras. Queremos, contudo, aqui relevar algumas preocupações que subjazem ao dito projecto e que serão objecto de uma aturada investigação. Qualquer projecto museológico implica a passagem de um testemunho cultural, ainda que, o que aqui pretendamos não seja a evocação de um passado – mesmo que tal possa acontecer – outrossim o incentivo à fantasia e à criatividade do momento presente, motivados por um texto vivo. cremos, contudo, que “Cultural heritage [...] represents what past generations pass to the future ones, in a view totally compliant with sustainable development principals” (Lira 2009, p. 3). O museu que aqui propomos não é uma recolha de manuscritos, primeiras edições ou objectos pessoais de Agustina Bessa-Luís – ainda que também possam existir – é sim uma exposição da sua obra que sugira, a quem o visita, uma renovação conceptual de movimentos estéticos e históricos, que obviem a instauração de vínculos com o presente, através de releituras várias e dinâmicas, não só dependentes da enciclopédia cultural de cada visitante-leitor, como também da forma como nós a consigamos presentificar. Rejeitamos assim, explicitamente, o conceito de “casa-museu” e, sem entrar na discussão dos méritos ou deméritos de tal solução museológica, afirmamos não ser essa a ideia que subjaz ao projecto que agora desenvolvemos. Não se trata de uma unidade museológica acerca de uma pessoa, mas sim de um museu acerca de uma obra.

Um museu de literatura, sim, literatura enquanto extensão viva do corpo da memória que não caiba em arquivos ou molduras antes se alargue a um panorama vivencial e se vá alterando de acordo com a perspectiva de quem o visita. Um museu vivo, portanto, que viaje entre o abstracto e o concreto, o material e o imaterial, o real e o virtual, a vida e a ficção; que descreva um movimento contínuo de sensações, sentimentos e intuições; que demonstre que a vida está no invisível, no intangível, no espiritual; que através de memórias construa identidades; que seja, por fim, um incentivo ao combate à morte espiritual presentificado no jogo dialéctico de presenças e ausências que a Nobel de 1996, Wislawa Szymborska tão bem insinua em “Museu” (Navd e Siewierski 1995, p. 32):

Há pratos, mas falta apetite.
 Há alianças, mas falta reciprocidade
 Pelo menos desde há 300 anos.
 Há o leque – onde os rubores?
 Há espadas – onde há ira?
 E o alaúde nem tange a hora gris.
 Por falta de eternidade juntaram
 Dez mil coisas velhas.

Um guarda musgoso cochila docemente
Com os bigodes caindo sobre a vitrine.
Metais, barro, pluma de ave
Triunfam silenciosamente no tempo.
Apenas um alfinete da galhadeira do Egipto
Ri zombeteiro.
A coroa deixou passar a cabeça.
A mão perdeu a luva.
A bota direita prevaleceu sobre a perna.
Quanto a mim, vivo, acreditem por favor.
Minha corrida com o vestido continua
E que resistência tem ele!
E como ele gostaria de sobreviver!

O que pretendemos do museu Agustina Bessa-Luís é que ele não seja estático, que os seus guardas não cochilem – podem mesmo nem existir –, que não tenha coroas mas tenha cabeças, que não tenha luvas ou botas mas que permaneçam as mãos e os pés em contínuo movimento e que, antes de tudo, esteja ao serviço da vida e da humanidade num clima de reciprocidade que liberte toda a obra da autora da cela prosaica dos acervos empoeirados.

Para atingirmos o nosso objectivo, desenvolveremos uma profunda investigação sobre a obra completa da autora, seguindo a novíssima edição Opera Omnia, que está a ser publicada pela Editora Guimarães.

Naturalmente que a obra completa de Agustina começa por nos levantar a problemática dos géneros literários. Ainda que sejamos avessos a rótulos reguladores – e muito mais o é a obra da autora – por uma questão de sistematização teremos que recorrer a determinadas conceptualizações e nomenclaturas normativas ainda que, posteriormente, sejam desconstruídas. Seguiremos, aqui uma perspectiva mais crociana dos géneros literários, sem nunca esquecermos que a sua conceptualização é indispensável à elaboração de uma história literária e sócio-cultural reveladora da arbitrariedade dos modos e modas de fazer literatura. Aceitamos, pois, que a dita conceptualização pode instituir “um elemento instrumentalmente fecundo e cómodo na sistematização da história literária, mas permanecerá sempre um elemento extrínseco à essência da poesia e à problemática do juízo estético”. (Silva 1982, p. 361). Não descuraremos, sobretudo no caso da obra agustiniana, os processos simbióticos de amplitudes várias que implicam o hibridismo textual.

Por enquanto – e sem qualquer preocupação na distinção de modos, géneros e subgéneros literários – faremos, por questões pragmáticas, a seguinte

sistematização¹: ficção, teatro, escrita do eu, ensaio e crónica. Naturalmente que, à medida que o nosso estudo for avançando, questionaremos esta sistematização que se pode tornar desadequada ao projecto em causa. De facto, a obra de Agustina porventura mais divulgada é a ficcional, mas a riqueza da sua ficção convoca a história e a memória, através de uma escrita aforística que imerge na realidade teatralizada pela ambiguidade das entidades ficcionais.

As análises que propomos serão sobretudo não normativas uma vez que é nossa preocupação primeira a vivência, construção e desconstrução da obra por um público maioritariamente leigo, que pretendemos se torne elemento activo do processo ficcional. Quer dizer, qualquer análise que façamos terá sempre em conta os potenciais destinatários, cujas características irão sendo oportunamente (re) definidas².

Privilegiaremos, naturalmente, os temas e motivos presentificados na obra e a diversidade linguística que ela configura.

Estudaremos os temas numa perspectiva tomachevskiana, seja, enquanto unidades fundadas pelos componentes particulares da obra, que equacionaremos com problemas universais da cultura. Interessa-nos, sobretudo, relevar que a universalidade temática (o amor, a morte, a perfídia, o feminino...) da obra de Agustina é permissiva a uma constante actualização, não só pelos sistemas de desenvolvimento interno usados, como também pela preocupação manifesta com o potencial consumidor.

Quanto aos motivos, mesmo se representando funções³ diferentes, servirão e concretizarão os temas. Seja, quedamo-nos, mais uma vez com Tomachevski e consideramo-los um elemento parcial do material temático que, interagindo em termos cronológicos ou de causa / efeito, se instituem elementos estruturantes da obra. A distinção entre motivos estáticos e dinâmicos ajudará a revelar as idiossincrasias da escrita agustiniana.

1 *Afastamo-nos, conscientemente das conceptualizações de Platão, Aristóteles, Horácio, Diomedes, ou, mais recentemente, dos formalistas russos e dos críticos de Chicago, para seguirmos uma via facilitadora para o grande público, perseguindo, como perseguimos o objectivo da criação de um museu vivo, logo acessível a todos. Cremos a sistematização feita elemento facilitador.*

2 *Não descartamos a hipótese de encomendar uma pesquisa de opinião ainda que, obviamente, o saber de especialistas seja sempre levado em alta conta. Naturalmente que um dos objectivos deste projecto é ensinar a aprender, como tal não se baseará nunca tão só em ocasionais empirismos, embora os tenha em linha de conta.*

3 *As funções são, segundo Propp, moldes canónicas imutáveis que subjazem à diversidade dos motivos. A mesma função pode estar expressa pelos mesmos ou por diferentes motivos ao longo da obra. Ainda que se afaste da teoria formalista de Tomachevski e do conceito de função de Bremond, Propp agilizou os posteriores estudos de Roland Barthes que distinguiu na narrativa três níveis descritivos: funções, acções e narração no sentido genettiano do termo. Desenvolveremos ou não esta componente teórica em função das necessidades que o rumo da investigação reclamar.*

O aspecto linguístico será observado com particular acuidade uma vez que é elemento caracterizador de ambientes físicos e sociais bem como das próprias personagens e, simultaneamente, deles depende. Há como que uma “sagração da palavra como totalidade dum imaginário cósmico [...] e, paralelamente, o seu sentido enigmático, o seu significado nunca resolvido, a sua ambiguidade, ou antes, a sua [...] poética do inacabado” (Machado in Ponce de Leão 2009, p. 23). Para a tentarmos desvendar, passaremos por Saussure, Jakobson e Chomsky, mas deter-nos-emos na linguística aplicada e, pontualmente, na linguística histórica. Naturalmente que, na senda de Peter Hartmann, faremos a ponte entre as linguísticas frásica e a textual.

Partindo destes pressupostos – que se irão alterando e aumentando no desenrolar da investigação – cabe-nos agora salientar numa perspectiva de transversalidade⁴, os pontos mais relevantes da obra agustiniana que estarão na génese de espaços museográficos⁵.

Reflectir-se-á sobre o papel do masculino e a sua interacção com o feminino. É consabido que, na escrita agustiniana, o homem tem sempre um papel secundário, tornando-se, contudo, elemento imprescindível à mulher. Independente, autónoma, fria ou calculista, assumindo-se como dominadora, esta conserva sempre, porque quer conservar, uma consentida dependência afectiva do elemento masculino. A sua cultivada perfídia é muitas vezes produto de uma intuição inata. Com ela persegue os seus objectivos numa atitude feminina que não feminista, muitas vezes conluiada com uma “aristocracia *ab imo*”⁶. Este aspecto torna-se extraordinariamente interessante numa obra que faz da mulher um elemento estruturante mas, paradoxalmente, nunca inteiramente desvendável. Queremos com isto dizer que a mulher de Agustina está envolta num véu de mistério que, mesmo se primitivo e primário, nunca obvia o total desvendamento. Esta característica institui-se elemento preponderante neste projecto museológico, porque abrirá perspectivas a criações de outras realidades, e será elemento abonatório da construção e desconstrução do papel feminino na sociedade actual.

A criação de estereótipos sociais interessa-nos particularmente porque, em

4 *Insistimos na transversalidade porque não é nosso propósito um estudo isolado de cada obra de Agustina, outrossim um estudo do seu magnífico macrotexto e das grandes linhas genológicas temáticas e estilísticas que o atravessam. Naturalmente que as análises genotextual e fenotextual serão levadas em conta, ainda que apenas se destinem a viabilizar o produto final que perseguimos.*

5 *Nunca será demais insistir no carácter provisório deste levantamento. De resto, partindo da noção de museu vivo e dinâmico, tudo terá sempre um carácter provisório porque aberto a contributos dos seus frequentadores tornados também actores.*

6 *Expressão utilizada pela autora em A Sibila que aqui citamos de cor.*

Agustina, eles pertencem a todas as classes dando uma visão holística da sociedade portuguesa. Reflectindo o quotidiano, apoderam-se de um carácter ritualista determinante de costumes, circunstâncias e ambientes projectados em múltiplos cenários.

Os ambientes agustinianos presentificam-se em todas as sinestésicas, quer dizer, cores, texturas, sons indiciam-se através de uma pluridiscursividade que pretende, antes de mais, estabelecer um rígido pacto com a vida.

O tempo proustiano é elemento corroborador de estados caóticos, e também contribui para que as personagens, “fujindo” do mundo possível da ficção, ganhem autonomia, instalando-se numa realidade interactiva passado / presente. Insistimos, por tal, na transversalidade. A personagem agustiniana não se circunscreve ao universo do romance que a gerou, antes deambula pelo tal macrotexto a que atrás aludimos, numa total independência que as diferentes roupagens lhe permitem.

Toda esta parafernália de situações – e muitas mais que ficam por referir, entre as quais não será despendendo apontar o tumultuoso e sistemático mundo metafórico marcado por um certo esoterismo – faz com que, inevitavelmente, persigamos os diálogos possíveis que a obra de Agustina mantém com as de Camilo, Raul Brandão, Sá-Carneiro, Dostoiévski, Proust, Thomas Mann, Kierkegaard, Flaubert ou qualquer outra que a subjectividade do visitante-leitor reivindique.

Procura-se, assim, um Museu aberto a várias visões e interpretações, centrado na Obra de Agustina e dela fazendo mote para outros discursos possíveis, onde o programa museológico não coarte a liberdade do visitante. Deste modo, o programa museológico que vimos construindo assenta, nesta fase da evolução do projecto⁷, em áreas expositivas abrangentes, onde pretendemos possibilitar a exploração de algumas das mais significativas facetas da obra da Autora. Apresentamos muito brevemente cada uma delas:

1ª Área Expositiva: “Costumes, circunstâncias e discursos”. A obra de Agustina apresenta costumes, criando circunstâncias em que personagens geram discursos mais ou menos interpretativos, mas sempre lúcidos e incisivos. Na obra de Agustina, os costumes, as circunstâncias e os discursos raras vezes são amenos e esta será a introdução que o Museu fará à obra da Autora⁸.

7 Do ponto de vista da planificação do projecto tomámos em conta o exposto por Lord & Lord (1999), especialmente páginas 8-11 e 155-167 e também o exposto por Carlos Rico (2006, pp 125-207)

8 Seguindo as lições de Serrell (1996) entendemos que a primeira mensagem de uma exposição deve ser marcante do tom e do nível interpretativo. Nesta Área o visitante será imediatamente conduzido ao ambiente Agustiniano e absorverá, de imediato, alguma da agura presente na obra da Autora.

2ª Área Expositiva: “Épocas e Personagens”. Aqui o visitante será apresentado às personagens, e às épocas em que Agustina as faz movimentar. Excertos de obras, dramatização, recriação de cenários, falas... um mundo imaginado pela Autora, onde o visitante pode descobrir como as personagens de Agustina foram construídas e para que efeitos foram criadas.

3ª Área Expositiva: “Mulheres (e Homens)”. São os que povoam a escrita de Agustina. Mulheres primeiro, esmiuçadas, desnudadas e retalhadas até uma profundidade de alma e de comportamento que apenas a maturidade compreende – e nem sempre. E em contraponto, os Homens, que Agustina desenha a traços mais largos, de que não conhece os interstícios do Ser como conhece das Mulheres – ou que não exprime. “Mulheres (e Homens)” será um espaço em que os objectos expositivos por excelência serão retalhos incorpóreos de compreensão do que são os seres humanos⁹.

4ª Área Expositiva: “Estereótipos Sociais”. Aqui será representado o que se aceita sem pensar (muito); que se impõe sem entraves (significativos); o que nos rodeia sem que possamos ter oportunidade de reflectir (profundamente) a não ser quando um livro especial nos remete directamente para esse universo de análise, de consciência por vezes dolorosa do papel que desempenhamos sem querer ou sem saber. Este será um espaço desagradável, inconformista, agressivo, que confrontará o visitante com o que “é” socialmente, mesmo quando é mais confortável não o saber.

5ª Área Expositiva: “Reflexos do(s) quotidiano(s)”. Nesta área estará o comezinho, o que nos parece banal e comum, da vida de todos os dias, mas que encerra significados e interpretações interessantes. Agustina traça esses quadros com mão de mestre ao longo das suas obras e a sua transposição para sala expositiva exige uma análise aprofundada da obra e das passagens a empregar. Serão espaços museológicos com uma forte potencialidade de mudança, porque os quotidianos são efémeros.

6ª Área Expositiva: “Perfídia”. Aqui serão tratados os traços da perfídia humana que a Autora inclui em muitos dos seus textos e análises. A agudeza da análise, e a crueza das pessoas e das situações, revestem-se na escrita de Agustina de uma especial importância, sendo a perfídia (feminina, mas também masculina) uma cor que emerge de muitas páginas.

9 Poder-se-á argumentar que esta área é, na sua essência, uma área de adultos. De facto assim é, para uma compreensão e utilização profundas deste momento da exposição. No entanto, será também válido afirmar que nem todos os visitantes em idade adulta terão experiência de vida que lhes permita colher todas as facetas desta parte da obra de Agustina. Dependerá, assim, da técnica e do discurso museográficos o abrir da utilização deste espaço a todas as faixas etárias (quer físicas quer de desenvolvimento interior). Para estes aspectos seguimos as lições de Falk & Dierking (2000, pp 135-148).

7ª Área Expositiva: “Cores e texturas”. As inúmeras referências de Agustina à arte, quer ao longo da obra de ficção quer quando a peças e a artistas se refere de maneira analítica ou interpretativa estarão presentes nesta área, reclamando ao visitante que se detenha e que tente absorver o imaginário artístico de Agustina, que perpassa a sua obra escrita.

8ª Área Expositiva: “Sons da vida”. Prevemos este como sendo o último ambiente museológico. A leitura da obra de Agustina está povoada de sons. Parece acertado deixar essa última impressão ao visitante do Museu, criando uma relação interactiva em que cada um possa ouvir, e expressar o que “ouviu”, ao ler Agustina.

Não se esgota, no entanto, nesta proposta de áreas expositivas o que vimos aventando para o Museu Agustina Bessa-Luís. Pelo contrário, entendemos que um Museu desta natureza deve ser um espaço aberto às mais diversificadas experiências culturais. A Obra da Autora, aliás, de forma explícita (mas também implícita) abre exactamente esse desafio, chamando para o âmbito da literatura outras artes. Nesta linha de pensamento, do programa museológico que para este Museu propomos constam áreas de experimentação, de *atelier*, de exposição temporária expontânea, de produção artística e de desenvolvimento criativo. Também no âmbito da educação não formal – conforme (entre outros) a já clássica referência de Pastor Homs (2004, pp 13-21) – entendemos dever o programa museológico agora em análise cumprir um papel fundamental: o de permitir, incentivar e fazer manter o acesso e o interesse a uma obra literária maior no âmbito das Letras nacionais. Não se substituiu, nem tem anseios de o fazer, o Museu à leitura; nem as paredes e os expositores de um Museu serão livros verticais. Mas pode o Museu facilitar um primeiro contacto, ou um contacto diferente, com a Obra de Agustina, através de experiências sensoriais, lúdicas, educativas, que transmitam conteúdos, emoções ou saberes que (eventualmente) para muitos não saíssem das páginas impressas. Neste sentido o Museu é assumido como um “interpretador”; não é um elemento anódino, pacífico e passivo. Pelo contrário, é um lugar político (Macdonald, 1998)¹⁰, de intervenção, onde os conteúdos e a forma de os comunicar formam um todo indestrinçável, com um sentido e um propósito.

Neste Museu as peças em exposição serão, por excelência, as produções literárias da Autora. No entanto, o seu tratamento museográfico (a que agora não dedicamos análise circunstanciada) há-de ser variado e criativo, não se quedando pela materialidade da “1ª edição” mas buscando nos objectos conceptuais o valor essencial da obra literária. A sequência de áreas expositivas acima proposta

aponta para alguns dos aspectos da obra de Agustina que julgamos mais ricos e interessantes, e com maior potencial interpretativo e, assim, museológico. Outros haverá, no entanto, que possam vir a ser incorporados no Museu – e por isso, deliberadamente, colocámos o registo deste texto no nível da proposta. Assim sendo, e como a obra da autora reclama, o Museu Agustina Bessa-Luís, por agora projecto museológico, será, antes de mais, um museu em construção, sistematicamente actualizável por todos quantos pretendam vivificar a obra da autora, conscientes de que “Culture is a part of knowledge, beliefs and behaviours peculiar to humans” (Lira 2009, p. 423).

Referências

- AA. VV. (1965). *Théorie de la Littérature*. Paris: Ed. du Seuil.
- AA. VV. (1973). *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Carlos Rico (2006). *Manual práctico de museologia, museografia e técnicas expositivas*, Madrid: Sílex.
- Falk, John H. e Dierking, Lynn D. (2000). *Learning from Museums*, Walnut Creek: Altamira Press.
- Lira, S. *et alli* (2009). *Sharing Cultures 2009*, Barcelos: Green Lines Institute.
- Lord, Gail Dexter e Lord, Barry (eds.) (1999). *The Manual of Museum Planning*, London: The Stationery Office.
- Navd, J. e Siewierski, H. (org.). (1995). *Quatro Poetas Poloneses*. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná.
- Macdonald, Sharon (ed.) (1998). *The Politics of Display*, London and New York: Routledge.
- Pastor Homs, Maria Immaculada (2004). *Pedagogía Museística*, Barcelona: Ariel.
- Ponce de Leão, I. (org.). (2009). *Estudos Agustinianos*, Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Serrell, Beverly (1996). *Exhibit Labels. An Interpretive Approach*, London: Altamira Press.
- Silva, V. (1982). *Teoria da Literatura*, Coimbra: Livraria Almedina.

Soledad Pérez Mateo

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Murcia (2000), con Primer Premio Nacional (2001). En el año 2004 ingresó por oposición en el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. En la actualidad es conservadora en el Departamento de Documentación del Museo Romántico, responsable del control de los fondos museográficos y documentales. En el museo lleva a cabo el estudio de la colección de mobiliario y la coordinación del programa Domus gestionado por el Ministerio de Cultura español. Su línea de investigación se centra en la museología en su vertiente teórica y práctica, con especial atención al siglo XIX, así como el mobiliario y la escultura. Sus publicaciones se han centrado en coleccionismo, museología, patrimonio y mobiliario, en relación con la configuración de ambientes.

EL INTERIOR DOMÉSTICO: RETRATO DEL COLECCIONISTA DEL SIGLO XIX

Soledad Pérez Mateo

Resumen

La contemplación de imágenes que representan interiores domésticos permite adentrarnos en un mundo íntimo, convertido en legible, que nos revela la idea de apertura de la casa al mundo, pero también encierra el mundo en la casa, convirtiéndolo en una cuestión de apariencia. El coleccionista del siglo XIX considera su vivienda como una extensión orgánica de su propio yo por razones de prestigio social.

Palabras Clave: Interior Doméstico, Siglo XIX, Coleccionista, Bibelot

Abstract

The contemplation of pictures concerning domestic interiors allow us to enter an intimate world turned legible, revealing us an idea of a home opened to the world and also a world enclosed into the home, all becoming an appearance question. The nineteenth century collector considers his home as an organic expansion of oneself due to its possible significance as social prestige.

Keywords: Domestic Interior, Nineteenth Century, Collector, Bibelots

1. El concepto de interior doméstico

En la sociedad posmoderna, caracterizada por una revisión crítica del legado del racionalismo ilustrado, tal y como la entendía Lyotard, es necesaria la revisión de conceptos como interior doméstico, domesticidad o bibelot, que generalmente se asocian a una suerte de romanticismo ingenuo, vacío y superficial y que, por lo tanto, no revisten interés como objeto de estudio. No obstante, esta situación está cambiando en los últimos años debido a la proliferación de estudios sobre este tema, especialmente los procedentes del ámbito francés y anglosajón. Dichos conceptos resultan claves para entender nuestro trabajo y revelan dos aspectos fundamentales: la íntima relación entre el objeto y el sujeto dentro de un ámbito privado, y la caracterización psicológica del burgués del siglo XIX a través del interior de su vivienda. El interior doméstico es tanto un concepto como una manifestación material genuina del siglo XIX. Antes de este siglo, interior era un término que se asociaba a hechos como el estado del alma en su dimensión espiritual, el carácter privado, los asuntos internos de un estado o del territorio que pertenece a una región. A comienzos del XIX el término interior designará el espacio interno de una casa y lo que ésta quiere significar, teniendo en cuenta, además, el efecto estético que produce. Por lo tanto, va más allá de los límites físicos de la vivienda para llegar a relacionarse con el modo de vida y la psicología del sujeto que habita en ella. Y llega a convertirse en sinónimo de forma de vida burguesa, íntimamente unida a la consolidación de los roles familiares y de género, que otorgan a la mujer un papel relevante en el interior doméstico. Implica la realidad de la espacialidad interior y se materializa en la domesticidad, que se forma y reconoce a través de las experiencias y asociaciones personales del propietario. La casa es un espacio de privacidad que refleja y simboliza la totalidad del individuo. Define la elección estética de su morador. Esto es especialmente visible a través de la pintura, de la fotografía o de las ilustraciones existentes en los catálogos de exposiciones, de las revistas, de la prensa, de los libros de diseños, que recrean de forma ideal los distintos ámbitos privados de una vivienda, desde los espacios sociales y de representación hasta los que tienen un carácter más íntimo, en los que cada objeto ocupa su sitio. La contemplación de estos interiores domésticos implica varios niveles de significación y que es preciso tener en cuenta:

- La dimensión física del objeto;
- El espacio como reflejo de las teorías sobre las buenas maneras, las costumbres y la moda;
- La psicología del propietario-coleccionista.

El interior doméstico se concibe como un sistema abierto y portador de significados

no impositivos, subrayados por los propios objetos. Este interior se asemeja formalmente al gabinete de curiosidades pero, a diferencia de éste, se produce una relación empática más intensa entre el objeto y el sujeto, ayuda a la permanencia de los recuerdos, a la integración de la familia, dentro de la cual la mujer es el nexo de unión. Frente a la exhibición pública del gabinete o de la galería se encuentra la intimidad de la vivienda, que encierra un conocimiento subjetivo. Ambos son espacios interiores y, sin embargo, exponen colecciones de signo distinto, tanto en calidad como en funcionalidad. El interior doméstico posee unas connotaciones psicológicas y afectivas que van más allá de los conocimientos científicos o la delectación estética propia de los gabinetes o galerías. Es un espacio marcado por la memoria ya que forma parte de una historia vivida tanto en el pasado como en el presente. La cultura material asociada a estos interiores adquiere, pues, una enorme significación.

El afán de coleccionar cosas fue ante todo una costumbre burguesa (Otto y Pedersen, 1998), por lo que no resulta extraña la creación de museos privados en sus viviendas, donde las colecciones se convierten en el testimonio de la riqueza y del propio yo. La expresión de la identidad personal, propia del siglo XIX, se opone a la expresión de la representación social, característica del siglo XVIII. El coleccionista de objetos domésticos es un burgués: este fenómeno de reflejo de la autorrepresentación a través del objeto surge en el siglo XIX y llega a convertirse en un afán irresistible e irracional que Edmond de Goncourt definía en 1880 como “bricabracomania” (Saisselin, 1985, XIV).

2. Un objeto para cada habitación

Es indudable que la sociedad burguesa del siglo XIX presenta, en el contexto de su ámbito privado, un amor por los objetos que se asemeja a la pasión del coleccionista *per se* que ha existido a lo largo de la historia, con la exposición de sus más preciados tesoros en gabinetes y galerías. Es una pasión que va más allá de la del aficionado o del diletante. Estos objetos configuran un sistema en el cual “el sujeto trata de reconstituir un mundo, una totalidad privada” (Baudrillard, 2007:98). A la delectación por el objeto se le suma la identificación con el poseedor, dentro de un ámbito concreto. Cuando se contempla o se describe una vivienda burguesa se hace evidente que cada objeto posee su lugar en el universo privado de la alcoba, del despacho, del salón, del *boudoir* o del comedor.

El objeto se utiliza pero también se posee. En este sentido, es cierto que “todos los objetos son iguales en la posesión, en esa abstracción apasionada” (Baudrillard, 2007: 98). En el interior doméstico, el objeto se puede considerar un *objeto* de

colección ya que es poseído por el sujeto. Baudrillard definía el objeto coleccionado como aquel que se poseía y que, desprovisto de su función, tiene un componente subjetivo. Pero en el ámbito privado el objeto no solamente se posee sino que también tiene una función. Por lo que su significación es doble, es calificado y utilizado por el sujeto y, no por ello deja de ser un objeto de colección. Hay que tener en cuenta que no estamos en el ámbito de exhibición del gabinete o de la galería sino en el espacio privado. Rodea y acompaña al propietario en su vida cotidiana. Desde las pinturas hasta las cómodas, desde las esculturas hasta las porcelanas, desde el costurero hasta las tabaqueras, desde las cartas de visita a los carnets de baile, desde las fotografías hasta los relojes, desde los canapés hasta las cornucopias. Todos ellos no se satisfacen más que en una sucesión que configura un sistema en el que se remiten los unos a los otros.

El objeto que decora el ámbito privado del propietario revela el concepto de cultura doméstica como cultura material, asociada al consumo, al bienestar, a la ostentación, al desorden calculado. Puede ser un objeto realizado por el propio habitante, en este caso especialmente por la mujer, o adquirido a anticuarios o en viajes al extranjero. La inexistencia de un mercado del arte organizado en España (galerías y casas de subastas) a la par que la atracción que ejercía París, hacía que muchos de los propietarios realizaran la mayoría de sus adquisiciones en el extranjero. Son obras que alternan entre la artesanía y el arte, entre el pasatiempo y la colección, entre el consumo y la imaginación. Los objetos adquiridos en el mercado del arte se suelen presentar como un exponente de la vanidad ociosa del burgués o del antiguo noble que los acumulaban en los interiores, permeables a la relevancia del mensaje moral que pudieran proyectar. La riqueza decorativa se convierte para muchos en sinónimo de riqueza moral (Bonet Solves, 1991: 70). Esta multiplicidad de objetos hace que en ocasiones el interior se convierta en un espacio difícil de habitar, como nos muestra la literatura española, por ejemplo, en las casas de Juan Cuadros, de Blasco Ibáñez (*Arroz y tartana*, 1894), la de las galdosianas Porreño (*La Fontana de Oro*, 1870) o el primer piso de la calle Ancha de Gil Foix en *La febre d'or* (1890-1892), de Narcís Oller. La cantidad y calidad de objetos revela la pérdida de la unicidad para dar paso a lo heterogéneo. En este proceso, el objeto se transmuta en bibelot.

El bibelot es un concepto de difícil precisión, que se asocia a conceptos como el *bric-à-brac*, el objeto de arte, el objeto decorativo, el ornamento, y a adjetivos como lo curioso, el kitsch, lo cursi, lo *chic*. El bibelot puede ser un objeto raro, refinado, artificial. Gómez de la Serna considera que, con el objeto cursi, como los adornos de aparadores, las flores, las estampas de almanaques, las porcelanas, los fanales, los pájaros disecados, los chineros, los guardapelos, “la casa adquiere intimidad

de museo de pequeñas cosas, de exposición de objetos hechos por los locos, los presidiarios, los enamorados y los autores cálidos de regalos de boda (1943: 35)". El objeto cursi aporta a la casa un aire de humanidad, un lugar de evasión, un retorno al pasado y una mirada al futuro; está ausente de crueldad, es entrañable, es frágil por su delicadeza, "hay un drama enredado, un camino de recién casados, una ilusión perenne de adolescencia" (1943: 52). Se convierte en una suerte de descanso, de cobijo, de bálsamo para el individuo en la intimidad de su hogar. El citado autor señala que el siglo XIX aceptó lo cursi "como un ingrediente vital, como conservador de la paz, como anclaje seguro de su tiempo" (1943: 32) y lo defiende como "la birria que no llega a ser birria" (1943: 16), mientras que los más críticos lo señalan como sinónimo de mal gusto, ridículo, simulador de elegancia que llega a ser patético. El objeto cursi también presenta un carácter mueble, es decir, puede ser transportado, la mayor parte de las veces con un afán de exhibición, como por ejemplo "los papelitos muy raros de pasta, todos llenos de garabatos chinoscos", un tesoro que Barbarita Arnáiz llevaba consigo para deslumbrar a sus amigas (*Fortunata y Jacinta*, Pérez Galdós, 1886-1887, ed. 2005:37).

La modernidad del bibelot reside precisamente en su asociación con cualidades estéticas consideradas superfluas como lo decorativo, lo bonito, lo doméstico, lo femenino, las artes menores (Watson, 1999: 16). La colección de bibelots estetiza el interior doméstico. Pero el bibelot también sirve para ser utilizado y poseído. Y consumido. La idea del consumo liga al bibelot con el kitsch ya que éste es consumido en el sentido que lo define Dorfles "el kitsch –o sea, el no arte, el objeto que tiene una apariencia artística sin tener la substancia de ella- ha aparecido sólo cuando era posible que se cumpliera un cambio de significados respecto a los significantes" (Dorfles, 1979: 224). Kitsch podían ser algunos de los objetos realizados por la mujer con materias primas como conchas, papel, pelo, plumas, es decir, aquéllos ajenos a cualquier consideración estética. En las publicaciones y tratados de hogar de la época, como por ejemplo *Young Ladies' Treasure Book* (1881-2) se reflejaba el hecho de considerar la creatividad como algo opuesto a la idea determinista del carácter blando de la mujer. Confiere a la creatividad doméstica una nueva dimensión estética, la de Arte Doméstico (Edwards, 2008: 47-49). Este Arte Doméstico está marcado por la individualidad pero también puede ser ornamental y decorativo.

Aunque el objeto del interior de la vivienda revela las preferencias estéticas de su propietario, existe una parte considerable de lo que denominamos colección doméstica, que impregna el carácter de las estancias. Las colecciones domésticas son el testimonio de la predilección de la mujer por el bibelot. La mujer, más que ningún otro miembro de la familia, es la que lo produce y consume. El hecho de que

la producción de tales objetos se asocie más a la mujer que al hombre se debe en parte a las filosofías deterministas del siglo XVIII (Messer-Davidow, 1989, 47-50) que asocian a la mujer como hacedora del hogar. De ahí que más que verse como objetos artísticos se consideren expresión de las virtudes femeninas, asociadas a la paciencia, a la diligencia, al cuidado y detalle que su ejecución requiere. Pero estos objetos no sólo son sinónimo de felicidad sino que, en opinión de autores como Logan, van más allá al considerarlos una manifestación de la ansiedad, del aburrimiento o de la depresión (1995: 213). Otros añaden que tienen un efecto regulador ya que mitigan la soledad y la tristeza y reducen las tensiones y frustraciones (Baudrillard, 2007: 97; Cardinal and Elsner, 1994: 8). En cualquier caso, es evidente que los objetos que acompañan a la mujer en su vida diaria tienen cierto efecto catártico, como se deduce de publicaciones de la época como *The Habits of Good Society*, (1859). La colección doméstica de bibelot tiene un valor narrativo y culturalmente expresivo, unido a los conceptos de producción, consumo, mediación, género e identidad (Edwards, 2008: 38). Basada principalmente en criterios afectivos, contribuye a personalizar el interior de la vivienda y a enfatizar la noción de intimidad, más que el resto de colecciones. Noble (2004: 253) considera que en la vivienda, estos objetos ayudan a constituir una cultura material de lo amoroso.

El bibelot configura el microcosmos personal del habitante como coleccionista. Dentro de la vivienda adquiere su verdadera carta de naturaleza. Cada uno encierra una historia, diferentes niveles de uso y posesión y significación en relación con el resto de objetos. En suma, los objetos que contemplamos en cada habitación reflejan actitudes sociales, expresiones de la propia identidad y una elección estética, ya que revelan su gusto y constituyen un escaparate social y una manera de entretenimiento o pasatiempo.

3. El propietario-coleccionista

A diferencia de siglos anteriores, en los cuales los objetos quedaban reclusos en espacios acotados como los gabinetes o las galerías, en este momento invaden la casa y quedan expuestos por todas las estancias y así la vivienda en su totalidad pasa a reflejar el alma del morador. Se crea una suerte de *Stimmung*, como la llama Mario Praz, que muestra la intimidad resultante de la relación del espacio y los objetos que contiene. Se puede decir que el propietario se convierte en un coleccionista de objetos a los cuales utiliza para construir su vivienda como una representación de sí mismo. Responde a la idea romántica de la casa como tesoro de objetos ya que siente el deseo de poseerlo todo en un ámbito determinado (Rheims, 1965: 13).

La vivienda burguesa del siglo XIX se caracteriza por la presencia de habitaciones destinadas a usos concretos. Esta individualización, de influencia francesa y, en menor medida, inglesa, implica una especialización de los objetos custodiados en ellas. Cada espacio se destinaba a una función y, por lo tanto, determinaba el tipo de objeto. El espacio va unido a la trayectoria vital del propietario. El burgués del siglo XIX concibe su vivienda como una manifestación de su idea de lujo más que una autocomplacencia por los logros conseguidos en cuanto a su ascenso social y económico. El concepto de lujo se materializa a través de los objetos, cuando se mostraban a las visitas. Las formas, los colores y los sentimientos estaban unidos formando parte de un lenguaje de comunicación entre el propietario y la visita (Hereu i Payet, 1990: 107). Este lenguaje comunicativo expresa un mundo en miniatura, en el que el procedimiento de representación de los objetos se asemeja a la descripción narrativa. La representación y la descripción del mundo físico convergen en un espacio común donde los signos se exponen en relación uno con otro y con el mundo. La ficción de la representación lingüística equivale a la pictórica: ambos procedimientos permiten la miniaturización del mundo, en definitiva, la captación de la fisicidad del objeto, que se hace palpable a través de la acumulación.

Se suele decir que la decoración se concentra más en los espacios de representación, en concreto en el salón de recibir y en la sala, ya que eran los espacios de mayor significación social y simbólica del propietario. En efecto, son lugares de culto a la apariencia, pero también constituyen un nexo con los espacios privados, donde se rinde culto a la vida doméstica. Ambos lugares de culto, el representativo y el íntimo, se llenan de objetos que tienen asignados su forma y su orden en el mundo privado. De nuevo la literatura nos lo muestra, por ejemplo, en las viviendas de don Benigno Cordero (Pérez Galdós, *Los Apostólicos*, 1879) y en la sala de los Villaamil (Pérez Galdós, *Miau*, 1888). Llenan todo el espacio, desde el suelo hasta el techo. Los objetos de los espacios de representación suelen ser obras de arte, retratos de la familia, copias de obras de arte, relojes, exquisitas porcelanas mientras que los objetos de los espacios íntimos suelen estar ligados a la mujer y consisten en cajitas de diferentes formas, tamaños y funciones, objetos de costura, rosarios, devocionarios, fotografías, tarjetas de visita. Cuando son objetos masculinos hay piezas de fumar, de despacho, de escritorio. En general, es evidente que, debido a la interiorización que experimenta la vida doméstica, tanto el mobiliario como el resto de objetos que forman parte de la decoración se relaciona con el diseño del espacio interno y con la imagen que de él se tiene desde el exterior (cerrado, estático y sin revelar su complejidad intrínseca). Es una acumulación subjetiva, ligada a la funcionalidad del espacio, que tiene más de acumulación y collage que

de ordenación taxonómica. La acumulación doméstica de objetos revela la actitud social y la expresión de la propia identidad.

Coleccionista de objetos pero también coleccionista de estilos. En la decoración de su mundo privado, el propietario refleja su búsqueda de un estilo. Lo que implicaba un conocimiento de las tendencias imperantes en la moda, difundida a partir de las publicaciones de manuales del buen gusto y catálogos y revistas de diseños, y de las exposiciones nacionales e internacionales, en especial las de París y Londres. La acumulación de objetos configura una suerte de *horror vacui*, con una mezcla de estilos. Los objetos se disponen a lo largo de los paramentos, en el solado, sobre las chimeneas. Cada uno de éstos no suele poseer un valor por sí mismo sino en relación con el espacio en el que se ubica. El efecto total es una aproximación estética a la decoración interior de la época. En suma, el deseo de crear una sensación de lujo y una expresión del orden burgués, rasgos que señala Ridaura Cumplido como comunes a los interiores burgueses del siglo XIX (2006: 145). Orden burgués pero también estudiado desorden, acentuado por la multiplicidad de pequeños objetos. La sensación de equilibrio o de dinamismo dependía de la función del espacio. En general, en las estancias privadas, asociadas a la tranquilidad, prima el orden, en contraposición a las zonas de carácter público o espacios de representación, donde el desorden fomenta un juego de asociaciones y de imaginación (Ridaura Cumplido, 2006: 146) que hace explícito el deseo de prestigio.

Con la acumulación, la burguesía pretende emular a la nobleza y crea una forma característica de entender la vida familiar, como consumo y como confort (Ridaura Cumplido, 2006: 147). Dicha búsqueda conlleva a la creación de distintas maneras de decorar los espacios privados. La utilización de los colores, el mobiliario y la decoración interior revela una mayor o menor homogeneidad dependiendo del gusto del propietario por un estilo u otro. La influencia francesa se revela en los estilos Luis XV, Luis XVI, Imperio y Regencia, que se van a repetir con frecuencia en los interiores decimonónicos españoles, por ejemplo en el Antosalón y Salón de Baile del Museo Romántico (Madrid); en los salones Luis XV y Luis XVI del palacete de La Quinta, de la familia Selgas; en el Salón de Baile del Palacio del marqués de Campo, posteriormente de Berbedel (Valencia); en el salón del palacio de los barones de Vallvert (Valencia). Además de los estilos franceses, se ponen de moda otros como el medieval; el renacentista, como las salas de Can Verí (Palma de Mallorca) o el oriental, como en el Salón Oriental del Museo Cerralbo (Madrid) o el salón japonés del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes suntuarias “González Martí” (Valencia). En la pintura son hermosos los ejemplos de interiores medievales como los de Alexandre Du Sommerard, el impulsor del Museo de Cluny,

que creó una serie de interiores románticos en su vivienda de la rue de Menars o los interiores de estilo griego como el dibujo de John Soane para la Drawing Room de Taymouth en Perthshire (conservado en el John Soane's Museum, Londres). Este carácter abigarrado se expresa con claridad en las descripciones de nuestros escritores naturalistas y realistas de la segunda mitad del siglo XIX como las de Pérez Galdós con el palacio del marqués de Fúcar en *La familia de León Roch* (1878), el del padre de Anselmo en *La sombra* (1870) o el universo de objetos de Pardo Bazán en *La tribuna* (1882), *Insolación* (1889), *El Tesoro de Gastón* (1897) o *El Niño de Guzmán* (1900). Existen ejemplos paradigmáticos de fotografías que ilustran las estancias de *Los Salones de Madrid* (1950) y los salones del apartamento de Napoleón III en Saint-Cloud así como las estancias de la reina Victoria, conocidas a través de las acuarelas de Fournier y Van Moer, conservadas en el Musée National du Château, en Compiègne.

El propietario construye su casa como una imagen de sí mismo, que encierra los contenidos de su mundo. El objeto como signo de estatus y de identidad, como valor estético y funcional, expresa las ideas existentes en el siglo XIX sobre el individuo, la sensibilidad y el gusto de la época. El interior doméstico refleja el sueño del burgués: cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa.

Obras literarias de referencia

- Blasco Ibáñez, V: *Arroz y tartana* (1894)
- Oller, N.: *La febre d'or* (1870)
- Pardo Bazán, E: *La tribuna* (1882)
- Pardo Bazán, E: *Insolación* (1889)
- Pardo Bazán, E: *El Tesoro de Gastón* (1897)
- Pardo Bazán, E: *El Niño de Guzmán* (1900)
- Pérez Galdós, B: *La Fontana de Oro* (1870)
- Pérez Galdós, B: *La sombra* (1870)
- Pérez Galdós, B: *La familia de León Roch* (1878)
- Pérez Galdós, B: *Los Apostólicos* (1879)
- Pérez Galdós, B: *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) (ed. 2005, Madrid: Santillana)
- Pérez Galdós, B: *Miau* (1888)

Bibliografía

Baudrillard, Jean (2007): *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI.

Bonet Solves, Victoria. (1991): “José Gallel y Beltrán: Perspectivas y paisajes. Una profesión”. *Cuadernos de Arte: Ars Longa*. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, nº 2. Valencia: Universidad.

Cardinal, Roger y John Elsner (1994) : *Cultures of Collecting*. London : Reaktion.

Dorfles, Gillo (1979): *El devenir de la crítica*. Madrid : Espasa Calpe.

Edwards, Clive (2008): “Women´s home-crafted objects as collections of culture and comfort, 1750-1900”, en Potvin, J. y A. Myzelev (eds) : *Material cultures, 1740-1920: the meanings and pleasures of collecting*. London : Ashgate.

Gómez de la Serna, Ramón (1943): *Lo cursi y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Hereu i Payet, Pedro (1990): “Lujo e interior burgués en la segunda mitad del siglo XIX”, *Anales de arquitectura*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Messer-Davidow, Ellen (1989): « For Softness She: Gender, Ideology and Aesthetics in Eighteenth Century England, Keener, F. and S. Lorch (eds.): *Eighteenth Century Women and the Arts*. New York: Greenwood Press.

Logan, T (1995): “Decorating Domestic Space. Middle Class Women and Victorian Interiors », V. Dickerson (ed) : *Keeping the Victorian House*. New York : Garland Press.

Noble, G (2004): “Accumulating Being”, *International Journal of Cultural Studies*, 7 (2).

Otto, Lenne y Lykke Pedersen (1998): “Collecting Oneself-Life Stores and Objects of Memory”, *Etnología Scandinavica*, 28.

Ridaura Cumplido, Concha (2006): *Vida cotidiana y confort en la Valencia burguesa (1850-1900)*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Rheims, Maurice (1965): *La curiosa vida de los objetos*. Barcelona: Caralt.

Saisselin, Remy (1985): *Bricobracamania, the Bourgeois and the Bibelot*. London : Thames and Hudson.

Watson, J (1999): *Literature and Material Culture from Balzac to Proust*. Cambridge : Cambridge University Press.

MUSEUS, PATRIMÓNIO E
CONSERVAÇÃO PREVENTIVA /
MUSEOS, PATRIMONIO Y
CONSERVACIÓN PREVENTIVA

**Conceição Linda de França, Kleumanery de
Melo Barboza e Luiz Antonio C. Souza**

Conceição Linda de França: *mestranda do programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com linha de pesquisa na área de Conservação— restauração de Obras de Arte Contemporâneas em Plástico. Especialista em Conservação— Restauração de Bens Culturais Móveis. Experiência profissional na área de patrimonio cultural com a elaboração de Dossiês de Tombamento de edificações e bens de interesse histórico. Atuação em projetos de conservação preventiva para acervos e de restauração de bens culturais.* **Kleumanery de Melo Barboza:** *mestranda do programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com linha de pesquisa na área de Gerenciamento de Riscos para Acervos Museológicos. Especialista em Conservação— Restauração de Bens Culturais Móveis. Experiência profissional na área de patrimonio cultural com a elaboração de Dossiês de Tombamento de edificações e bens de interesse histórico. Atuação em projetos de conservação preventiva para acervos e de restauração de bens culturais.* **Luiz Antonio C. Souza:** *graduação em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986), mestrado em Química-Ciências e Conservação de Bens Culturais pela Universidade Federal de Minas Gerais (1991), com trabalho experimental realizado no IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelas, Belgica) e doutorado em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1996), com trabalho experimental realizado junto ao Getty Conservation Institute, em Los Angeles, USA. Atualmente é coordenador do LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação, na Escola de Belas Artes da UFMG, onde é Professor Associado.*

OBRAS DE PLÁSTICO EM MEU ACERVO – E AGORA, O QUE FAZER?

Conceição Linda de França, Kleumanery de Melo Barboza e
Luiz Antonio C. Souza

Resumo

Os acervos museológicos são formados por uma diversidade de objetos e materiais adquiridos ao longo do tempo devido a sua importância histórica, artística ou cultural para determinada comunidade ou grupo social. Assim, teoricamente, ao visitar as reservas dos museus deveríamos encontrar objetos em plástico em suas coleções. Mas porque, muitas vezes, ao entrevistarmos museólogos, conservadores ou funcionários responsáveis pelos acervos sobre a existência destes objetos, mesmo nos museus históricos e etnológicos, recebemos uma resposta negativa? Tendo em vista este problema, realizamos uma pesquisa pioneira no País que servirá como referência para a elaboração de projetos de gestão destes acervos.

Palavras-chave: Conservação de Plásticos, Identificação de Plásticos, Conservação Preventiva

Abstract

The museum collections are formed by a variety of objects and materials that were acquired over time due to its historical, artistic or cultural importance to a particular community or social group. Thus, theoretically, to visit the reserva técnica of museums should find plastic objects in their collections. But why, many times, when interviewing curators, conservators or officials responsible for collections on the existence of these objects, even in historical and ethnological museums, received a negative response? Considering this problem, we conducted pioneering research in the country that will serve as reference for the drafting of management of these collections.

Keywords: Plastics Conservation, Identification of Plastics, Preventive Conservation

Formação dos Primeiros Acervos

Por ser um material extremamente versátil e moderno, o plástico, inicialmente, caiu no gosto dos designers que desenvolveram objetos como cadeiras, luminárias, camas infláveis entre outros que se tornaram ícones da vida moderna nas décadas de 1960 e 1970. Logo, os artistas também perceberam as inúmeras possibilidades e desafios que este material poderia proporcionar.

Entre os artistas, o pioneiro foi o construtivista russo Naum Gabo, que criou obras utilizando apenas o plástico como suporte. Ainda em 1920 (DONATO, 1972; HEUMAN&PULLEN, 1988) início da produção comercial destes materiais, Gabo desenvolvia a sua primeira obra “Construção no Espaço – Dois Cones” toda elaborada com folhas de Celulóide (nitrato de celulose). Este primeiro tipo de plástico era produzido, na época, como uma variada gama de cores incluindo a imitação de casco de tartaruga, marfim, madeira e madrepérola. Certamente, esta versatilidade de cores e texturas atraiu muitos artistas posteriormente.

No Brasil, os primeiros contatos com obras de arte em plástico foram promovidos pela 8ª Bienal, em 1965, onde as esculturas do italiano Alberto Burri “(...) utilizou além de outros materiais tradicionais, também o plástico.” (DONATO, 1972). Na Bienal de 1967, a participação de obras com este material já foi bem maior, inclusive com trabalhos de Andy Warhol que utilizava placas de acrílico como suporte de suas serigrafias. Além desta, foi destaque a obra do italiano Baldacini César “Expansão Controlada” toda produzida em plástico e também a mais cara da exposição. Porém, Marcelo Nietzche é considerado o artista brasileiro pioneiro na utilização do plástico no cenário artístico nacional (DONATO, 1972).

Desta forma, através das premiações aquisitivas dos salões de arte, mostras, compras, doações de artistas, e outras formas de aquisição, não tardou para que estas obras logo se integrassem aos acervos de grandes museus em todo o país. E aos poucos, estes acervos foram aumentando de acordo com o crescimento da utilização e difusão deste material entre os artistas. Porém este rico acervo de obras de arte em plástico se encontra, em sua maioria, guardados nas reservas técnicas. Estas obras apresentam-se carentes de projetos de conservação/restauração uma vez que a maioria dos profissionais desconhecem os processos de degradação bem como técnicas seguras de intervenção.

Identificar e Classificar – 1º Passo para a Conservação

O primeiro passo para se elaborar uma estratégia eficiente de conservação para estes acervos é a identificação dos diferentes tipos de plásticos presentes na mesma

a fim de sugerir estratégias corretas de tratamento e armazenamento, pois, uma determinada medida de conservação criada para um grupo pode ser nociva para outros que estejam próximos.

Um conservador-restaurador muito experiente nesta área pode conseguir distinguir alguns tipos de plásticos através de suas características organolépticas como cheiro, cor ou dureza entre outras. Além destas características, outros fatores podem ajudar na identificação como a idade do objeto, que, através de um levantamento histórico da utilização e produção destes materiais no país, indicará aproximadamente através da eliminação, o tipo de polímero. A forma do objeto e o tipo de processo de fabricação utilizado também pode evidenciar o polímero base. Até mesmo o número de patente e marca do fabricante podem facilitar a identificação do material.

Somente após esgotadas estas possibilidades de identificação é que o conservador-restaurador deverá partir para testes que exijam a remoção de amostras, aplicação de reagentes ou exames mais complexos e caros. Alguns testes poderão ser realizados no próprio ateliê pelo conservador-restaurador através de pirólise, ou aplicação de solventes e reagentes. Se ainda assim persistirem dúvidas a respeito da identificação de algumas peças, o conservador-restaurador poderá recorrer a exames em laboratórios especializados realizando ou não a remoção de micro-amostras.

Após a identificação, a próxima etapa a ser desenvolvida é a classificação dos objetos que serão armazenados nas reservas de acordo com seu polímero base. Para isto, deve-se utilizar nas embalagens de acondicionamento, fichas de inventário e/ou etiquetas da obra a simbologia padrão utilizada pela indústria referente ao tipo de polímero com o qual foi fabricado conforme a tabela 1.

1.	PET	Politereftalato de Etileno		5.	PP	Polipropileno	
2.	PEAD	Polietileno de Alta Densidade		6.	PS	Poliestireno	
3.	PVC	Policloreto de Vinila		7.	EPS	Poliestireno Expandido	
4.	PEBD	Polietileno de Baixa Densidade					

Tabela 1 – Simbologia para identificação de polímeros industrializados. Fonte: FRANÇA, 2008

Após estas etapas iniciais é necessário avaliar cada objeto isoladamente e observar sinais de degradação apresentados por estes. Entre os mais comuns pode-se citar as alterações de brilho e cor, deformações e perda de plastificante, que torna o objeto

quebradiço (principalmente em objetos de PVC ou borracha).

Determinação de Fatores e Sinais de Degradação - 2º Passo

A suscetibilidade dos materiais plásticos a degradação varia de acordo com o tipo de polímero com que são produzidos, sendo que algumas degradações são específicas de cada material, como a “síndrome do vinagre”¹ que desintegra os objetos em acetato de celulose. Estas degradações podem ser divididas em dois grupos distintos: Degradações físicas e químicas.

Suscetibilidade dos polímeros a degradação					
Polímero	Degradação Térmica	Foto-oxidação	Ozônio	Hidrólise	Biodegradação
Polietileno	2	3	1	0	1
Polipropileno	2	4	1	0	0
Borracha natural	2	4	4	0	1
Poliestireno	2	3	0	0	1
Cloreto de polivinila	4	3	0	1	0
Polimetil metacrilato	3	2	0	1	0
Celulose	2	2	0	2	3
Resinas epoxi	2	2	1	1	-
A suscetibilidade a degradação aumenta na escala de 0 a 4.					

Tabela 2 – Suscetibilidade dos polímeros a degradação

As causas físicas estão associadas com a migração (exudação) de plastificantes ou outros aditivos, condensação, absorção de líquidos ou vapores ácidos, variações térmicas e provocam alterações nas propriedades mecânicas da obra. Os sinais mais comuns de que um objeto está em processo de degradação adiantado são os seguintes:

Alterações da flexibilidade e de cor são primeiros sinais evidentes de que o objeto está em processo de degradação. Geralmente, vem associada à perda de flexibilidade ou distorção do objeto com pode ser observado na figura 2. O PVC² e o acetato

¹ Morgan, John. *Conservation of plastics – An introduction*.

² Segundo SHASHOUA, 2002, o percentual de plastificantes para o PVC gira em torno de 15 a 50% do volume a ser produzido.

de celulose são os plásticos que contém grandes quantidades de plastificantes (MORGAN, 1991) e, por isso, são os que apresentam maiores riscos de alterações da flexibilidade bem como distorções devido a exudação de plastificantes.

Esta exudação acontece porque o tamanho da molécula do plastificante é menor que a dos polímeros, (BALÁZSY-TÍMÁR & EASTOP, 1998), e leva consigo para a superfície da obra os corantes e os produtos de decomposição (TÉTREAUULT, 1992). Já as alterações de cor ocorrem principalmente devido a incidência de luz e oxidação. As Microfissuras (crazing ou craking) é o tipo de degradação mais freqüente nos plásticos transparentes. Caracteriza-se por apresentar uma microfissuração, em seu estagio inicial, na camada mais superficial do objeto semelhantes aos craquelês nas pinturas. Em estágios mais avançados, estas fissuras tornam-se mais graves chegando a despedaçar todo o objeto.

Pode ser causado pelo *stress* ou fadiga do material gerada pela constante variação dimensional em presença de variação de temperatura e umidade, ou também pelo contato com solventes. Esta degradação é irreversível e ocorre nos termoplásticos transparentes (nitrato e acetato de celulose, acrílicos, polipropilenos, poliestireno etc..).

Para a avaliação do padrão de craking apresentado na obra, foi utilizada como referência a tabela encontrada no livro “Tintas: métodos de controle de pinturas e superfícies” que apresenta onze tipos de craking gerados pelo envelhecimento de filmes formados por resinas sintéticas (FIGURA 1). Do mesmo modo que ocorre nos filmes de pintura, nos plásticos também pode ser ocorrer o *Esbranquecimento ou Bloom* (FIGURA 2). Neste processo, a superfície dos plásticos torna-se opaca, perdendo o brilho.

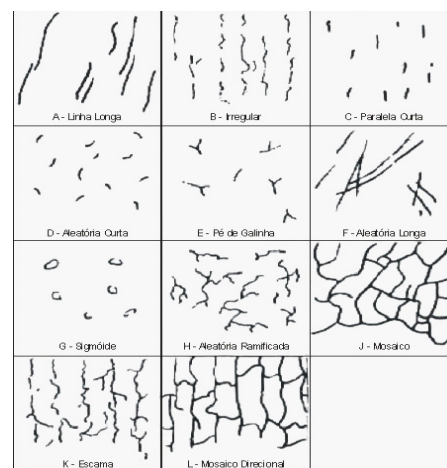


FIGURA 1 – Padrões de referência para a identificação e comparação de craking. Fonte: FAZANO, 1995

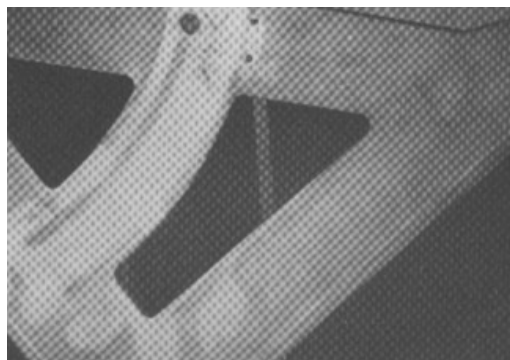


FIGURA 2 – Bloom. Fonte: ALLEN, Norman S, 1992

A degradação química ocorre devido a reações químicas entre os componentes dos polímeros. Os dois principais mecanismos envolvidos são a hidrólise ácida e a oxidação (GRATTAN & WILLIAMS, 1999). Geram os danos mais sérios e irreversíveis as obras. Os fatores responsáveis pelo início destas reações são, segundo MORGAN (1991): A incidência de Luz; Calor; Oxigênio (oxidação); Umidade Relativa; Poluição atmosférica; Contato com solventes orgânicos ou seus vapores ácidos durante limpezas ou acidentalmente, restaurações; Ataques biológicos.

Na hidrólise ácida, segundo processo descrito por GRATTAN & WILLIAMS, 1999, ácidos são formados e liberados e o material é enfraquecido e catalisado pelos ácidos que foram liberados na reação. Devido a volatilidade destes ácidos, outros objetos plásticos que estejam próximos também podem ser afetados por eles.

Os polímeros oxidam rapidamente em contato com o oxigênio através do processo chamado mecanismo radical livre (GRATTAN & WILLIAMS, 1999). Este processo tem uma importante função no envelhecimento dos polímeros. Por envelhecimento entendemos degradação lenta (meses e anos) influenciada pela luz, ar, CO₂ e água, que resulta na perda de propriedades mecânicas até a sua completa destruição.

Na maioria dos polímeros, os resultados do envelhecimento são amarelecimento e aumento no brilho.

No fenômeno conhecido como fotodegradação, o principal fator degradativo é a ação da luz, mais particularmente, a ação dos raios ultravioleta. Todos os polímeros são sensíveis a luz em graus diferentes (KAIRALLA & FERRACIOLI (1993). Esta degradação não somente os modifica visualmente, promovendo as alterações de cor dos objetos, principalmente nos transparentes, como também prejudica as suas propriedades mecânicas e físicas. Vários podem ser os sintomas destas degradações. Alguns serão descritos a seguir a fim de ilustrar e facilitar a identificação dos mesmos.

Embrittlement – Aumento da suscetibilidade de um material de se tornar quebradiço sob esforço. Esta fragilidade é decorrência da migração do plastificante que torna a peça frágil e quebradiça ou da ação de solventes.

Crumbling – fragmentação. Ocorre no último estágio do *crazing* (several crazing) e não há mais nada a ser feito em prol do objeto. Também pode surgir como consequência da migração do plastificante.

O *Blister* ou *Empolamento* é um processo degradativo semelhante a pequenas “erupções” ou bolhas que ocorrem na superfície do objeto. A figura 3 demonstra os padrões para caracterização do grau de *Blister* de uma peça.

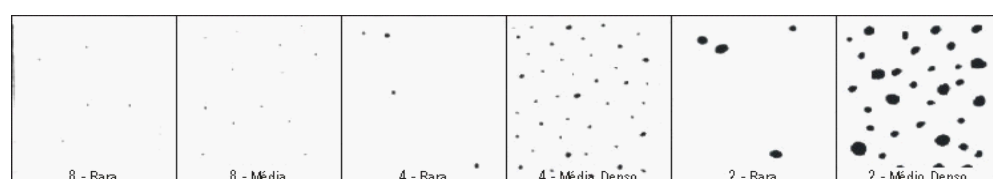


FIGURA 3 – Padrões de tamanho e frequência de empolamento (*blister*).

Fonte: FAZANO, 1995

O *Chalkiness*, *chalking* ou pulverulência que é a evidência de deterioração da resina pela formação de resíduo em forma de pó. E exalação de odores que podem ser provenientes dos produtos de degradação pela hidrólise ácida.

Ainda podem-se registrar os “Fatores Humanos” de degradação dos plásticos. Este chega a ser um dos maiores fatores de degradação das peças. Promovem a identificação das obras nos acervos com etiquetas (geralmente, mais de uma) em papel e adesivos ácidos, limpezas com produtos inadequados como o álcool, por exemplo, manuseio das obras sem luvas deixando marcas nas mesmas, bem como a quebra de peças por manuseio inadequado ou por pessoal não especializado. Desta forma, os objetos que estiverem com processo de degradação iniciado devem ser mantidos em local isolado dos demais uma vez que seus produtos de degradação podem danificar os outros em seu entorno.

Planejar e Acondicionar - 3º Passo

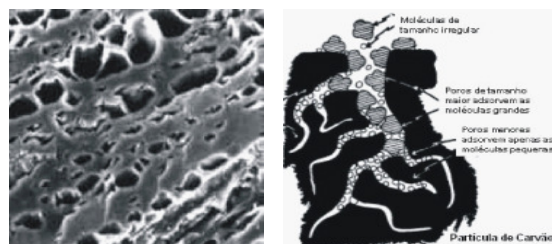
Após a realização do primeiro passo e da identificação dos sinais de degradação apresentados pelos objetos, o terceiro passo é o planejamento da reserva e das embalagens de acondicionamento das obras. Como foi citado anteriormente, os

plásticos devem ser acondicionados nas reservas de acordo com o tipo de polímero ou mesmo, em grupos de polímeros que apresentem necessidades de conservação semelhantes.

Materiais que comprovadamente produzem emissões gasosas quando em processo de degradação, como os objetos em nitrato e acetato de celulose e PVC, faz-se necessário o isolamento destas peças em um local afastado das demais e, se possível o acondicionamento das mesmas em embalagens que permitam a utilização de um sistema de conservação passiva com materiais adsorventes, preferencialmente o zeólito.

A adsorção é o fenômeno interfacial que permite a transferência de compostos orgânicos (adsorvato) e, eventualmente inorgânicos, da fase líquida ou gasosa para uma superfície sólida (adsorvente), ficando nela retida. Os materiais adsorventes apresentam como principal característica serem porosos e através destes poros retirarem as moléculas de compostos liberados conforme as imagens da figura 4. O adsorvente mais conhecido do público em geral é o carvão ativado, porém, existem outros com, por exemplo, o zeólito.

FIGURA 4 – Fotografias ampliadas da superfície de uma partícula de carvão ativado e esquema de adsorção das partículas pelos poros. Fonte: FRANÇA, 2008.



Segundo SHASHOUA (1996), o material mais indicado para este processo é o zeólito (mineral de silicato de cálcio e alumínio hidratado com estrutura porosa). Este mineral é utilizado com sucesso para retardar a “síndrome do vinagre” em filmes de acetato no Museu Britânico. De acordo com os testes realizados por ela, o carvão ativado adsorve as moléculas no ambiente mais rapidamente que o zeólito, porém, depois de determinado tempo, o carvão libera todo o material adsorvido de uma única vez sobre a obra, acelerando a degradação. Este sistema de conservação passiva foi utilizado pela autora na restauração da obra intitulada “Caranguejo”, da artista Mary Ann Pedrosa. A obra estava em acelerado estado de degradação com sinais de despolimerização, microfissuras, fotooxidação, quebras e empenamentos (FIGURAS 5, 6 E 7).



FIGURA 5 - Macrofotografia de obra em acrílico que apresenta Crazing tipo “L” - mosaico direcional. Fonte: FRANÇA, 2008

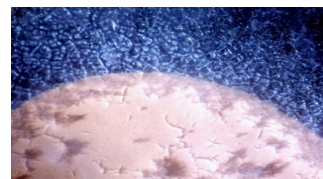


FIGURA 6 - Macrofotografia de obra em acrílico que apresenta Crazing tipo H –Aleatória Ramificada com sinais de despolimerização. Fonte: FRANÇA, 2008



FIGURA 7 - Macrofotografia de obra em acrílico que apresenta despolimerização. Fonte: FRANÇA, 2008

A fim de acondicioná-la em condições ideais, a autora elaborou uma embalagem de acondicionamento com aberturas laterais (FIGURA 8), cobertas por uma tela de “nom wovem” a fim de que fosse possível a ventilação da obra. Além disto, preparou um fundo falso para acondicionar uma camada de zeolitos acondicionada em “sachets” de “non wovem”. Estes “sachets” ficariam próximos principalmente da placa do fundo da obra que é a parte que apresenta maiores e mais graves sinais de degradação.

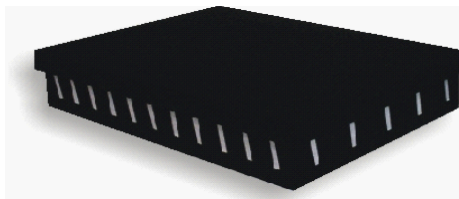
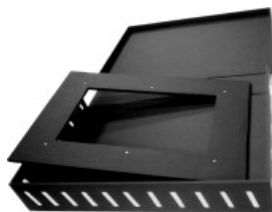


FIGURA 8 – Caixa para acondicionamento definitiva. Fonte: FRANÇA, 2008

Vale salientar que todo material a ser utilizado no acondicionamento destas obras deve ser neutro. Ainda pode ser utilizada na conservação de objetos que apresentem processo de degradação acelerado a atmosfera anoxia com a aplicação de absorvedores de oxigênio do tipo *Ageless* e *Atco Oxygen* (GRATTAN&GILBERT, 1994). Ainda na conservação de obras elaboradas por estes polímeros, quando apresentarem partes metálicas externas, especialmente de cobre, as mesmas deverão ser isoladas com fita de Politetrafluoroetileno (PTFE) a fim de evitar a corrosão das mesmas pelos gases emitidos (MORGAN, 1990).

Em casos muito graves, pode ser utilizado o congelamento das peças a fim de prolongar a vida útil do objeto, porém, deve-se pesar bem os prós e contras deste procedimento tanto em relação a custos como em relação a conservação do objeto. Além disto, as condições de temperatura e umidade deverão ser monitoradas de acordo com as necessidades de cada “família” de polímeros.

As caixas de acondicionamento deverão ser identificadas com fichas que permitam a rápida identificação do objeto, sem precisar manuseá-lo, assim como a simbologia do(s) polímero(s) que o constitui. A autora propõe um modelo que foi utilizado na caixa apresentada anteriormente, os dados necessários são: a imagem da obra, o nome da obra e do autor (quando houver), o número de inventário, o tipo de plástico e informações sobre a fragilidade do objeto.



FIGURA 9 – Etiqueta de identificação da obra. Fonte: FRANÇA, 2008

Conclusão

A conservação de plásticos no Brasil é ainda um problema muito recente e requer muita pesquisa. De acordo com dados obtidos pela autora, foi possível perceber os seguintes problemas: Ainda não existe uma política específica para a salvaguarda destes materiais, desconhecem-se os tipos de degradações que podem apresentar, muitos conservadores-restauradores não se sentem aptos a identificar ou mesmo a intervir nestas obras, ao mesmo tempo em que não se conhece teorias ou métodos de intervenção específicos para estes objetos. Além disto, grande parte dos acervos se encontram armazenados nas reservas técnicas. Quando expostos, seguem as mesmas orientações para exposição das obras tradicionais (umidade relativa, iluminação e temperatura).

Este artigo é parte integrante da dissertação que está sendo desenvolvida pela autora Conceição França, e tem por objetivo localizar os principais acervos de obras em plástico, identificando estado de conservação das obras, tipologias de degradação e, técnicas construtivas, tendo como objetivo gerar um banco de dados que servirá como referência para a elaboração de projetos de gestão destes acervos.

Referências

ALLEN, Norman S. (1992). *Polymers in Conservation: Proceedings of an International Conference organized by Manchester Polytechnic and Manchester Museum*. Cambridge: Royal Society of Chemistry. 216p.

DONATO, Mário. (1972). *O Mundo plástico: o plástico na historia, o plástico no mundo, o plástico no Brasil*. São Paulo: Goyana. 76p.

FRANÇA, Conceição Linda de. (2006). *Caranguejo: complexidades e dificuldades na conservação/restauração de um objeto em plástico*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG. (Monografia, Curso de Especialização Em Conservação/Restauração de Bens Culturais Moveis).

GRATTAN, David W. (1991). *Saving the Twentieth Century : The Conservation of Modern Materials : proceedings of a conference Symposium, Ottawa, Canada, 15 to 20 September*.

MODERN ORGANIC MATERIALS MEETING: 1988. Edingurgh, Escocia. Preprints of contributions to the modern organic materials meeting. Edinburgh: Scottish Society for Conservation & Restoration. 157p.

MORGAN, John. (1991) *Conservation of plastics: an introduction to their history, manufacture, deterioration, identification and care*. London: Plastics Historical Society: The Conservation Unit. 55p.

FAZANO, Carlos Alberto T. V. (1995). *Tintas: métodos de controle de pinturas e superficies*. 4^a. ed. São Paulo: Hemus. 321p.

Eduarda Moreira da Silva Vieira

Docente do Ensino Superior desde 1986 ate 2008 na Universidade Portucalense, no Departamento de Ciências da Educação e do Património nas áreas de Arqueologia, Pré-história, Património e Conservação e Restauro. Docente da Escola das Artes da Universidade Católica (Porto) na área de Materiais Inorgânicos (Materiais e Tecnologias I e II e Técnicas de Preservação e Conservação I e II) e Teoria, Historia e Deontologia do Restauro - Licenciatura em Arte, Conservação e Restauro. Docente do Doutoramento em Conservação de Pintura e Materiais Inorgânicos da Escola das Artes da UCP-Porto. Docente convidada do Mestrado MIPA da FAUP (Técnicas e Materiais Tradicionais) desde 2004 a actualidade. Docente de diversos cursos de pós-graduação na UPT – Conservação Preventiva de Bens Moveis (2008); Conservação e Restauro de Cerâmica e Faiança Arqueológicas (2007); Arqueologia e Valorização (2007); Mestrado em Património Artístico e Conservação (2004). Fundadora do Centro de Conservação e Restauro da UPT. Formadora em diversos cursos profissionais de Conservação e restauro e de Museologia.

ARTES DECORATIVAS NA ARQUITECTURA: PROBLEMÁTICAS DE CONSERVAÇÃO E DE REABILITAÇÃO

Eduarda Moreira da Silva Vieira

Resumo

Neste artigo procura-se contextualizar a herança patrimonial portuguesa no campo das duas principais artes decorativas aplicadas à arquitectura: a azulejaria e os estuques. Analisam-se também questões relacionadas com o património edificado enquanto bem de consumo e a sua importância na construção da imagem urbana. São alvo de especial atenção a azulejaria de fachada no Porto e cidades vizinhas, bem como o seu estado de conservação e a relação transversal entre estes elementos e os conceitos de cidade-museu e de museu *in situ*. A função museológica das colecções de estuques Meira e Baganha constitui outro objecto de análise.

Palavras-chave: Azulejaria, Estuques, Conservação, Colecção, Imagem Urbana

Abstract

This paper aims to outline the Portuguese heritage by focusing on the two main decorative arts applied to architecture: glazed tiles and stuccos. The text also considers questions related to the built heritage as a consumer good and its importance in the construction of an urban image. Special attention is given to facade glazed tiles in Oporto and neighbouring towns, as well as their conservation status and the relationship between these issues and the concepts of museum town and *in situ* museum. The Baganha and Meira stucco collections are also examined in the context of their role as the core of a museum-like approach of the town's built heritage.

Keywords: Glazed Tiles, Stuccos, Conservation, Collection, Urban Image

1. Artes decorativas na arquitectura portuguesa: Azulejaria e Estuques

Portugal possui uma rica tradição de artes decorativas aplicadas à arquitectura, devendo ser destacadas as que se relacionam com o campo dos revestimentos, sejam eles cerâmicos ou baseados em argamassas. O Conselho da Europa considerou os azulejos e estuques decorativos como as duas artes mais representativas na decoração da arquitectura no nosso país, a ponto de a individualizarem. Embora com trajectória e evolução autónomas, há contudo aspectos que comuns a ambos: dependem e explicam-se em função dos suportes arquitectónicos onde se encontram, além de desempenharem uma dupla função como materiais de construção e elementos decorativos.

Os estudos pioneiros de José Aguiar¹ tiveram o mérito de lançar luz sobre a importância dos revestimentos como elemento indissociável dos edifícios históricos e da sua gramática, num país marcado pelo gosto da “pedra à vista”, responsável por práticas geradoras de falsas imagens do património construído, em contexto urbano ou rural.

1.1 O azulejo

O uso do azulejo entre nós tem já cerca de cinco séculos, embora tenha estado inicialmente confinado aos interiores, o que não impediu, contudo, a concretização de um elevado patamar de desenvolvimento e criatividade. As suas potencialidades, entre as quais se destaca o carácter plástico, foram exaustivamente exploradas.² Revestiu paredes, tectos e pavimentos em interiores civis e religiosos, dando vida aos espaços com programas decorativos de grandes mestres, cumprindo com frequência funções de cariz simbólico ou sacro. Surgem assim grandes painéis mitológicos ou historiados, de escala por vezes monumental, que conferem aos ambientes em que são inseridos uma marca indubitavelmente cénica, ou a azulejaria de padrão, que cobre paredes inteiras, ela própria criadora de ilusões espaciais de perspectiva e aumento do campo visual. A complementaridade estabelecida entre azulejo e arquitectura, transformou o primeiro no material de eleição para uso em exteriores, prática que só se

¹ AGUIAR, José – *Cor e cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património*, Porto, FAUP, 2002.

² NOITES, Maria Antónia Soares – *O azulejo e a imagem urbana no centro histórico do Porto. Patologia e propostas de conservação*, Évora, Universidade de Évora - dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, 2007, p. 44 (texto policopiado).

vulgarizaria no decurso do século XIX, mercê da produção em grande escala.³ Nas fachadas, o azulejo desmaterializa a arquitectura, desempenhando um papel dialéctico com a mesma.

O revestimento de fachadas inteiras a azulejo, desconhecido até finais do século XVIII em Portugal, tem sido relacionado com o fenómeno dos “brasileiros” de torna-viagem. Estes teriam dado continuidade a uma moda já implementada no Brasil introduzindo deste modo uma inovação de monta no campo decorativo e na imagem das cidades e vilas portuguesas. Contudo, importa relativizar esta suposição, uma vez que a história da azulejaria de fachada é ainda mal conhecida. Para José Manuel Lopes Cordeiro⁴, é arriscado associar a expansão deste tipo de azulejaria aos “brasileiros”.

A aplicação do azulejo nas fachadas viria a transformar a paisagem urbana, emprestando cor e brilho à arquitectura. O azulejo passa a desempenhar em simultâneo as funções de material decorativo e de construção, ao permitir isolar e reforçar as estruturas. À criação de sugestões volumétricas e de espaços arquitectónicos virtuais patentes na decoração, acrescenta-se um aspecto prático, traduzido em superfícies mais higiénicas e de maior durabilidade quando comparadas com superfícies rebocadas, que exigiam manutenções mais frequentes.

A divulgação da azulejaria de exteriores inaugurou uma nova estética na seio da cultura arquitectónica urbana, na qual o azulejo, no entender de Santos Simões, se soma aos códigos linguísticos e construtivos tradicionais da arquitectura.⁵ No século XX, o azulejo passa a integrar em definitivo a panóplia de ferramentas da arquitectura de autor, sendo bem conhecidos os trabalhos de Raul Lino e as inovações artísticas introduzidas por ceramistas-pintores, como Jorge Colaço⁶, Eduardo Leite, Jorge Barradas, Júlio Pomar, Querubim Lapa, Maria Keil, entre outros.

A azulejaria de fachada é hoje associada ao rosto de várias cidades portuguesas, como o Porto, Ovar ou Aveiro, fenómeno que está intimamente relacionado com

3 Segundo Santos Simões, foi na cidade do Porto que se terão registado as primeiras experiências de aplicação deste material nas fachadas. O seu emprego em fachadas difundiu-se a partir do séc. XIX, e até meados do século seguinte, sobretudo para o Brasil. SIMÕES, J.M. Santos – “Azulejaria do norte do país”, Lisboa, 1961, in *Estudos de Azulejaria*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Junho de 2001, p.248. Apud. NOITES, Maria Antónia Soares, ob.cit. p.46.

4 CORDEIRO, J. Manuel Lopes – *As fábricas portuenses e a produção de azulejos de fachada (sécs. XIX-XX)* in *Catálogo da Exposição Temporária no mercado Ferreira Borges - Azulejos no Porto*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1997, s/np.

5 MECO, José – *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, p.12.

6 Jorge Colaço foi dos mais activos ceramistas portugueses e um dos que mais trabalhou nas fachadas de edifícios do Porto revestidos a azulejo no século XX. Cf. NOITES, ob.cit. p.91.

a localização em Vila Nova de Gaia do principal centro produtor. Até à segunda metade do século XIX, o hábito de revestir fachadas a azulejo estivera limitado a alguns casos particulares. Para Lopes Cordeiro⁷, a moda da azulejaria de fachada ter-se-á expandido para outras zonas do país a partir de um núcleo central correspondente ao Porto. Esta difusão do novo gosto acabaria por funcionar como catalisador da própria produção industrial, que se desdobrará em novos padrões e modelos, num esforço consciente para satisfazer as exigências do mercado.

1.2 O estuque

O conceito de estuque abrange uma diversidade de técnicas, a que correspondem diversas expressões estéticas. Filiados nas tecnologias das argamassas tradicionais e tendo por base a cal e o gesso como materiais principais, os estuques dividem-se em dois grandes grupos: os de ornato e os de revestimento.

Entre nós, a expressão mais popular e conhecida de “estuque decorativo” passou, com o decorrer do tempo, a designar o estuque de ornato, modelado ou moldado. Com efeito, em Portugal a evolução desta arte seguiu um caminho diferente do dos restantes países mediterrânicos. A presença de estuques de ornato e de revestimento remonta à época da presença romana, tendo sido encontrados vestígios materiais em diversas estações arqueológicas.⁸

A introdução da arte do estuque foi sempre relacionada com a vinda de mestres italianos para Portugal nos anos subsequentes ao grande Terramoto de Lisboa, entre os quais se destaca o nome do milanês Giovanni Grossi. Não obstante a importância do contributo destes mestres e o valor artístico e patrimonial dos estuques de ornato pombalinos, sabemos que esta arte já estava presente entre nós desde o século XVI, como o comprovam os estuques da Charola do Convento de Cristo, em Tomar, uma vez que sobre o legado islâmico medieval, subsistem ainda lacunas de informação consideráveis neste campo.⁹

Após ter registado um período de apogeu nos programas decorativos barrocos,

7 CORDEIRO, J. Manuel Lopes, *ob. cit.*, s/np.

8 *Salientam-se Conímbriga, Tongóbriga, Bracara Augusta e Miróbriga, onde a par dos fragmentos ou peças de estuque moldado, apareceram igualmente fragmentos de pintura mural a fresco. Cf. VIEIRA, Eduarda M. Silva – Técnicas Tradicionais de stuccos em revestimentos de interior portugueses. História e Tecnologia. Aplicação à Conservação e Restauro, Valência, Universidade Politécnica de Valência - tese de doutoramento em Conservação e Restauro do Património Histórico-Artístico, 2008 (texto policopiado).*

9 *A arqueologia tem dado um contributo relevante ao conhecimento desta realidade. Devemos destacar a este respeito os trabalhos realizados pelo Campo Arqueológico de Mértola e pela arqueóloga Rosa Varela Gomes na Alcáçova de Silves. Cf. Palácio Almóada da Alcáçova de Silves, [Org.] Museu Municipal de Silves, coord. Rosa Varela Gomes, Mário Varela Gomes, Silves. M.M.A.S., 2001.*

a arte do estuque irá conhecer no século seguinte a industrialização. Com efeito, os estuques de gesso, de cal ou mistos, foram amplamente usados em decorações interiores ao longo de todo o séc. XIX, alcançando uma diversidade estilística onde pontuam o Romantismo, revivalismos vários, a Arte Nova e, sobretudo o Ecletismo. Este século é dominado pelos estucadores de Afife¹⁰, com obra patente em muitos palácios, residências burguesas e igrejas de todo o país. Paulatinamente, os estucadores abandonaram a modelação manual em barro para aderirem a novas técnicas de moldagem em formas. Esta alteração tecnológica foi responsável pela criação de oficinas profissionais do ramo, que vão trabalhar em edifícios projectados por arquitectos de nomeada. Entre finais do séc. XIX e as primeiras décadas do séc. XX, o estuque moldado foi suporte de decorações em que predominam os revivalismos (estilos Luís XV e XVI) e até, após a I Guerra Mundial, apontamentos de Art Deco. No decurso do séc. XX, o estuque passa a ser considerado um ramo mais da construção civil, vulgarizando-se no exterior como elemento decorativo¹¹. O facto de duas das maiores oficinas produtoras se situarem na cidade do Porto (Meiras e Baganhas), foi determinante na expansão deste tipo de decorações nos edifícios. O estuque concorre com o azulejo no embelezamento do exterior de todo o tipo de edifícios, a par da introdução de uma nova gramática formal na arquitectura, facilitada pela ductilidade do material.

2. Artes Decorativas nas fachadas. Questões de Imagem Urbana.

2.1 Valores históricos e identidade

“A cidade é resultado e expressão da actividade humana (...). Assim, é o resultado de várias gerações, uma obra colectiva num mesmo espaço ao longo do tempo e em constante mutação. A evolução ou simplesmente as transformações da sua estrutura enquanto espaço urbano são o resultado de diferentes intervenções e opções que constituem a essência da vida humana (...). Portanto, a cidade deve ser entendida como uma realidade social construída pelo homem, sendo necessário para a sua compreensão conhecer a evolução e continuidade histórica, bem como os princípios

¹⁰ Dos quais já temos referências desde finais do século XVIII. Cf. Vieira, Eduarda M. Silva, *ob. cit.*, p.323.

¹¹ A tradição dos estuques de exterior na zona sul do país é mais antiga, registando-se uma maior variedade de técnicas como o esgrafito e o estuque modelado. Alguns dos mais antigos exemplares encontram-se no centro histórico de Évora, remontando ao século XVI. Cf. GUILHERME, Sofia Salema – *As superfícies arquitectónicas de Évora. O esgrafito: contributos para a sua salvaguarda*, Évora, Universidade de Évora - dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, 2006, (texto policopiado).

e filosofias subjacentes (planos de urbanização e expansão), incluindo os factores sociais, culturais e económicos da sua sociedade.”¹²

O valor patrimonial da azulejaria de fachada e dos estuques nos edifícios urbanos do norte do país não se questiona. Ambos possuem à luz da teoria de Brandi, valor histórico e artístico o que os categoriza como objecto de conservação.

Por outro lado, é impossível dissociar a imagem de cidade de alguns dos valores históricos e artísticos que a caracterizam e que se transformam, com o tempo, eles próprios em factores identitários para o cidadão comum. O azulejo, o estuque, a pedra, a cor, a gramática arquitectónica, constituem o património material que serve de suporte para a vivência e sobrevivência quotidiana da população que habita e faz a cidade, mas também de quem a visita ou por ela passa. A estes valores materiais juntam-se muitos outros de carácter imaterial, todos eles referências incontornáveis, uma vez que o seu reconhecimento como sinais de um território histórico, é automático.



*Fig 1- Friso em azulejo relevado
com motivos florais*

A imagem que fazemos de cidades como o Porto, Aveiro, Ovar ou Espinho é indissociável dos seus azulejos, das suas cantarias graníticas, conjugadas com estuques ou peças cerâmicas (Fig 1), ou mesmo da disposição da sua malha urbana. A progressiva tomada de consciência face ao património cultural conduziu à sua transformação em objecto de consumo e, em última instância, ao surgimento e consolidação do Turismo Cultural. O património histórico transforma-se num bem

de consumo e num recurso financeiro promovido por entidades públicas e privadas, facto extensível aos centros históricos, especialmente se classificados pela Unesco.

2.2 Os conceitos de cidade-museu e de museu *in situ*.

O conceito de cidade-museu não se confunde com o de museu da cidade, pois enquanto este último constitui uma estrutura museológica onde, aplicando os mais diversos discursos, se conserva a memória histórica, social, económica, etc... da urbe, o primeiro vive, na sua essência do edificado e de todos os elementos que o compõem. A estratificação histórica do tecido urbano é assumida, no caso da tipologia cidade-museu, como objecto museológico central.

Pesem muito embora os avanços registados no campo epistemológico da Museologia nas últimas décadas, o conceito de cidade-museu não mereceu a atenção dos investigadores, sendo reduzida a informação disponível sobre o assunto. É legítimo interrogar-nos sobre se a vulgarização desta terminologia -cidade-museu e museu *in situ* - não terá originado uma certa confusão com o conceito de centro histórico. Com efeito, são consideradas cidades-museu muitas urbes cujos centros históricos se encontram recheados de património edificado de grande valor histórico e artístico, e que a sua natureza nos obriga a conhecer, visitar e fruir nos locais onde se encontra implantado.

À luz da teoria da reabilitação e da *praxis* sistematizada neste domínio, a ideia de centro-histórico é mais ampla, uma vez que a recuperação da imagem urbana implica não apenas um trabalho de intervenção concreta no património edificado, mas também uma actuação profunda no campo da Antropologia Social¹³. O objectivo é a recuperação da cidade para quem aí vive e não apenas para quem a visita. Assim, somos de opinião que a classificação cidade-museu nem sempre é aplicável aos centros históricos. Definir os parâmetros do que se deve entender por cidade-museu é uma questão da maior relevância, sobretudo em tempos de grandes consumos culturais. Os dois conceitos não devem confundir-se, até porque a ideia de cidade-museu parece provir das premissas do museu tradicional, formado pelo edifício e suas colecções, e que neste caso se poderá transferir para a cidade e o seu edificado histórico (que passa, nesta acepção, a constituir o equivalente a uma colecção), ao passo que a noção de centro histórico pressupõe, simultaneamente tradição, continuidade, dinamismo e mudança. A relação de tudo isto com o turismo é muitas vezes complexa.

¹³ Consulte-se sobre este assunto os trabalhos desenvolvidos pela equipa do L.N.E.C. no âmbito da reabilitação de vários bairros de Lisboa (Mouraria, Madragoa e Alcântara). Cf. MENESES, Marluci e TAVARES, Marta Lins – *The safeguard and rehabilitation of the city image for the conservation of the urban landscape. A multidisciplinary perspective.*, in http://conservarcal.lnec.pt/pdfs/The_safeguard_the_city_image.pdf

2.3 Contradições de uma realidade. O caso da azulejaria de fachada no Porto

A autenticidade é também resultado da vitalidade do património
Carlos Romero Moragas

É frequente vermos a atribuição da categoria de cidade-museu a um determinado núcleo urbano, na totalidade ou parcialmente, plasmada em documentação de teor cultural divulgada para fins turísticos¹⁴. Assim, constroem-se percursos culturais “vendidos” a turistas nacionais e estrangeiros, sem que muitas vezes seja tido em linha de conta, a preocupação como o estado em que está o produto que se promove. Esta situação assume proporções de maior responsabilidade em cidades com partes do seu tecido histórico classificadas como património da Humanidade, como é o caso do Porto desde 1997.

“O azulejo conquistou as fachadas de um modo quase violento, alterando a mancha urbana, quer no tempo quer pela sua forte presença física. O azulejo de revestimento exterior é impositivo e de enorme peso estético no edifício, mesmo em imóveis modestos e austeros.”¹⁵

A azulejaria de fachada de várias das nossas cidades encontra-se em mau estado de conservação. Contudo, o caso da cidade do Porto assume dimensões verdadeiramente gravosas, sobretudo se associadas a outras formas de que se reveste a degradação do património edificado¹⁶. Constituindo uma das imagens de marca mais divulgadas do país, e no caso que nos ocupa, do Porto, o azulejo é mais um entre os diversos aspectos que conformam o estado geral de ruína e abandono que infelizmente caracteriza muitos dos edifícios do centro histórico e zonas adjacentes. A este problema não são alheios, como bem se sabe, factores de desagregação urbana como a desertificação e a sangria de população para zonas mais periféricas, bem como a exclusão social e escassez de meios económicos por parte da maioria dos residentes. Acresce a este facto a profunda contradição inerente à venda de um produto turístico - degradado e em francas vias de desaparecimento - que a muitos visitantes acaba por deixar um gosto amargo,

¹⁴ Referimo-nos aos materiais distribuídos nos postos de turismo e museus municipais, por exemplo.

¹⁵ SILVA, Eduarda Moreira e FERREIRA, Luís M. – O azulejo semi-industrial do Porto e Vila Nova de Gaia, in *Arqueologia Industrial, Quarta Série, Vol.III, N° 1-2, 2007, p.23.*

¹⁶ Pese embora a acção ainda que limitada do Banco Municipal de Azulejos. Pode considerar-se que este serviço camarário tem tido um papel fundamental na inventariação da azulejaria, embora não se encontre apetrechado para o aconselhamento ou supervisão de trabalhos de conservação e restauro. Neste domínio apenas se destaca a acção do atelier de conservação e restauro do município de Ovar.

situação particularmente nefasta se tivermos em conta que está em causa aquele que é publicitado como o “rosto da cidade” (zona da Ribeira Barredo).¹⁷ Perante esta realidade é da maior relevância que se definam políticas de conservação urbana integradas, e se tome consciência que o Turismo Cultural não se desenvolve com a manutenção de uma situação de ruína, ainda que em nome da autenticidade do património.¹⁸

2.4 Os estuques e as oficinas do Porto.

O estuque decorativo conheceu uma enorme expansão no período compreendido entre a década de 70 do séc. XIX e os anos 50-60 do século XX. Num raio geográfico de influência de Afife, a cidade do Porto albergou as duas maiores oficinas deste ramo, que funcionaram como pólo aglutinador das encomendas e cujo labor contribuiu para a divulgação e popularização desta tipologia decorativa, correspondentes a duas das grandes famílias de estucadores nortenhos: os Meira e os Baganha.



Fig. 2 Capitel jónico (Col. Baganha)



Fig. 3 Carranca (Col. Baganha)

¹⁷ A este respeito, são bastante elucidativos os testemunhos de turistas do país vizinho (aqueles que demandam o Porto em maior número) que colhemos em diversos fóruns na Internet. Entre os aspectos negativos referidos, contam-se três: o acentuado estado de deterioração do edificado e a sujidade, que ajudam a construir uma imagem francamente negativa, que leva muitos a qualificar a cidade como terciarizada...

¹⁸ A este propósito cite-se a reflexão de Carlos Romero Moragas sobre as questões de consumo cultural baseadas na autenticidade ou no simulacro, e que consistem na promoção do atraso, da pobreza e da ruína do património edificado em produtos típicos e autênticos de países em vias de desenvolvimento. O simulacro, por seu lado, corresponde à tentativa de criar falsas imagens da vivência social nos centros históricos. Com frequência e em nome duma falsa reabilitação, encontramos centros históricos completamente desvirtuados, despovoados das suas populações originais (gentrification), ou “animados” pela terciarização das actividades, o que em última instância corresponde a uma banalização dos aspectos mais relevantes do Turismo. Cf. ROMERO MORAGAS, Carlos – Ciudad, cultura y turismo: calidad y autenticidad, in PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, IAPH/Junta de Andalucía, Año IX, nº 36, Sept, 2001, pp.100-109

Com histórias e percursos próprios, os dois *ateliers* marcaram com a sua produção artística o panorama da decoração de interiores e exteriores no país, e sobretudo a cidade do Porto. Da sua actividade resultou um espólio considerável de moldes, peças, desenhos e livros que se encontram hoje divididos em duas colecções distintas.¹⁹ Dos dois espólios, aquele que possui características identitárias próprias é a colecção Baganha, uma vez que ela própria permite perceber o percurso profissional e criativo do seu coleccionador: Domingos Enes Baganha, o último proprietário.

A íntima relação que Domingos Enes Baganha manteve com o escol artístico do seu tempo na cidade do Porto, entre os quais se destacam o arquitecto Marques da Silva e o escultor Soares dos Reis entre outros, foi determinante na produção artística da sua oficina. Os estuques desta oficina decoram inúmeros interiores por todo o país, sendo igualmente muito representativos em exterior, especialmente na cidade do Porto. O espólio documental que integra esta colecção, onde se incluem o arquivo de clientes, os desenhos de obras executadas ou que ficaram apenas em projecto e os catálogos, constitui uma fonte extraordinária para a identificação futura das obras patentes nos interiores, fachadas e espaços públicos. Por outro lado, é conhecido o trabalho efectuado por mestre Baganha no âmbito das campanhas de restauro da D.G.M.E.N em diversos monumentos classificados, facto que confere a este espólio um valor acrescentado, no contexto da história da conservação arquitectónica em Portugal.

Num país onde a história dos materiais aplicados à construção ainda não está feita, e sem tradição museológica no campo das artes decorativas aplicadas à arquitectura, não duvidamos do valor de memória que estas colecções possuem, havendo que reflectir sobre o melhor modelo para o desempenho futuro da sua função museológica.

19 A colecção Meira resultou do esforço duma recolha de emergência por parte da Divisão Cultural da Câmara Municipal do Porto, integrando as peças mais representativas da produção do atelier. A colecção Baganha, com um espólio mais vasto de cerca de 4000 peças e 2100 desenhos é representativa de duas gerações da família. Adicionam-se a estes uma vasta quantidade de ornatos para exterior.

Referências bibliográficas

AGUIAR, José (2002), *Cor e cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património*, Porto, FAUP.

CORDEIRO, José Manuel Lopes (1997), As fábricas portuenses e a produção de azulejos de fachada (sécs. XIX-XX) in *Catálogo da Exposição Temporária no mercado Ferreira Borges - Azulejos no Porto*, Porto, Câmara Municipal do Porto, s/np.

GOMES, Rosa Varela; GOMES, Mário Varela (Coord.) (2001), *Palácio Almóada da Alcáçova de Silves*, [Org.] Museu Municipal de Silves, Silves. M.M.A.S.

GUILHERME, Sofia Salema, (2006) *As superfícies arquitectónicas de Évora. O esgrafito: contributos para a sua salvaguarda*, Évora, Universidade de Évora, dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, (texto policopiado).

MECO, José (1989), *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa.

MENESES, Marlucci; TAVARES, Marta Lins *The safeguard and rehabilitation of the city image for the conservation of the urban landscape. A multidisciplinary perspective.*, in http://conservarcal.lnec.pt/pdfs/The_safeguard_the_city_image.pdf (acedido em 10 de Setembro de 2009)

NOITES, Maria Antónia Soares (2007), *O azulejo e a imagem urbana no centro histórico do Porto. Patologia e propostas de conservação*, Évora, Universidade de Évora - dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, (texto policopiado).

ROMERO MORAGAS, Carlos, (2001), Ciudad, cultura y turismo:calidad y autenticidad, in *PH Boletín del Instituto Andalus del Património Histórico*, Sevilla, IAPH/Junta de Andalucía, AñoIX, nº 36, (Set), pp.100-109

SILVA, Eduarda Moreira da; FERREIRA, Luís Mariz, (2007) O azulejo semi-industrial do Porto e Vila Nova de Gaia, in *Arqueologia Industrial*, Quarta Série, Vol.III, Nº 1-2,,p.p.20-32.

VIEIRA, Eduarda M. Silva (2008), *Técnicas Tradicionais de stuccos em revestimentos de interior portugueses. História e Tecnologia. Aplicação à Conservação e Restauro*, Valência, Universidade Politécnica de Valência - tese de doutoramento em Conservação e Restauro do Património Histórico-Artístico, (texto policopiado).

**Kleumanery de Melo Barboza, Conceição Linda
de França e Luiz Antonio C. Souza**

Kleumanery de Melo Barboza: mestranda do programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com linha de pesquisa na área de Gerenciamento de Riscos para Acervos Museológicos. Especialista em Conservação – Restauração de Bens Culturais Móveis. Experiência profissional na área de patrimônio cultural com a elaboração de Dossiês de Tombamento de edificações e bens de interesse histórico. Atuação em projetos de conservação preventiva para acervos e de restauração de bens culturais. *Conceição Linda de França: mestranda do programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com linha de pesquisa na área de Conservação – restauração de Obras de Arte Contemporâneas em Plástico. Especialista em Conservação – Restauração de Bens Culturais Móveis. Experiência profissional na área de patrimônio cultural com a elaboração de Dossiês de Tombamento de edificações e bens de interesse histórico. Atuação em projetos de conservação preventiva para acervos e de restauração de bens culturais.* *Luiz Antonio C. Souza: Possui graduação em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986), mestrado em Química-Ciências e Conservação de Bens Culturais pela Universidade Federal de Minas Gerais (1991), com trabalho experimental realizado no IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelas, Bélgica) e doutorado em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1996), com trabalho experimental realizado junto ao Getty Conservation Institute, em Los Angeles, USA. Atualmente é coordenador do LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação, na Escola de Belas Artes da UFMG, onde é Professor Associado.*

APLICAÇÃO DO GERENCIAMENTO DE RISCOS AO ACERVO DE ORATÓRIOS DO MUSEU REGIONAL DE CAETÉ MINAS GERAIS – BRASIL

Kleumanery de Melo Barboza, Conceição Linda de França e

Luiz Antônio Cruz Souza

Resumo

O gerenciamento de riscos tem se tornado um assunto de extrema importância nos diversos meios e, é através da identificação e administração dos riscos potenciais que as instituições empresariais, financeiras e de outras áreas tem reduzido o impacto provocado pelas perdas de bens tangíveis e intangíveis das instituições. Na área museológica não tem sido diferente. Os gestores têm se preocupado cada vez mais com a salvaguarda dos acervos e, a possibilidade de identificar os fatores de riscos gerenciá-los a curto, médio e longo prazo deu origem a ferramentas de diagnóstico que vem sendo utilizadas por algumas instituições museológicas desde a década de 1990. Neste trabalho, demonstraremos a aplicação da *ABC Scale*, ao acervo de oratórios pertencente ao Museu Regional de Caeté – Minas Gerais, Brasil, associada a uma metodologia desenvolvida com base em um minucioso estudo das condições apresentadas pelo acervo, local expositivo e entorno.

Palavras-chave: Gerenciamento de Riscos, Museologia, Conservação Preventiva

Abstract

Risk management has become a matter of great importance in different ways, and it is through identifying and managing potential risks to the business establishment, finance and other areas has reduced the impact caused by loss of tangible and intangible possessions of the institutions . In the museums has not been different. The managers have become increasingly concerned with the safeguarding of the collections and the possibility of identifying risk factors to manage them in the short, medium and long term gave rise to various types of Management Programs for the conservation of museum collections that come being developed by researchers since the 90s of the twentieth century. This paper present the investigation conducted in Museu Regional de Caeté – Minas Gerais – Brasil.

Keywords: Risk Management, Preventive Conservation, Museum

O gerenciamento de riscos

Desde os primórdios, o homem já se preocupava com a proteção do que era importante para a sobrevivência e manutenção da espécie, criando instintivamente os primeiros meios para a proteção destes bens contra os riscos da natureza, animais selvagens e até outros homens.

Com o desenvolvimento da civilização, aumentou a sensação de insegurança e o homem percebeu que não só a vida, o alimento e a moradia precisavam ser preservadas. Surgem novas ameaças e os bens como informações, imagens, bens móveis e imóveis, entre outros, também precisariam de uma atenção especial. Da Antiguidade até o período anterior à Revolução Industrial para preservar seus bens, tomar decisões, prever o futuro de determinadas situações ou eventos, o homem recorria a oráculos, sacerdotes, xamãs, ou outros que pudessem interpretar os “sinais sagrados”, já que para estes a compreensão dos eventos ou situações que implicassem perdas ou danos eram vistas como manifestação dos deuses.

Com as transformações sociais, políticas, econômicas e culturais, provocadas pela Revolução Industrial, este panorama muda completamente pois a partir deste momento cabe ao próprio homem desenvolver através de metodologias baseadas na ciência e tecnologia, a capacidade de interpretar e analisar os riscos para melhor os controlar e remediar.

O gerenciamento de riscos trabalha com a incerteza, visando à identificação de problemas potenciais e de oportunidades antes que ocorram com o objetivo de eliminar ou reduzir a probabilidade de ocorrência e o impacto de eventos negativos para os objetivos do projeto, além de potencializar os efeitos da ocorrência de eventos positivos.

Segundo alguns autores, o gerenciamento de riscos (Risk Management) começou a ser utilizado após a Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos e em alguns países da Europa e sua origem se confunde com a própria evolução do prevencionismo.

O prevencionismo surgiu na Inglaterra, em meados do século XIX, quando um grupo de trabalhadores e homens públicos preocupados com a prevenção de acidentes do trabalho e de outros fatores de risco, que eram frequentes no ambiente das primeiras fábricas, reuniram-se para criar leis de segurança social e legislações específicas para o ambiente industrial, lançando assim as bases da política prevencionista. Porém, devido à pressão dos empregadores estas leis, e tantas outras complementares que a elas se seguiram, foram pouco eficientes.

Com a implantação das primeiras indústrias nos Estados Unidos, o movimento prevencionista também se radicou e se desenvolveu devido às ações conjuntas

entre governo, empresários e especialistas. Mas, só a partir década de 50 surge uma conscientização e valorização dos programas de prevenção de riscos de danos materiais, motivada principalmente pelo surgimento da "terceira onda industrial", iniciada pelo Dr. W. Eduard Deming, em 1950, no Japão, com sua teoria de excelência na qualidade.

No Brasil, o Gerenciamento de Riscos foi introduzida por filiais de empresas multinacionais com o objetivo de reduzir os custos relativos ao pagamento de seguros e, aumentar a proteção do patrimônio e dos trabalhadores. Porém, somente em finais da década de 80 e início da década de 90 do século passado, é que o gerenciamento de riscos começou a ser divulgado e utilizado de forma mais ampla por um número maior de empresas.

Com o desenvolvimento das políticas prevencionistas, os riscos e os métodos para reduzir os mesmos, passaram a ser abordados de forma mais criteriosa valendo-se da filosofia de prevenção de perdas e de acidentes, na tomada de decisões nas mais diversas áreas de atuação.

Muitos autores concordam em afirmar que a Gerência de Riscos é a ciência, a arte e a função que visa a proteção dos recursos humanos, materiais e financeiros de uma empresa, quer através da eliminação ou redução de seus riscos, quer através do financiamento dos riscos remanescentes, conforme seja economicamente mais viável. Segundo o PMBOK¹, um risco é **"um evento ou condição incerta que, se ocorrer, provocará um efeito positivo ou negativo nos objetivos do projeto"** (glossário PMBOK, pg.376).

O gerenciamento de riscos baseia-se na de identificação dos perigos existentes e de suas causas, cálculo dos riscos que estes perigos representam, elaboração e aplicação de medidas de redução destes riscos quando necessárias com a posterior verificação da eficiência das medidas adotadas.

O primeiro e mais importante passo para a implantação de um programa de gerenciamento de riscos é o planejamento, pois dele depende o sucesso de todas as ações envolvidas no processo, como a coleta de dados, a avaliação e priorização dos riscos, bem como a definição das ferramentas a serem aplicadas. Também deve ser realizada uma análise da viabilidade técnica e econômica para a implementação de tais medidas para só então dar início à implementação do projeto.

¹ *Project Management Body of Knowledge (PMBOK), é um conjunto de práticas metodológicas em gerencia de projetos utilizado como base pela organização Project Management Institute (PMI) e tem-se tornado um padrão em diversas áreas de aplicação do Gerenciamento de Riscos. O Guia PMBOK também fornece e promove um vocabulário comum para se discutir, escrever e aplicar o gerenciamento de projetos, possibilitando o intercâmbio eficiente de informações entre os profissionais da área.*

Definido o projeto, a primeira etapa é a determinação do risco que envolve basicamente dois outros processos: a análise do risco, onde são feitas a identificação dos perigos e suas causas e a avaliação do risco onde são verificadas as necessidades de redução dos riscos estimados.

A priorização dos riscos consiste em utilizar abordagens quantitativas e qualitativas com a finalidade de obter informações confiáveis sobre os riscos, que serão utilizados para a elaboração de ações e procedimentos para o controle dos riscos e, por fim todos os procedimentos anteriores serão reavaliados para verificar se os procedimentos de controle de risco adotados foram eficazes.

Conservação preditiva - escalas ABC e RATIO

A principal diferença entre a Conservação Preventiva e a Conservação Preditiva é que a primeira, consiste em identificar os fatores de degradação e propor formas para barrar este processo em um objeto que já apresenta sinais de degradação. Já a segunda consiste em avaliar as condições ambientais as quais um objeto está exposto e como e em qual intervalo de tempo estes fatores poderão agir em um bem, baseado em uma tabela de riscos e valores pré-definida.

Baseada em um minucioso levantamento de informações sobre a instituição, a caracterização do acervo e condições ambientais da região onde a instituição esta instalado, é realizada a identificação dos riscos, bem como das causas, conseqüências e probabilidades, permitindo que o conservador-restaurador possa gerenciar os riscos a curto, médio e longo prazo, detectando-os e evitando-os, de acordo com as etapas pré-estabelecidas.

Escala RATIO e ABC

Abordaremos a seguir, de forma resumida, os dois métodos empregados no gerenciamento de riscos iminentes a acervos museológicos – *Ratio e ABC Scale*, demonstrando os critérios e parâmetros pré-estabelecidos por estas ferramentas e as etapas de aplicação das mesmas.

Criada em 2003 por Robert Waller, a *Ratio Scale* é baseada no cálculo da magnitude de riscos, que é obtida através da avaliação da susceptibilidade da coleção aos danos, na probabilidade de acontecimento, extensão dos danos e a perda do valor do objeto ou coleção afetada. A magnitude de risco é definida pela fórmula: **MR = FsxLVxPxE**, onde FS é a fração susceptível, Lv é a perda de valor (*Loss Value*), P é a probabilidade de um evento ocorrer em 100 anos e E é a extensão dos danos.

A identificação dos riscos é realizada a partir de uma série de informações recolhidas na Instituição, como caracterização das coleções, política de coleção e aspectos financeiros e condições ambientais. Após a coleta de dados, é realizada a priorização dos riscos que foram classificados em três categorias de acordo com a frequência com que ocorrem em raro, esporádico e contínuo, conforme pode ser observado na TABELA 1.

TIPOS DE RISCOS	
Raro	Ocorre 1 vez a cada 100 anos
Esporádico	Ocorre 1 vez a cada 10 anos
Contínuo	Ocorre todos os dias

TABELA 1 - Tipos de Riscos segundo a Ratio Scale. Fonte: Risk Management, Australian/New Zealand Standard AS/NZ 4360:2004

A *ABC Scale*, foi criada em 2006 por Stefan Michalsky e a magnitude de risco é determinada pelo somatório dos valores de risco atribuídos para cada uma das quatro etapas pré-determinadas pelo criador da ferramenta. Para chegar ao somatório antes é preciso listar riscos causas e efeitos dos agentes de deterioração. Em seguida é preciso responder aos seguintes questionamentos: A – quantas vezes o risco ocorre? B – qual o valor perdido no objeto afetado? C – quanto da coleção foi afetada? E D – qual a importância do objeto afetado? Para cada resposta valores que correspondem de 1 a 5 para as questões A,B,C e de 1 a 4 para a questão D. Após atribuir valores correspondentes para cada um dos questionamentos se realiza o somatório ($MR = A+B+C+D$) e verifica na tabela de riscos o nível de prioridade para cada objeto ou coleção. Neste procedimento o nível de prioridade é obtido através da tabela de riscos onde os mesmos são distribuídos conforme a TABELA 2.

CLASSIFICAÇÃO	VALOR
Prioridade Urgente	14 - 15
Extrema Prioridade	11 - 13
Prioridade Alta	9 - 10
Prioridade Média	7 - 8
Prioridade Baixa	4 - 6
Danos médios, porém insignificantes	2 - 3

TABELA 2 - Níveis de prioridade determinados a partir da Magnitude de Risco. Fonte: Risk Management, Australian/New Zealand Standard AS/NZ 4360:2004

Em ambas ferramentas, o procedimento para identificação dos riscos, causas, efeitos, probabilidade e conseqüências é o mesmo. Entretanto há vantagens e desvantagens na adoção de uma ou outra ferramenta que serão detalhadas no capítulo destinado as discussões sobre a aplicação destas escalas em acervos museológicos e os resultados obtidos com as mesmas.

Ao analisarmos de forma aprofundada as ferramentas *ABC Scale* e *Ratio Scale*, podemos associá-las aos métodos Mosler e o T. Fine. Adaptadas para o âmbito museológico estas ferramentas tem sido utilizada por conservadores de museus europeus e, os resultados de sua aplicação publicados em anais de diversos congressos, que servirão de embasamento para uma melhor compreensão de sua metodologia.

Aplicação experimental

Contextualização

Construído na segunda metade do século XVIII, a edificação que abriga o Museu Regional de Caeté é considerado o mais significativo exemplar da arquitetura colonial da cidade. Adquirido em 1948 por Sylvio de Vasconcelos, então chefe do 3º Distrito do Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de Belo Horizonte, foi doado para à União em 12 de junho de 1954 para que abrigasse o acervo do Museu em formação.

O acervo do Museu é composto por aproximadamente 300 objetos de caráter histórico e artístico, dentre eles mobiliários e obras sacras dos séculos XVIII e XIX além de um acervo bibliográfico composto por aproximadamente 720 volumes.

Metodologia

Em 2007, durante a restauração de um dos oratórios pertencentes ao acervo do Museu como parte do trabalho de conclusão do curso de Especialização em Conservação-Restauração de Bens Culturais do CECOR-UFMG, realizamos de forma experimental a aplicação da *ABC Scale* com o objetivo de identificar os riscos aos quais o acervo de oratórios estava exposto.

Para esta aplicação foi desenvolvida uma metodologia que privilegiava não só os critérios propostos pela *ABC Scale* mas também a realização de uma minuciosa observação das condições ambientais, expositivas e de guarda dos objetos. Além disto, foram realizadas entrevistas com os funcionários do museu na tentativa de identificar a existência de históricos de riscos. Estas ações foram fundamentais pois a partir delas tivemos mais segurança na identificação dos riscos e

consequentemente nas ações a serem tomadas a partir de então.

Com base nas informações obtidas e com a aplicação da *ABC Scale*, concluímos que o problemas referentes à ventilação, umidade, temperatura e poluição são fatores de riscos considerados como prioridade urgente, uma vez que são frequentes e causam pequenos danos entretanto, constantes e acumulativos. Porém, entre estes a ventilação foi considerada por nós como um fator que merecia uma atenção especial uma vez que detectamos registros de danos e perdas de obras causados pela ação deste fator que provocou a queda de alguns oratórios.

Identificados os fatores de riscos e os riscos (Fig. 1), nosso novo desafio foi encontrar uma forma de minimizar a ação destes sobre o acervo de oratórios.

Entretanto como não havia disponibilidade para controlar e gerenciar todos os riscos identificados priorizamos o risco mais eminente, a quebra causada por queda. Buscamos então uma alternativa prática, sem intervenções na edificação e sem a necessidade de investimento financeiro.

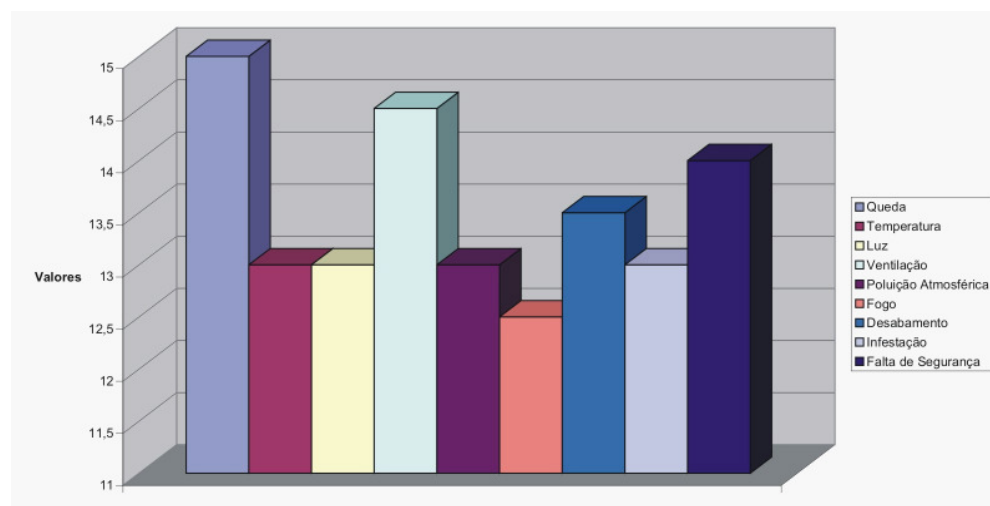


FIG.1 Gráfico de Magnitude de riscos do acervo de oratórios do Museu Regional de Caeté.

Estudando minuciosamente a planta da edificação, o projeto museológico e a trajetória das correntes de ar no ambiente (Fig. 2) encontramos uma solução que atenderia às nossas expectativas. Uma vez que verificamos que em algumas salas a incidência de correntes de ar era mais fraca que na sala dos oratórios.

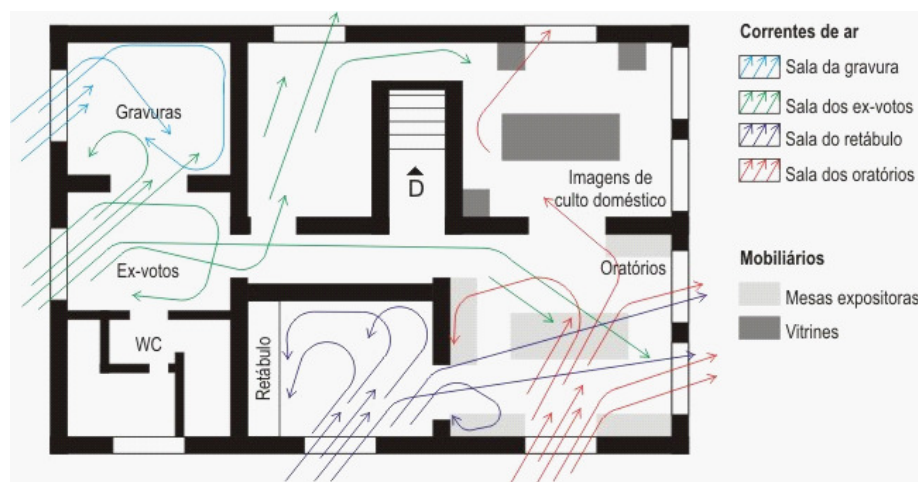


FIG. 2 Esquema de fluxo de corrente de ar no Museu. Fonte: BARBOZA, 2007.

Tendo a quebra por queda como o principal risco ao qual o acervo de oratórios estava exposto sugerimos então que o acervo fosse colocado em um suporte estável, amenizando os efeitos da trepidação provocada pelo trânsito intenso de carros e veículos pesados ou acidentes provocados durante limpeza e visitas. Afastado de janelas evitando possíveis quedas provocadas pelas correntes de ar e longe das paredes que apresentam altos índices de umidade.

Para atender a estas sugestões, fazia-se necessário apenas a troca do local expositivo. Ou seja, que as obras que compõem o acervo de imagens de culto doméstico passassem a ser expostas na sala destinada aos oratórios que apesar de ser área de convergência das correntes de ar não trariam danos as obras expostas, uma vez que todas as imagens se encontram em vitrines, ficando a outra sala destinada à exposição dos oratórios, onde a incidência da corrente de ar é mais fraca como pode ser observado na Fig. 2.

Com a adoção destas medidas poderíamos minimizar os problemas aos quais o acervo de oratórios estava exposto de forma simples e sem a necessidade de investimentos financeiros o que é uma dos maiores problemas enfrentados pelas instituições museológicas.

Considerações finais

Na aplicação realizada no Museu Regional de Caeté a metodologia foi desenvolvida com base em um minucioso levantamento de informações pautados não só na observação do acervo e edificação como também em entrevistas com funcionários

e identificação de riscos pré-existentes. Um fator de destaque nesta aplicação foi à busca de ações para minimizar ou evitar a incidência dos riscos identificados que estivessem de acordo com a necessidade e condições apresentadas pela instituição e, que principalmente não envolvesse custos.

Embora metodologia e resultados tenham sido extremamente satisfatórios identificamos como pontos falhos da proposta a necessidade de uma maior participação dos funcionários do museu, o que não foi privilegiado pela metodologia proposta e a colocação em prática da proposta, uma vez que os resultados obtidos não foram apresentados e discutidos com os responsáveis pelo museu, uma vez que ainda não houve oportunidade para tal ação.

Entretanto, podemos concluir que o gerenciamento de riscos aplicados aos acervos museológicos hoje se configura como uma ferramenta vital para a preservação dos acervos, uma vez que através destas ações é possível assegurar a salvaguarda destas obras através da mitigação ou eliminação da ação dos riscos. Este artigo faz parte da pesquisa de mestrado intitulada Gerenciamento de Riscos para Acervos Museológicos, desenvolvida pela autora Kleumanery Melo.

Referências

- BARBOZA, Kleumanery de Melo. (2006). *Tecnologia construtiva, estado de conservação e ações para a preservação de um Oratório Mineiro*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG. (Monografia, Curso de Especialização Em Conservação/Restauração de Bens Culturais Moveis).
- BERNSTEIN, Peter L. (1997) *Desafio aos Deuses: A Fascinante História do Risco*. Rio de Janeiro: Campus.
- CASSAR, May. (1995). *Environmental Management: Guidelines for Museums and Galleries*. Ed. Routledge.
- PROJECT MANAGEMENT INSTITUTE. (2004) Guia PMBOK. 3ªed. 405p
- SOUZA, Luiz Antônio Cruz. (2000). *Diagnóstico de Conservação: Modelo proposto para avaliar as necessidades de gerenciamento ambiental em museus*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes – UFMG. 39f.
- WALLER, Robert; MICHALSKI, Stefan. (2005). "A paradigm shift for preventive conservation, and a software tool to facilitate the transition". In: *CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. COMITE PARA CONSERVAÇÃO. MEETING: 14.*: Edinburgh, Scotland. **14th triennial meeting: preprints**. London: James & James, c2005. 2v.

Marina Byrro Ribeiro

Arquiteta do Museu Histórico Nacional / Instituto Brasileiro de Museus / Ministério da Cultura, graduada em 1983 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU / Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, tendo concluído em 1993 Mestrado em Arquitetura no Programa de Arquitetura - PROARQ / FAU / UFRJ na área de Conforto Ambiental com dissertação intitulada “Conforto Ambiental em Prédios de Valor Cultural”, desenvolvendo atualmente Doutorado em Arquitetura no PROARQ / FAU / UFRJ na área de Arquitetura de Museus.

A IMPORTÂNCIA DO EDIFÍCIO PARA O CONFORTO E O CONTROLE AMBIENTAIS NOS MUSEUS

Marina Byrro Ribeiro

Resumo

Existem dois grandes grupos de edificações que atendem as instituições museológicas. Os prédios históricos tombados, que foram construídos dentro de outro programa arquitetônico e posteriormente adaptados para atender às necessidades dos museus, reafirmando a carga simbólica ligada ao passado e à tradição das nacionalidades. E temos também edifícios projetados e construídos especialmente para atender à crescente demanda por criação de novos museus, estando associados simbolicamente a uma imagem de renovação e globalização, com arquiteturas plasticamente arrojadas.

Temos ainda a combinação dessas duas linhas arquitetônicas, conjugando edifícios históricos, normalmente destinados a abrigar as exposições e anexos construídos dentro das exigências técnicas atuais, voltados a atender os serviços, administração, reservas técnicas, e outros, que buscam renovar as antigas instituições.

Em qualquer uma das vertentes arquitetônicas voltadas às funções museológicas, as exigências técnicas são cada vez mais específicas, configurando uma especialidade dentro da arquitetura, a arquitetura de museus.

Dentre as muitas exigências e condicionantes que a arquitetura de museus procura atender, o clima tem forte influência sobre o “funcionamento” do museu, principalmente sobre a conservação do acervo e em relação à sensação de conforto dos usuários.

Qualquer edificação intermedia as relações entre o meio ambiente externo e o micro clima interno criado. Os edifícios históricos de museus estabelecem um tipo de “filtro” entre exterior / interior a partir das características construtivas do período histórico em que os prédios tombados foram erguidos. Já os edifícios de museus novos têm grande liberdade de criação, podendo atender às demandas de uso da atualidade e utilizar possibilidades técnicas e o conhecimento atuais sobre o clima.

O presente artigo busca discutir algumas possibilidades que a arquitetura de museus tem ao tratar as influências climáticas de forma a favorecer as necessidades dos museus.

Palavras-chave: Arquitetura de Museus, Conforto Ambiental, Controle Ambiental, Métodos Passivos

Abstract

There are two large groups of buildings that meet the museum institutions. The historic buildings that were built following another architectural program and later adapted to meet the needs of museums, reaffirming the symbolic meaning attached to the past and the tradition of nationalities. We also have buildings designed and built specifically to meet the growing demand for new museums and that are symbolically associated with an image of renewal and globalization, with plastically bold architecture.

We have also the combination of these two architectural lines, combining historic buildings, usually designed to house the exhibitions and annexed structures built accordingly to current technical requirements, directed to attend the services, administration, technical reserves, and other functions that intend to renew old institutions.

In any of the architectural components aimed at museum functions, the technical requirements are becoming more specific, establishing a specific branch of architecture, the architecture of museums.

Among the various needs and constraints that the architecture of museums should attend, the climate has a strong influence on the "functioning" of the museum, mainly on the conservation of the collection and for the feeling of comfort of the users.

Any building is in the middle of the relationships between external environment and the created internal micro-climate. The historic buildings that house museums provide a kind of "filter" between the exterior and the interior, from the perspective of the constructive characteristics of the historical period in which the protected buildings were erected. On the other hand, new museum buildings have great freedom to create, and can meet the contemporary demands and use the technical possibilities and the present knowledge on the climate.

This article discusses some tools that the architecture of museums can use to deal with climatic influence in order to attend the needs of museums.

Keywords: Museum Architecture, Environmental Control, Environmental Comfort, Passive Methods

Para concepção e realização de museus, o edifício teve sua importância sinalizada na revista *Museum* nº164 – 4, 1989 – Architecture Muséale. Já no editorial encontramos a afirmação de que quando o edifício que abriga uma instituição museológica não funciona bem, o funcionamento do museu estará também comprometido. Esse funcionamento não se restringe apenas às questões organizacionais, de distribuição e fluxo, mas principalmente em relação à construção como um todo, considerando os elementos que definem sua concepção, sua estrutura e composição arquitetônica.

Ao longo desses anos vários aspectos da arquitetura de museus foram discutidos e aprofundados, sendo que os relacionados às condições climáticas e ambientais ganharam relevância e representam, para os museus, parâmetros de sua longevidade.

1. As Informações do Clima

Controlar as variações e os fatores adversos do clima sempre foi necessidade do ser humano a fim de criar ambiente interno favorável ao desenvolvimento das suas atividades. Para os museus, essa necessidade requer primeiramente conhecimento do clima, dos elementos que o compõem, da forma como eles se combinam, dos seus efeitos, e de quais desses efeitos são desejáveis ou indesejáveis para as características de cada específico museu, de acordo com seu acervo e atendendo a seu público em geral.

Para conhecer o clima e avaliar seus efeitos, precisamos ir além das medições de temperatura e umidade dentro das instituições e buscar informações sobre os dados climáticos externos a que todo o conjunto do museu, edifício / acervo / pessoas, estão submetidos. São necessárias medições de períodos confiáveis para definição do comportamento padrão do clima, criando gráficos mostrando as temperaturas médias, máximas e mínimas, amplitude térmica, umidade relativa do ar, pressão atmosférica, precipitação e evaporação, nebulosidade, insolação, direção da radiação solar direta e ventos dominantes. Também o nível de ruído do meio ambiente no qual o museu será ou já está localizado, bem como os poluentes atmosféricos, são elementos importantes para a criação de ambiente interno favorável ao desenvolvimento das atividades museológicas.

Muitas vezes essas medições são feitas para o desenvolvimento de um projeto arquitetônico de um novo museu, ou mesmo um anexo necessário à expansão de um museu existente, mas devemos ter a mesma qualidade de informação para analisar o comportamento de uma instituição museológica já estabelecida que necessita melhorar o seu desempenho no conforto e controle ambientais.

No caso dos museus já construídos, seja em prédios históricos tombados, seja em edifícios adaptados para o uso de museu, devemos realizar as mesmas medições no espaço interno da construção, considerando os diversos compartimentos, para assim poder definir o comportamento da arquitetura e relacionarmos o ambiente natural externo com o ambiente criado interno.

Caso o museu ainda não tenha sido construído, ou venha a ser ampliado com a construção de anexos, as informações climáticas possibilitarão o desenvolvimento de partido arquitetônico capaz de atender à criação de condições ambientais desejáveis. Essas soluções arquitetônicas podem ser avaliadas, em relação ao seu desempenho, através de simulações computacionais.

Diante dessas exigências, podemos afirmar que os museus necessitam de um programa de avaliação climática que seja responsável pela instalação de aparelhos de medição das variáveis ambientais, detenha a memória e a evolução dos elementos do clima da área em estudo, desenvolvendo um sistema de informação e um banco de dados, com profissionais capazes de ler e analisar os dados meteorológicos e suas combinações.

Necessitam também de arquitetos e engenheiros capazes de transformar as informações ambientais em soluções arquitetônicas e sistemas construtivos que favoreçam o funcionamento da instituição museológica, neutralizem ao máximo as características desfavoráveis ao conforto e que controlem os elementos do clima que venham a comprometer a conservação do seu acervo.

2. Métodos Passivos na Arquitetura

A arquitetura, com seus espaços, materiais, orientação, aberturas, tipo de cobertura e demais características, intermedia as relações entre o ambiente externo e o interno. No caso dos museus, esse ambiente climático interno, criado através do edifício construído, é importante meio de ligação entre os objetos, as pessoas, a conservação do acervo e o bem estar dos usuários.

Durante muitos anos, a criação de micro clima interno nos museus ficava a cargo de equipamentos mecânicos capazes de conduzir a temperatura e a umidade a níveis desejáveis, estabelecidos pelos critérios de conservação dos objetos. Da mesma forma, os níveis de conforto humano eram e ainda são alcançados com a instalação de sistemas de condicionamento de ar que visam o conforto térmico de público e funcionários, sem avaliar mais profundamente as características construtivas dos museus.

Devido à reflexão dos profissionais de conservação de acervos dos museus de que, mais importante do que alcançar índices de temperatura e umidade desejáveis

para preservação dos objetos, seria importante a criação de ambientes internos estáveis, as soluções mecânicas começaram a ser questionadas, pois estão sujeitas a desligamentos e defeitos.

Além disso, do ponto de vista do conforto ambiental, a necessidade de conservação de energia e a verificação de que os sistemas de ar condicionado conduzem elementos prejudiciais à saúde humana, geraram um reencontro com métodos tradicionais de construir, onde o clima é um elemento determinante para diversas soluções arquitetônicas.

Uma das tendências atuais de pesquisa ambientais nos museus é o desenvolvimento de métodos passivos, complementados eventualmente por algum sistema mecânico nos momentos de picos, para obtenção de condições climáticas favoráveis ao conforto e ao controle dos ambientes dos museus.

Métodos passivos são entendidos como elementos construtivos selecionados e localizados em função das características do clima, de forma a atenuar ou acentuar seus efeitos. A esse conjunto de recursos construtivos a serviço do clima foi dado o nome de “Arquitetura Bioclimática”.

Um dos elementos fundamentais para a criação de condições ambientais desejáveis é o controle da temperatura, que tem sempre seus efeitos relacionados à umidade. Essa combinação temperatura/umidade é um dos maiores responsáveis pela degradação dos bens culturais guardados e expostos nos museus e, por essa razão, sempre foi um dos principais objetos das ações de controle ambiental. No caso dos países tropicais quentes e úmidos, a meta sempre foi diminuir a temperatura e controlar a umidade através de processos mecânicos como ar condicionado e desumidificadores.

Os materiais e sistemas construtivos dos edifícios de museus têm grande interferência no processo de transmissão de calor. Diante de uma grande diversidade de materiais de construção, a escolha adequada desses materiais em função de suas especificações determinam a relação interior/exterior, possibilitando o controle e a obtenção de valores internamente distintos dos valores exteriores. O controle da umidade é em geral pensado apenas em relação à umidade contida no ar, sem levar em consideração a umidade armazenada nos materiais de construção. Grande quantidade dos materiais empregados na construção civil são porosos, higroscópicos, armazenando significativa quantidade de água que, com a variação de temperatura, sai desses materiais ou neles penetra.

Segundo King e Pearson¹, a quantidade de água contida nos materiais de construção de edifícios é maior que o valor de vapor d'água no ar, e podemos acrescentar que essa concentração de umidade é aumentada em prédios históricos devido às características das fundações e espessura das paredes. Permitir a entrada de ar quente, fazer o ar atravessar ambientes selecionados, expor ou proteger uma parede da radiação solar direta permitindo ou não a radiação para o interior do ambiente, são alguns dos recursos empregados pela arquitetura bioclimática através da utilização de métodos passivos, objetivando o conforto e controle ambientais, na busca do equilíbrio da umidade interna dentro de níveis desejáveis, a fim de eliminar o aparecimento de diversos problemas de deterioração nos museus.

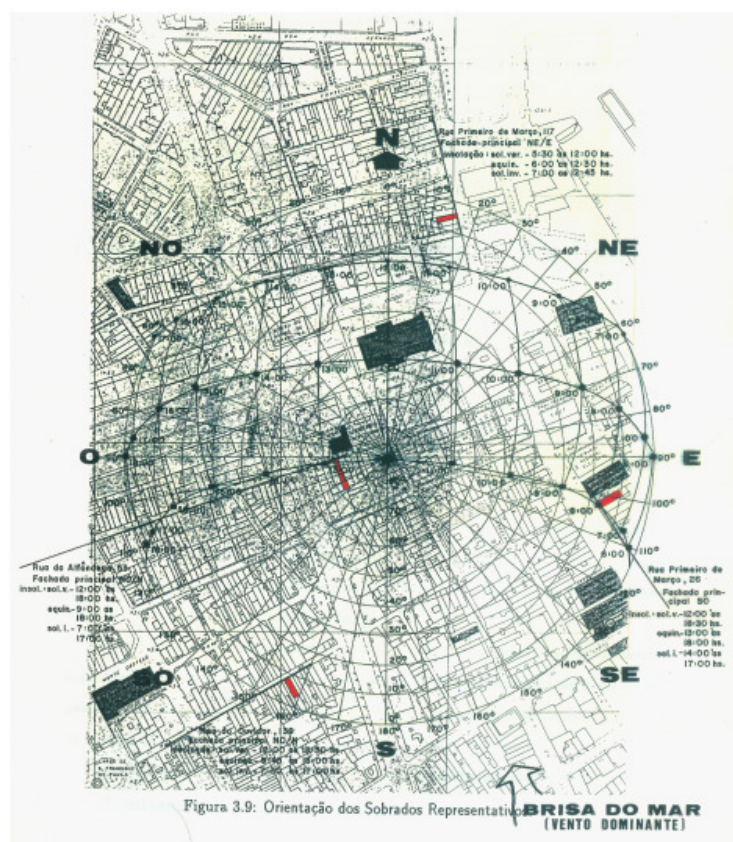


figura 1: Avaliação da circulação de ar e trajetória solar em imóveis existentes no centro do Rio de Janeiro - Brasil ².

¹ King, Steve e Pearson, Colin – “Controle Ambiental para Instituições Culturais: planejamento adequado e uso de tecnologias alternativas” – artigo publicado em *Conservação: Conceitos e Práticas*, pag 41 – 64 – artigo originalmente publicado em *La Consevation Preventive*, Paris: Association des Restaurateurs d'Art et d'Achéologie de Formation Universitaire – org. Cecile Peichenback-Metzger.

² Imagem da dissetação de mestrado da autora – *Conforto Ambiental em Prédios de Valor Cultural*, pag. 81.

A ventilação possibilita a entrada de ar externo, supostamente “fresco”, e a retirada do ar interno contaminado por diversos elementos nocivos à conservação do acervo. Ocorre que o ar externo frequentemente pode estar conduzindo poluição contida na atmosfera para o interior dos museus. A arquitetura possibilita ou dificulta a livre circulação de ar, essencial à saúde e ao conforto dos usuários do museu, mas deve ser precedida de avaliação dos poluentes e da implementação de sistema de filtragem do ar.

Do ponto de vista do conforto térmico em países quentes e úmidos como o Brasil, a circulação do ar favorece a sensação de de conforto. Também, do ponto de vista do controle ambiental, a renovação de ar é responsável pela dispersão dos esporos e ajuda a controlar a proliferação de fungos.

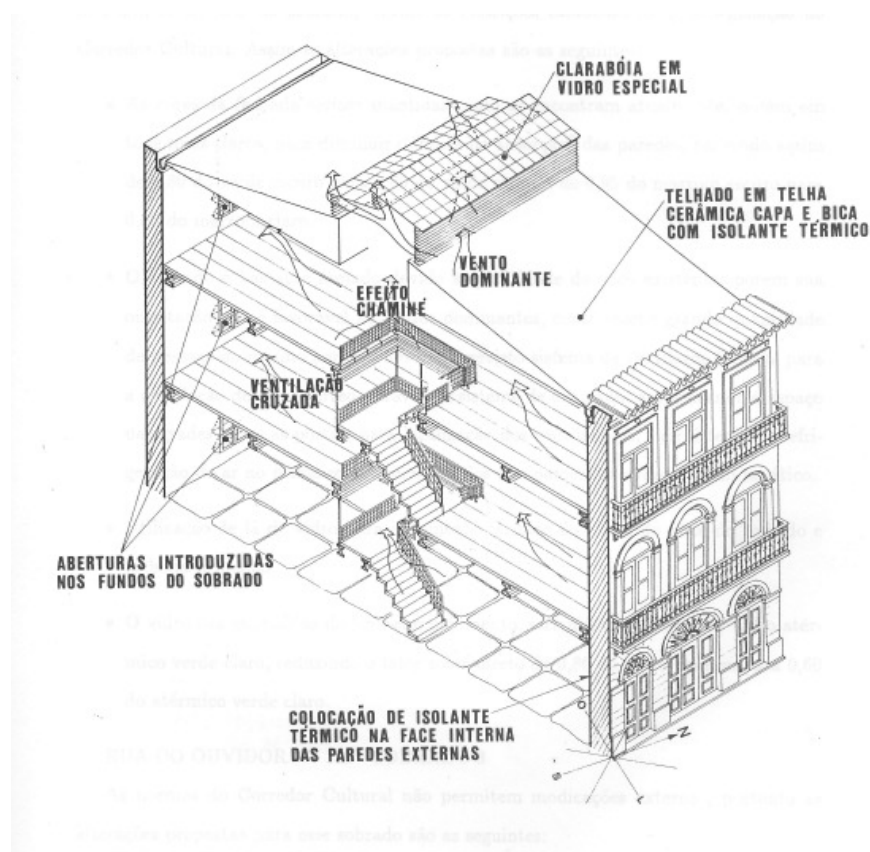


figura 2: Avaliação da circulação de ar em imóveis existentes no centro do Rio de Janeiro – Brasil ³.

³ imagem da dissetação de mestrado da autora – Conforto Ambiental em Prédios de Valor Cultural, pag. 112.

A iluminação é um aspecto polêmico dentro dos museus. Responsável pela deterioração dos acervos em geral, mas principalmente do acervo exposto nos museus, a iluminação dos ambientes é composta pela iluminação natural e artificial. Geralmente as áreas destinadas à exposição procuram neutralizar a iluminação natural e todos os efeitos indesejáveis de U.V., e utilizar ao máximo a iluminação artificial, que permite melhores possibilidades para seu controle.

Do ponto de vista do conforto ambiental, a iluminação natural oferece os melhores índices de reprodução de cores, o necessário acompanhamento do ciclo dia/noite, além de permitir a visão do espaço exterior, que oferece descanso das atividades de trabalho desenvolvidas. Algumas exposições poderiam tirar proveito estético da iluminação natural, mas, temerosas dos efeitos da iluminação natural, preferem “fechar” o edifício do museu, isolando-o de seu espaço exterior.

Mais uma vez King e Pearson⁴ procuram desmistificar em seu artigo o padrão estabelecido de total isolamento em relação à iluminação natural e discutem a necessidade de maior aprofundamento da utilização da iluminação natural, fazendo a distinção entre luz solar e luz do dia.

De fato a luz solar direta com a sua radiação U.V. deve ser evitada no interior dos museus, não apenas pelos efeitos de deterioração dos objetos, mas também devido à excessiva carga térmica que leva para o interior do edifício, que em países quentes é indesejável.

No entanto, a luz do dia pode ser usada de forma cuidadosa, indiretamente, uma vez que a sua reflexão em superfícies brancas elimina, segundo King e Pearson, 80% dos componentes prejudiciais da radiação ultravioleta, e o restante poderia ser controlado com outros recursos complementares.

4 King, Steve e Pearson, Colin – “Controle Ambiental para Instituições Culturais: planejamento adequado e uso de tecnologias alternativas” – artigo publicado em *Conservação: Conceitos e Práticas*, pag 41 – 64 – artigo originalmente publicado em *La Conservation Preventive*, Paris: Association des Restaurateurs d’Art et d’Archéologie de Formation Universitaire – org. Cecile Peichenback-Metzger;

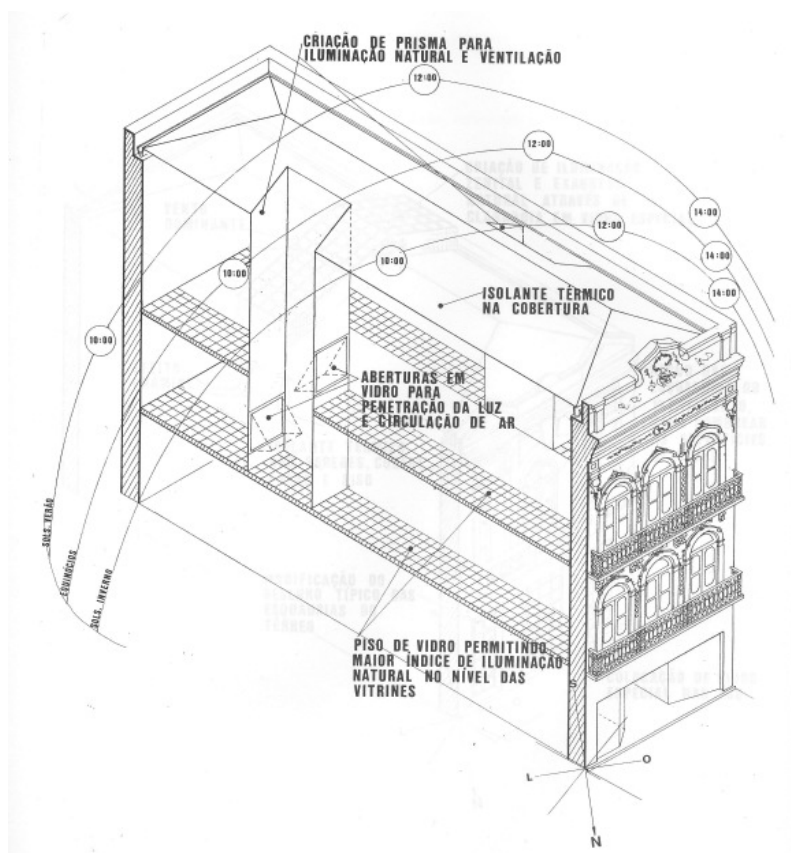


figura 3: análise da trajetória solar em função da orientação de imóveis no centro do Rio de Janeiro, para iluminação natural ⁵.

O desafio consiste em identificar as características do clima e microclima dos ambientes onde os museus estão localizados, características que contribuem para a preservação do acervo museológico, buscando ainda neutralizar as condições prejudiciais ao funcionamento do museu, e nesse balanço de resultados se aproximar da zona de conforto humano.

Deve-se priorizar a criação de ambiente estável para o acervo, ambiente controlado, dentro da zona de conforto ambiental, pelo maior período de tempo possível, a partir do próprio edifício. Os recursos mecânicos devem ser utilizados como recurso complementar, ficando restritos aos momentos de pico, onde as condições de estabilidade somente podem ser alcançadas com a utilização de algum sistema mecânico.

⁵ Imagem da dissetação de mestrado da autora – Conforto Ambiental em Prédios de Valor Cultural, pag. 116.

Tanto os edifícios históricos quanto os edifícios novos de museus têm um longo caminho de tentativas e experiências construtivas a serem desenvolvidas, apoiadas em métodos passivos que explorem a arquitetura do edifício de museu, para a criação de ambiente interno favorável ao controle e ao conforto ambientais.

Conclusões

Como forma de encaminhamento dos aspectos levantados podemos concluir que:

- Precisamos estabelecer parâmetros de medição dos elementos do clima interno e externo, necessários aos museus, de forma a conhecer o comportamento do edifício de museu construído ou estabelecer o resultado que se pretende alcançar com o edifício de museu que se pretende desenvolver;
- As equipes de arquitetos e engenheiros que constroem museus e/ou são responsáveis pelo seu desenvolvimento e manutenção precisam conhecer outras tentativas de soluções ambientais nas instituições museológicas e desenvolver outras possíveis soluções arquitetônicas;
- É necessária a troca de experiências, para que sejam compartilhadas experiências positivas e negativas, de modo a promovermos o amadurecimento da arquitetura de museus no que diz respeito à utilização da própria arquitetura como primeiro instrumento de controle e conforto ambientais;
- Não basta que uma instituição museológica esteja dotada de procedimentos de ponta no tratamento e apropriação do ambiente climático, é necessário que a prática de pensar o clima esteja presente na criação, desenvolvimento e manutenção dos museus como um todo, permeando as ações das instituições voltadas a esse serviço;

Bibliografia

Unesco (1989), Revista *Museum* nº164 – 4, Architecture Muséale.

King, Steve e Pearson, Colin, “Controle Ambiental para Instituições Culturais: planejamento adequado e uso de tecnologias alternativas”, artigo publicado em *Conservação: Conceitos e Práticas*, pag 41 – 64 – artigo originalmente publicado em *La Conservation Preventive*, Paris: Association des Restaurateurs d’Art et d’Archéologie de Formation Universitaire – org. Cecile Peichenback-Metzger.

Izard, Jean-Louis e Guyot, Alain (1983), *Arquitectura Bioclimática, Mexico*, D.F: Ediciones G. Gili S.A.

Ribeiro, Marina Byrro (1993), *Conforto Ambiental em Prédios de Valor Cultural* – dissertação de mestrado - PROARQ/FAU/UFRJ.

Rita Macedo e Cristina Oliveira

Rita Macedo é docente de História da Arte Contemporânea e Teoria da Arte na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia, desde 1999. Doutorada em Conservação e Restauro, ramo de Teoria, História e Técnicas da Produção Artística, pela Universidade Nova de Lisboa, com a tese *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro. Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*. Mestre em História da Arte Contemporânea e Licenciada em História, variante de História da Arte, pela mesma Universidade. Investigadora do Instituto de História da Arte, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. **Cristina Oliveira** encontra-se a terminar o Mestrado em Conservação e Restauro, pela Universidade Nova de Lisboa, com a dissertação «A preservação da arte efémera de Alberto Carneiro com aplicação ao caso de *Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas*». Licenciada em Conservação e Restauro pela mesma universidade. Colabora, como estagiária com a Fundação Culturgest na área de Conservação Preventiva da colecção de arte da Caixa Geral de Depósitos.

NOVOS DOCUMENTOS NA PRESERVAÇÃO DO EFÊMERO

Rita Macedo e Cristina Oliveira

Resumo

Neste artigo analisaremos a importância da documentação na preservação na “arte efémera” de Alberto Carneiro. Trata-se de um conjunto de obras constituídas por materiais naturais em bruto, por um grande número de elementos que se distribuem pelo espaço e nas quais componentes intangíveis como a distribuição espacial e a relação com o espaço de exposição são fundamentais.

Examinaremos as estratégias adoptadas no caso de *Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-75), nomeadamente a criação de novos campos de documentação, o recurso a registos multimédia ou a utilização de um dossier digital de forma a agrupar e flexibilizar toda a informação.

Palavras-chave: Documentação, Preservação, Arte Efémera

Abstract

In this paper we will analyse the importance of documentation in the preservation of Alberto Carneiro's ephemeral art. These works are built with natural raw materials, with a large number of elements that are distributed throughout the exhibition space and in which intangible aspects as the spatial distribution and the relation with the space are fundamental.

We will examine the strategies adopted in the case of *Árvore jogo lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-75), particularly the creation of new documentation fields, the use of multimedia records and of a digital dossier that groups and makes flexible all the information.

Keywords: Documentation, Preservation, Ephemeral Art

Na preservação da arte contemporânea, a documentação adquire frequentemente um papel preponderante, permitindo lidar não só com a efemeridade de muitos dos materiais utilizados nas obras, mas também com a relevância que adquirem componentes intangíveis, como a distribuição espacial, a relação com o espaço de exposição e com o espectador ou a inclusão de som e movimento. Nesta comunicação analisaremos a importância da documentação na preservação da “arte efémera” de Alberto Carneiro (n.1937) assim como as estratégias desenvolvidas no caso de *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-75) (ver Fig.1), uma das obras que integra este conjunto, e que, em Outubro de 2009, renasceu para se apresentar na exposição «Anos 70 - Atravessar Fronteiras», no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, passados 34 anos da sua primeira instalação e depois de destruídos os materiais que originalmente a constituíam.

Alberto Carneiro e a sua “arte efémera”

A obra de Alberto Carneiro (n.1937, S. Mamede do Coronado, Porto) constitui um percurso artístico incontornável na História da Arte Portuguesa do século XX, tendo tido um crescente reconhecimento, nos últimos 15 anos, tanto a nível nacional como internacional [1]. São vários os autores a trabalhar a sua obra, ora traçando ligações entre a mesma e a vida do artista (particularmente no que respeita à sua infância, passada em meio rural e à sua iniciação artística, aos 10 anos, numa oficina de santeiro) ora salientando o lugar de Carneiro no panorama artístico internacional e a sua contribuição para a configuração da nova definição de escultura.

Trata-se de um percurso extenso, com mais de três décadas, que não pretendemos abordar exaustivamente. Centrar-nos-emos na década de 70 e, particularmente, no conjunto de esculturas efémeras do autor, no qual se poderão incluir trabalhos como *O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* (1968)¹, *O laranja - natureza envolvente* (1969), *Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas* (1973 – 1975) ou *Um Campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973-1976)².

Estas são obras em que não existe trabalho escultórico dos materiais. São utilizados,

1 Ver [3]

2 Ver [3]

total ou parcialmente, materiais naturais, em bruto, vulgares e de fácil substituição³. Desde canas em *O canavial...*, a palha em *Campo depois da colheita...*, passando pela oliveira fragmentada de *Árvore jogo/lúdico...* ou pela laranjeira viva de *O laranjal...*. Constituem-se por um grande número de elementos que se distribuem pelo espaço, transformando-o, e são “penetráveis”⁴, permitindo que o espectador circule no seu interior. Combinam uma forte carga conceptual com o estímulo de todos os sentidos, do tacto ao paladar. Outra das características marcantes é a sua variação formal, de modo a que se adaptem aos diferentes espaços de exposição. Esta pode dar-se no número de elementos que constituem as obras e/ou na distribuição espacial dos mesmos. Note-se que a distribuição espacial dos elementos que compõem a obra, embora variável, está directamente ligada ao seu sentido. Na ausência do autor, respeitar esta variabilidade e, simultaneamente, ir ao encontro da intenção artística implica um conhecimento profundo da obra e das questões conceptuais que lhe subjazem.

A preservação da arte efémera de Carneiro por via documental

Durante as entrevistas realizadas para este trabalho, tornou-se claro que, para o artista, não faz sentido preservar materialmente estas obras uma vez que são utilizados materiais comuns na natureza, que se renovam constantemente. Por este motivo, Carneiro teve a preocupação de fazer projectos que abordam questões conceptuais e práticas/ técnicas das mesmas e que, em geral ocupam uma única página A4. Segundo o autor, estes documentos existem, principalmente, devido à efemeridade das obras, sendo uma forma de comunicar o modo de se poder instalar a obra, de se poder fazer uma nova versão mantendo o conceito. As obras deverão ser refeitas, a cada apresentação, com base no projecto, o que se tem verificado, até hoje, em todos os casos referidos. Isto significa que a sobrevivência destas obras, ao contrário do que acontece com tipologias artísticas mais tradicionais (como a pintura ou escultura), não depende da conservação do seu suporte físico. Coerentemente, Carneiro não liga a autenticidade das obras à sua originalidade

³ Note-se que a facilidade de substituição dos materiais pode variar ao longo do tempo. Veja-se o caso de *Um campo depois da colheita...* para o qual a encomenda da palha tem de ser feita com um ano de antecedência uma vez que já não é costume, na prática da agricultura, deixar crescer a palha até à altura necessária para realizar a obra. Uma situação que não se verificava na década de 70, quando a obra foi criada. Ver [3]

⁴ Do conjunto de obras efémeras, *O laranjal...* foi a única que acabou por deixar de ser penetrável. No entanto, foi inicialmente projectada como tal, algo que na prática não foi possível concretizar uma vez que a utilização da terra tornava «muito difícil de manter a situação controlada» [16].

material, mas sim aos aspectos conceptuais, que considera serem sempre mais importantes. Para o artista, estes trabalhos poderiam, em último caso, sobreviver apenas através do projecto, uma vez que «o conceito transita aí e para um espectador apetrechado, isto é, para um espectador preparado, isso funciona. (...) e se ele tiver imaginação funciona como uma realização autêntica, embora virtual mas autêntica» [2]. No entanto, reconhece a diferença entre a obra e a sua documentação: «relativamente ao conceito, podemos lê-lo completamente no projecto. Relativamente à vivência profunda não». Exemplifica com a espacialidade que só pode ser apreendida quando a obra existe materialmente e se encontra instalada no espaço de exposição.

As estratégias tradicionalmente adoptadas pela Conservação, que se centram na preservação da integridade material das obras, não se adaptam a estes casos, nos quais não só é necessária uma relativização da importância dada ao suporte material, cuja conservação, como vimos, não é vital para a sobrevivência das obras, como é fundamental a preservação de aspectos intangíveis, como a relação com o espaço de exposição, a distribuição espacial dos diversos elementos ou a interacção (multi-sensorial) com o espectador, que são, vulgarmente, ignorados. Veja-se o exemplo de *Uma Floresta para os teus sonhos*, que pertence à colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Durante algum tempo, esta obra foi exposta com os troncos de árvore muito próximos, não permitindo que o espectador circulasse no seu interior, contrariamente ao propósito inicial. Esta situação levou a que o autor pedisse à direcção do museu que retirasse a obra, uma vez que a sua exposição negava, por assim dizer, a intenção com que a concebera [3]. Este é um exemplo de como, apesar de estar garantida a sua conservação material, se perdeu o sentido da obra, ao ignorar alguns dos aspectos intangíveis que a constituem. Esta só existe realmente quando correctamente instalada no espaço. Face à variabilidade material e formal das obras e à importância dos seus componentes intangíveis, a documentação assume-se como a principal estratégia de preservação destes trabalhos, expandindo-se para além do seu papel tradicional. Apesar de Carneiro considerar que, a partir dos seus projectos, não será muito difícil repor as obras, a verdade é que estes se revelam complexos e difíceis de entender por quem não está familiarizado com a peça (até hoje as obras têm sido rematerializadas na presença do autor). Para além disto, embora os projectos sejam, de facto, bastante pormenorizados em determinados aspectos, falham informações importantes, principalmente no que diz respeito às características dos materiais. Assim, é essencial que a informação nestes contida seja completada através de uma investigação mais aprofundada, cujos dados sejam reunidos e organizados numa estrutura de documentação adequada.

O caso de estudo: *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-1975)

Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas, pertence ao conjunto de obras efémeras de Carneiro. Foi conceptualmente desenvolvida entre 1973 e 1975, tendo sido materializada pela primeira vez, em 1975, na galeria *Quadrum* (Lisboa). Viajou para Itália para participar na Bienal de Veneza de 1976 mas não chegou a ser instalada devido às reduzidas dimensões do espaço que lhe havia sido reservado, tendo desaparecido materialmente desde então. Em Setembro de 2009, foi totalmente refeita pelo autor para a exposição *Anos 70 - Atravessar fronteiras*, comissariada por Raquel Henriques da Silva, patente de 9 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, da Fundação Calouste Gulbenkian (CAMJAP-FCG).

A obra é constituída por uma oliveira desenraizada e cortada em pedaços, que se espalham pelo chão do espaço de exposição, de acordo com sua ordem natural (da raiz para a copa). A secção que inclui a raiz e a secção seguinte são unidas por uma simulação de enxertia (com barro), mantendo a sua verticalidade. A obra é limitada em dois dos lados (o lado da raiz e o lado da copa da árvore) por chapas metálicas espelhadas de 2x1m, suspensas em estruturas feitas com canas, que reflectem a árvore, criando imagens a partir do real. Aproximadamente ao centro, encontra-se o elemento a que o autor chama «coração da mandala», constituído por um pedaço de barro no qual são espetados algumas das secções da árvore, depois de envolvidas em chapa de alumínio. Debaixo deste elemento encontra-se uma chapa metálica espelhada, igual às restantes.

O estudo e documentação de *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* dividiu-se em quatro fases: o levantamento da bibliografia existente; a realização de entrevistas presenciais ao autor, que se focaram, sobretudo no processo criativo, nos materiais, técnicas e significação e na opinião do autor quanto à preservação; o acompanhamento do processo de instalação da obra com registo por vídeo e fotografia e, por fim, a estruturação da documentação. A colaboração com o autor revelou-se fundamental, tendo este sido uma fonte preciosa de informação relativamente à obra. Sem a sua cooperação ter-se-iam perdido dados fundamentais sem os quais a possibilidade de re-instalar a obra, no futuro, se tornaria remota, ou impossível.

Na generalidade, os sistemas de documentação, utilizados a nível dos museus e outras instituições depositárias de património artístico, foram criados para a arte dita “tradicional” (pintura, escultura...), não estando ajustados à complexidade apresentada por grande parte da produção artística da segunda metade do século

XX, nem à importância que a documentação pode ter enquanto estratégia de preservação. Na documentação de *Árvore jogo/ lúdico...* foi essencial a introdução de novos campos de documentação, melhor ajustados a este tipo de obras: *processo criativo, materiais, técnicas e significação; caracterização da obra; manual de instalação e história da obra*. Descreveremos estes campos de uma forma geral, não concretizando, opção tomada, neste texto, por necessidade de economia de espaço, mas que tem a vantagem de mais facilmente se poder fazer a transposição do modelo para outras obras com problemas de preservação semelhantes.

No campo *Processo criativo, materiais, técnicas e significação* inclui-se todo o processo que vai da ideia inicial à materialização da obra. Em geral, o processo criativo implica ou o trabalho directo dos materiais, ou desenvolvimento da ideia passo-a-passo ou ainda a construção mental da obra, prévia à sua materialização. Na primeira fase – o desenvolvimento da ideia – importa perceber se o artista faz esboços, maquetas ou afins ou se a esta é mentalmente desenvolvida; na segunda fase, que se prende com a escolha dos materiais e técnicas, interessa por um lado, entender como se desenvolveu o trabalho, ou seja, se a obra foi feita pela mão do artista ou não, se houve assistentes ou outros colaboradores, se é um *ready-made* ou um objecto encontrado, qual a importância da assinatura e de outras inscrições, e, por outro lado, quais os aspectos importantes ligados aos materiais (características sensoriais e carga conceptual ou simbólica que lhes estejam associadas) [4].

O campo de *caracterização da obra* é bastante importante e abrangente, incluindo aspectos diversos que vão dos materiais que a constituem à interacção com o espectador. Este campo inicia-se pelo inventário e caracterização dos materiais onde se pretende descrever os primeiros em termos de aspecto, medidas, quantidades e fornecedores, e, quando pertinente, recorrer a técnicas de exame e análise para caracterizações mais profundas. Mais do que uma análise exaustiva, pretende-se que esta secção, baseando-se no estudo já feito em *processo criativo, materiais técnicas e significação*, seja capaz de dar relevância aos aspectos que são indispensáveis para que os materiais cumpram a sua função, face ao sentido da obra. Efectivamente, embora uma análise exaustiva dos mesmos possa ter a sua utilidade, esta distinção entre os aspectos essenciais e os acessórios é fundamental. Por um lado, caso haja necessidade de substituir os materiais utilizados, permite que se tomem as decisões acertadas na eventualidade de não se encontrarem materiais exactamente iguais. Por outro lado, dá-nos uma referência através da qual poderemos avaliar os processos de envelhecimento e justificar a necessidade ou não de intervenção, já que permite perceber quais as características principais

dos materiais que, ao não serem cumpridas, afectam o sentido da obra⁵. Segue-se um inventário de partes, útil em todas as peças constituídas por mais do que um elemento. Nesta secção, particularmente importante quando se trata de uma instalação, pretende-se uma descrição detalhada de cada parte, devendo ser incluídos esquemas e/ou imagens que tornem a sua compreensão mais fácil. A *caracterização da obra* inclui ainda outros factores como a iluminação, critérios especiais que possa haver relativamente ao espaço de exposição (dimensão mínima, cor da sala, tecto ou chão, necessidade de insonorização, descrição de estruturas arquitectónicas que seja necessário construir...) e ainda som, movimento, interacção com o espectador, equipamento necessário, tecnológico ou de outra natureza, e outras características que possam ser importantes face à obra em questão. No caso de trabalhos que integrem partes com uma distribuição espacial que não varie consoante o espaço, ou que sejam *site-specific*, será bastante importante o mapeamento da obra, no qual se assinala a posição de cada um dos elementos. Este pode ser feito manualmente, o que será bastante trabalhoso e demorado no caso de obras com muitos componentes, ou através de técnicas mais sofisticadas, como a utilização de medições geodésicas [5]. No caso de obras que variam a sua distribuição espacial, este tipo de documentação não deixa de ser útil, quando feita para cada apresentação em particular, uma vez que exemplifica o tipo de disposição que as obras podem adoptar consoante o espaço de exposição e, assim, serve como referência para futuras instalações.

O manual de instalação é outra das partes essenciais da documentação da obra. Aqui se descreve todo o processo de montagem, com o máximo de pormenor possível. Poderá ser acompanhado por esquemas, vídeos da montagem da obra, ou auxiliares mais sofisticados, como, por exemplo, modelos de animação 3D que mostram a sequência de montagem da obra, tal como foi feito para *Revolution* de Jeffrey Shaw, no âmbito do projecto *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art* (2004-2007)⁶. O manual de instalação deverá

5 Ver o decision-making model proposto em 1999 pela Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, The Netherlands [5].

6 Projecto piloto no âmbito da preservação da arte da instalação. O projecto foi apoiado pelo programa europeu Culture 2000, coordenado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage e co-organizado pela TATE, Inglaterra; Restaurierungszentrum Düsseldorf, Alemanha; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Espanha; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Bélgica e a Foundation for the Conservation of Contemporary Art, Holanda. Teve uma duração de três anos (2004-2007), abrangendo temas como as estratégias de preservação, a participação dos artistas, as estratégias de documentação e arquivo, a teoria e semântica e o controlo de conhecimento e troca de informação, contando ainda com a análise de 30 casos de estudo, exemplificativos da variedade de problemas levantados nesta área. Resultados disponíveis em www.inside-installations.org

referir ainda aspectos de logística que sejam relevantes, por exemplo, o número de pessoas necessário para instalar a obra, ou o tempo aproximado de duração de todo processo.

Na área da arte contemporânea e, sobretudo, no âmbito da arte da instalação, a variação não só material mas também formal da obra é um fenómeno bastante frequente. Analisar a história da instalação e as diferenças entre as diversas apresentações, será bastante útil na determinação da latitude de variação da obra. Simultaneamente, ajuda a determinar quais os aspectos mais relevantes, que se mantêm ao longo do tempo. Note-se que, por vezes, a variabilidade das obras é tal que não permite preencher campos como a *caracterização da obra* ou o *manual de instalação* de forma absoluta, que se aplique a todas as suas apresentações. Nestas situações, estes dois campos deverão ser remetidos para a história da instalação, sendo repetidamente preenchidos a cada apresentação. Em vez de um manual de instalação intemporal teríamos diversos manuais correspondendo às diversas versões da obra e, mais uma vez, dando uma noção dos limites da sua variabilidade.

Dossiers digitais

Como vimos, a documentação das obras efémeras de Carneiro, e de obras com problemas de preservação semelhantes, apresenta um volume de informação bastante maior do que o necessário para obras de arte tradicionais. Esta torna-se, por outro lado, mais complexa na medida em que se encontra em diferentes formatos: texto, fotografia, desenho, vídeo, áudio, etc. Por este motivo, criámos uma parceria com o Departamento de Informática da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (DI-FCT-UNL), com o objectivo de conceber uma aplicação para a criação de *dossiers digitais*, capazes de conter, relacionar e organizar toda esta informação. Esta ferramenta começou a ser desenvolvida no âmbito de uma dissertação de mestrado, neste departamento [6].

A ideia do *dossier digital* foi recentemente explorada em projectos relacionados com o património cultural, particularmente na área da arte contemporânea [7-10] e tem como objectivo principal agrupar grandes quantidades de informação, em diferentes formatos, organizando-a de forma mais flexível do que é possível em formatos tradicionais de documentação. Por outro lado facilita a divulgação da informação ao público.

No âmbito da dissertação de mestrado iniciada, foi criada uma aplicação na qual a informação se organiza num grafo de conceitos, em se ligam os campos de documentação relacionados. Esta aplicação possibilita que os campos de

documentação sejam criados pelo utilizador de acordo com as necessidades da obra em questão. Embora haja uma tendência para a uniformização da documentação no seio das instituições, consideramos que esta flexibilidade, se bem utilizada, pode ser vantajosa uma vez que a diversidade que encontramos na arte contemporânea, implica que as necessidades de documentação divirjam. Apesar de haver campos de documentação indispensáveis, parece-nos que a possibilidade de acrescentar ou retirar campos, ajustando a documentação a cada caso, é benéfica.

Outra das questões exploradas foi a documentação visual. As obras efémeras de Carneiro, tal como a arte da instalação em geral, só existem quando instaladas no espaço de exposição, o que significa que, quando tal não acontece, é impossível aceder-lhes, excepto através da documentação. A documentação tradicional a duas dimensões (fotografias, vídeos...) não permite registar a experiência física do espaço, ou seja, a relação entre a obra de arte, o espaço e o corpo do espectador, que determina, em grande medida, a percepção do trabalho. Neste sentido, a representação 3D é uma ferramenta útil já que permite que as instalações sejam reconstruídas e disponibilizadas no ecrã de um modo que possibilita uma experiência mais próxima do real, do que pelo estudo das fontes bidimensionais. O uso de animações (ex: rotação no ecrã, fotografias panorâmicas, desmontagem dos objectos) permite uma visão mais completa das obras de arte. O projecto que está a ser desenvolvido no Departamento de Informática acrescenta a possibilidade de ligar a um modelo 3D da obra, outros tipos de informação, criando uma forma mais lúdica de explorar a documentação, que se adequaria muito bem a uma divulgação digital da obra (por exemplo, a nível da Internet). Utilizando o caso de *Árvore jogo/ lúdico...*, tal significa que o utilizador poderia, por exemplo, carregar sobre a enxertia do modelo 3D da obra e ouvir Alberto Carneiro a falar do seu significado, entre muitas outras possibilidades.

Muito embora as vantagens práticas da utilização dos meios informáticos, enquanto ferramenta de trabalho, sejam inegáveis, é imperativo não esquecer a limitação destes meios, no que diz respeito à sua vida útil. Recordemos o fantástico *Digital Decay* de Bruce Sterling, na conferência *Preserving the immaterial* [11]. Este escritor de ficção científica leva-nos numa viagem pelos problemas dos meios informáticos, dos quais, no fundo, todos nos apercebemos na vida corrente, como as constantes actualizações de software, as incompatibilidades ou a obsolescência de determinados formatos ao fim de relativamente pouco tempo. Contudo, cremos que todos estes problemas não são motivo para deixar de utilizar as ferramentas que temos ao nosso dispor, mas justificam que se mantenha uma estratégia paralela de salvaguarda da informação. Relembremos também que a obsolescência de um programa será mais rápida se este não for utilizado e não forem feitas as

actualizações necessárias para prolongar o seu tempo de vida. Embora tenhamos partido da arte efémera de Alberto Carneiro, os problemas que estas peças apresentam são partilhados por inúmeras obras nos quais a produção de registos documentais é a única forma de preservação possível. Assim, esperamos que as estratégias de documentação aqui apresentadas possam contribuir para futuras discussões entre profissionais da área para que se criem sistemas de documentação melhor ajustados à arte contemporânea e, em particular, a arte produzida a partir da década de 60 do século XX.

Figura



Fig.1 Árvore jogo lúdico em sete imagens espelhadas (1973-75), Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 2009.

Referências

- [1] Almeida, Bernardo Pinto de (2007), *Alberto Carneiro – Lição de coisas*, Porto: Campo das Letras.
- [2] Carneiro, Alberto, entrevista presencial (27 de Novembro de 2008)
- [3] Macedo, Rita (2008), “Alberto Carneiro: Transformação do Sentir, Renovação do Existir”, *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*, tese de doutoramento em Conservação e Restauro apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, pp.221-267
- [4] “Concept Scenario Artists’ Interviews” in www.incca.org (acedido em 30 de Setembro de 2009)
- [5] Grün, M. (2007) “Measurement of Installation Art. Methods and experience gained at Pinakothek der Moderne” in http://inside-installations.org/OCMT/mydocs/Measurement_at_Pinakothek_der_Moderne.pdf, (acedido a 22 de Janeiro de 2009)
- [6] Noguês, Ricardo., *ArtDoc 3D – Representação Digital de Instalações Artísticas*, dissertação de mestrado, Departamento de Informática, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa (em progresso)
- [7] ELIËNS, A., VAN RIEL Riel, C., WANG, Y., «Navigating media-rich information spaces using concept graphs - the *abramovic* dossier», <http://www.win.tue.nl/~ywang/publications/paper-navigate.pdf> (consultado a 1 de Fevereiro de 2009)
- [8] ELIËNS, A., VAN RIEL Riel, C., WANG, Y., «Exploration and guidance in media-rich information spaces: the implementation and realization of guided tours in digital dossiers», <http://www.win.tue.nl/~ywang/publications/paper-tours.pdf>, (consultado a 3 de Fevereiro de 2009)
- [9] ELIËNS, A., VAN RIEL Riel, C., WANG, Y., «3D Digital Dossiers – a new way of presenting cultural heritage on the Web», <http://www.win.tue.nl/~ywang/publications/dossier-Web3D.pdf>, (consultado a 3 de Fevereiro de 2009)
- [10] ELIËNS, A., VAN RIEL Riel, C., WANG, Y., «Presentation and navigation of contemporary art in 3D digital dossiers A case study», http://www.few.vu.nl/~dossier05/documentation/paper/paper_abramovic.pdf, (consultado a 3 de Fevereiro de 2009)
- [11] Serling, Bruce (2001), “Digital Decay” in *Preserving the Immaterial. A conference on Variable Media*, 30 March 2001, www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pre_sterling.html, (acedido a 1 de Abril de 2009)

MUSEUS, COLECÇÕES E PATRIMÓNIO /
MUSEOS, COLECCIONES Y PATRIMONIO /
POSTERS

**Ana Bárbara da Silva Magalhães
Veríssimo de Barros**

Mestre em Estudos Pós-graduados em Museologia “De Corpo e Alma: narrativas de profissionais de educação em museus na cidade do Porto”, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008. Pós-graduação no Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Museologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002-2004. Licenciatura em Ciências Históricas – ramo científico – Universidade Portucalense Infante D. Henrique, 1992-1996. Técnica Superior no Departamento de Museus e Património Cultural da Câmara Municipal do Porto – desde Janeiro de 2000. Coordenadora do Museu Romântico da Quinta da Macieirinha – desde Fevereiro de 2008. Responsável pelo Serviço de Educação da Casa Museu Guerra Junqueiro – Janeiro de 2000 a Janeiro 2008. Apoio às actividades de outros Museus Municipais: Museu da Casa do Infante, Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, Galeria do Palácio e Museu Vinho do Porto.

DE CORPO E ALMA: NARRATIVAS DOS PROFISSIONAIS DE EDUCAÇÃO EM MUSEUS DA CIDADE DO PORTO

Ana Bárbara da Silva Magalhães Veríssimo de Barros

Resumo

Partindo das narrativas de vida dos profissionais de educação em museus da cidade do Porto, pretende-se compreender os seus discursos e práticas, apontando possíveis perfis. Pelo caminho, exploram-se os percursos académicos e laborais, os factores de influência, as necessidades, as motivações e dificuldades sentidas pelos técnicos desta área museológica. Aborda-se, também de forma breve, o museu enquanto um paradigma em constante desenvolvimento e, como espaço de conhecimento e aprendizagem nos tempos de hoje.

Palavras-chave: Museu, Educação, Aprendizagem, Profissionais, Narrativas, Percursos, Práticas, Discursos e Perfis

Abstract

Beginning by the lifestories of the professionals of education in the Porto museums, we try to understand its speeches and practices, leading to possible profiles. By the way, there are explored the academic formation and professional experiences, the factors of influence, the necessities, the motivations, and difficulties felt by the technicians of this museum's area. The museum is also explored while a paradigm in constant development and while a space of knowledge and learning in the present days.

Keywords: Museum, Education, Learning, Professionals, Lifestories, Experiences, Practices, Speeches, Profiles

Carlos Alberto Fernandes Loureiro

A partir de 2005 envereda pela área do património e arqueologia através da participação em diversas escavações arqueológicas como assistente de arqueólogo e investigador. Iniciou esta actividade com uma breve colaboração com a empresa Mola Olivarum Património, Lda. em 2004. Em 2005 passa a colaborar com a Empatia – Arqueologia, Lda., relação laboral que se mantém presentemente. Simultaneamente é investigador no âmbito das ciências históricas e consultor científico em questões relacionadas com a museologia para a mesma empresa. Desde 2006 tem desenvolvido alguns trabalhos na área da museologia, com especial destaque para a gestão de colecções. No ano lectivo de 2005/2006 realizou um estágio de 300 horas no Museu Parada Leitão (Porto) que resultou na elaboração do Manual de Gestão de Colecções daquela instituição. Em finais de 2008 defendeu a sua dissertação de mestrado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto intitulada Modelos de Gestão de Colecções em Museus de Ciências Físicas e Tecnológicas.

MODELOS DE GESTÃO DE COLECÇÕES EM MUSEUS DE CIÊNCIAS FÍSICAS E TECNOLÓGICAS

Carlos Alberto Fernandes Loureiro

Resumo

A gestão de colecções é um elemento essencial para o bom funcionamento de uma instituição museológica. As características das colecções de ciências físicas e tecnológicas, juntamente com o actual avanço tecnológico e científico, fazem com que os museus depositários deste tipo de colecções enfrentem alguns problemas na definição da gestão dos seus acervos.

Após uma breve análise do contexto internacional e do estudo mais exaustivo de alguns museus de ciências físicas e tecnológicas portugueses, que permitiram uma melhor compreensão do estado da gestão das colecções neste tipo de museus, são apresentados alguns instrumentos e propostas com vista a uma correcta e efectiva gestão das colecções nos museus de ciências físicas e tecnológicas.

Palavras-chave: Museu, Gestão de Colecções, Ciência e Tecnologia

Abstract

Collections management is essential to the proper functioning of a museum. The characteristics of physical sciences and technology collections as well as the contemporary technological and scientific development, has lead museums to face some problems in defining their collection management policies.

After a brief analysis of the international context and a study of some Portuguese science museums, this dissertation presents some instruments and proposals to good collections management in science museums.

Keywords: Museum, Collections Management, Science and Technology

MODELOS DE GESTÃO DE COLECÇÕES EM MUSEUS DE CIÊNCIAS FÍSICAS E TECNOLÓGICAS



LABORATÓRIO QUÍMICO DO MUSEU DE CIÊNCIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA



MODELO DIDÁCTICO DE DISTRIBUIÇÃO DE VAPOUR, SEGUNDO SPENCER, EXP. A TODO O VAPOUR



SALA C2 DO MUSEU PARADA LEITÃO

INTRODUÇÃO

A gestão de colecções é um elemento essencial para o bom funcionamento de uma instituição museológica. As características das colecções de ciências físicas e tecnológicas, juntamente com o actual avanço tecnológico e científico, fazem com que os museus depositários deste tipo de colecções enfrentem alguns problemas na definição da gestão dos seus acervos.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A investigação centrou-se em questões relacionadas com a gestão de colecções aplicadas aos museus de ciências físicas e tecnológicas. Durante o processo de investigação procurou-se responder a algumas questões essenciais com o objectivo de satisfazer os desafios que a gestão de colecções coloca a estes museus:

- Elucidação e caracterização dos museus de ciências físicas e tecnológicas, bem como das suas especificidades e inclusão na sociedade contemporânea nas mais variadas vertentes;
- Definição, percepção e distinção dos diferentes conceitos inerentes à gestão das colecções em museus;
- Compreender a actual condição da gestão das colecções nos museus de ciências físicas e tecnológicas, com realce para o contexto nacional, sem no entanto desprezar a conjuntura internacional;
- Apresentar instrumentos e propostas concretas para uma boa e efectiva gestão das colecções nos museus de ciências físicas e tecnológicas.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para a concretização da dissertação foram adoptadas diversas metodologias de investigação, com destaque para os casos de estudo. Foram alvo de investigação o Museu Parada Leitão, Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e Museu de Ciência da Universidade de Lisboa. A sua concretização foi conseguida através de:

- entrevistas,
- análise documental,
- observação participativa e directa.

Privilegiou-se, igualmente, a análise de bibliografia diversa, fontes manuscritas, legislação e documentação digital on-line.

Procurou-se ter uma visão pluralista de todas as estratégias em diversos momentos da investigação com três propósitos bem definidos - exploratórios, descritivos e de explicação. A análise dos dados foi maioritariamente qualitativa.

ANÁLISE

Nas últimas três décadas os museus registaram mudanças significativas, às quais os museus de ciências físicas e tecnológicas não ficaram imunes.

Neste sentido é essencial que estabeleçam uma síntese das duas gerações de museus de ciência existentes anteriormente, contribuindo para a formação de uma terceira geração. Neste novo conceito o Homem deve estar presente como produtor e utilizador da ciência e tecnologia.

Apesar de haver um longo caminho a percorrer, os museus portugueses têm feito um grande esforço neste sentido, bem como na definição e concretização de instrumentos de gestão das suas colecções, não obstante as grandes dificuldades com que se deparam, nomeadamente ao nível financeiro e dos recursos humanos.

Em relação aos instrumentos de gestão das colecções verifica-se, por parte das entidades, um conhecimento das necessidades e realidades de cada caso de estudo, encontrando-se as suas políticas e procedimentos em processo de elaboração ou aprovação.

CONCLUSÃO

A declaração de missão e objectivos, em conjunto com a determinação das políticas e procedimentos, definem e aclaram os níveis de responsabilidade do museu para com as suas colecções. O ideal é a sua reunião num só documento, criando assim um **manual de gestão de colecções**.

Principais vantagens da sua utilização:

- Permite uma melhor rentabilização dos recursos humanos e evita gastos desnecessários de dinheiro, tempo, espaço e recursos;
- Facilita o seu acesso e consulta, criando uma orientação, continuidade e normalização no trabalho a desenvolver em matéria de gestão de acervos museológicos.

Aspectos da sua concretização e implementação:

- Requer muitas horas de estudo cuidado, pensamento esclarecido e um esforço cooperativo para que seja uma realidade;
- A sua implementação deve ser promovida junto dos funcionários e as práticas estabelecidas objecto de preparação;
- O planeamento deve ter em vista o desenvolvimento, crescimento e utilização dos recursos necessários para manter as colecções atractivas para o público;
- As políticas de gestão e os seus procedimentos devem ser capazes de mudar, reflectir e adaptar-se perante as exigências do mundo globalizante e as questões que se relacionam com o desenvolvimento local e regional;
- A gestão do acervo deve ter em conta a produção de abordagens inter e transdisciplinares, ao invés de compartmentar as suas actividades no âmbito restritivo disciplinar.

Numa sociedade em que a ciência e a tecnologia estão cada vez mais presentes, exige-se que a gestão das colecções nestes museus seja orientada de forma a possibilitar que estas instituições culturais aspirem a ser *lócus da cultura actual, constituindo-se em lugares de discussão e diálogo (mas também de confrontação e experimentação de problemáticas relevantes para a condição contemporânea em vez de meros intérpretes das colecções* (FERREIRA DA SILVA e SEMEDO, 2005: 271).

Bibliografia

Disponível, assim como a dissertação, em:
<http://www.ucp.pt/doc/112716/Relatorio-de-Gestao-de-Colecoes-em-Museus-de-Ciencias-Fisicas-e-Tecnologicas>

Joana Damasceno

Leccionou no ensino básico e profissional, colaborou com o museu dos Transportes e Comunicações no Porto e com o museu de Conímbriga em Coimbra. Fez parte da equipa do Gabinete de Candidatura à Unesco da Universidade de Coimbra.

MUSEUS PARA O POVO PORTUGUÊS. O MUSEU DE ARTE POPULAR E O DISCURSO ETNOGRÁFICO DO ESTADO NOVO

Joana Damasceno

Resumo

Foi profícua a fundação de museus de etnografia durante o período do Estado Novo.

Com a Exposição do Mundo Português e o chamado Plano dos Centenários, desenvolvido a partir de 1937, surgiu a ideia, proposta por Luís Chaves, de criar museus regionais nas capitais de Distrito, com o intuito de guardar as memórias locais.

Com o mesmo propósito, foram criados, ao longo da década de 40, pequenos museus rurais, nas Casas do Povo, que se desenvolveram um pouco por todo o país. A proximidade destas instituições às populações não foi descurada, aproveitando-a para enaltecer um ideal rural.

Tudo isto, enquanto nascia na capital o Museu de Arte Popular, com raízes na grande exposição de 1940.

Palavras-chave: Etnografia, Museus do Estado Novo, Arte Popular

Abstract

During the Estado Novo, the portuguese dictatorship time, many ,museums of ethnography were founded. With the Exhibition of Portuguese World (1940) and the so called “Plano dos Centenários, developed from 1937 the idea of creating regional museums in the main cities emerged by Luís Chaves in order to keep the local historical memories.

With the same purpose smaller rural museums were created during the 40’s in “Casas do Povo”, which were established throughout the country. These institutions were close to the population. Meanwhile the Museum of Popular Art was founded in Lisbon with its routes in the great Exhibition of 1940.

Keywords: Ethnography, Museums of “Estado Novo”, Folk Art

Museus para o Povo Português

Joana Damasceno



O Museu de Arte Popular e o discurso etnográfico do Estado Novo.

O título, *Museus para o Povo Português*, tenta reflectir a componente ideológica que o Estado transportou para a criação deste tipo de museus, tomando o Museu de Arte Popular como referência.

Objectivos:

Relacionar a Política do Espírito com a arte popular;
Explicar o conceito de etnografia e áreas afins;
Relacionar a Exposição do Mundo Português com a criação do Museu de Arte Popular;
Inserir a criação do Museu de Arte Popular numa lógica historicista e nacionalista;
Explicar o Museu de Arte Popular como um museu difusor;

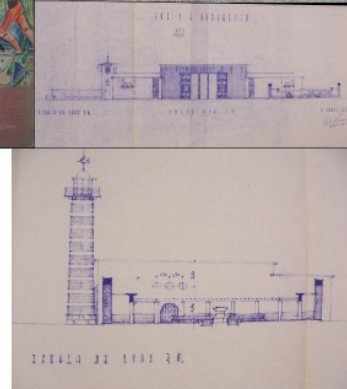
Relacionar o regionalismo com os Museus das Casas do Povo e com os Museus Regionais.

Projectos de António Ferro:

Verde-Gaio;
Aldeia mais portuguesa de Portugal;
Participação em exposições nacionais e internacionais:
1935-Quinzena de Arte de Genebra;
1937-Exposição Internacional de Paris;
1939-Exposição Internacional de Nova Iorque e de S. Francisco.

Turismo:

Renovação dos monumentos;
Criação das pousadas;
Jogos Florais e concurso de montras de Lisboa.



Publicações:

Revista Panorama e Atlântico.

Etnografia e Arte Popular:

Etnografia, deriva do grego ethno, que significa "nação", "povo" = "descrição dos povos";
Folk-Lore significa "sabedoria do povo";
Cultura popular entendida como criação do povo como um todo (objecto de estudo da etnografia).
Com o Estado Novo, a etnografia é utilizada como uma ciência nacionalista, com o propósito de definir a "raça" portuguesa.
Arte popular = arte pura e acessível a todos:
Criação de museus de arte popular, factor de coesão de todo o mundo português;
Ensino da Etnografia a partir da Escola Primária.

Exposição do Mundo Português:

Comemoração do duplo centenário de Portugal com destaque para:
Historicismo / Colonialismo / Religiosidade / Ruralismo

Museu da Arte popular = Museu do Povo Português:

Espaço de memória;
Valorização do pitoresco em detrimento do científico;
Museu sem reserva;
Arquitectura: linguagem de síntese entre o modernismo e a arquitectura tradicional.

Museus das Casas do Povo:

Representativos do património etnográfico local;
Elo de ligação entre a arte popular e o povo;
Fomento do ruralismo e do nacionalismo;
Tentativa de normalização de inventário (em 1947 são publicadas as Normas Gerais de Organização de Museus Regionais), mobiliário, discurso expositivo, instalações;
Realização de arquivos etnográficos.

Museu Etnográfico Municipal da Póvoa do Varzim:

Museu Regional;
Origem: I Exposição Regional de Pesca Marítima, em 1936;
Valorização das Comunidades Piscatórias.

Conclusões:

O panorama dos Museus em Portugal, durante o Estado Novo, ficou marcado pela importância dada à etnografia e à arte popular; Em todas as aldeias, vilas ou cidades de Portugal devia existir um museu dedicado à comunidade, instalado na Casa do Povo, ligado em rede à Escola Primária e à igreja local; O grande obreiro desta linha ideológica e da sua concretização foi António Ferro; Os museus rurais valorizavam ainda uma vertente regionalista; Os museus ligados à arte popular tinham como objectivo principal fortalecer o ruralismo e o nacionalismo.

BIBLIOGRAFIA (resumida):

- ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, s.l., Livros Horizonte, 1998.
- BANDEIRINHA, José António Oliveira, *Quinas Vivas*, FAUP publicações, Porto, 1996.
- CATROGA, Fernando, *Ritualizações da História*, "História da História em Portugal, séculos XIX - XX", volume I, s.l., Temas e Debates, 1998.
- CHAVES, Luiz, *Museu Etnográfico do Império Português, sua necessidade - um plano de organização*, Porto, Extracto das Actas do I Congresso Nacional de Antropologia Colonial, 1934.
- HOBSBAWM, Eric, *La Invención de la Tradición*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.
- GOUVEIA, Henrique Coutinho, *As coleções etnológicas de origem ultramarina no contexto de uma política do património cultural*, Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra, 1983.
- LIRA, Sérgio, *Exposições Temporárias no Portugal do Estado Novo: alguns exemplos de usos políticos e ideológicos*, Colóquio APOM, 1999 (policopiado).
- LUPI, João Eduardo Pinto Basto, *A Concepção de Etnologia em António Jorge Dias*, Teoria e Método no Estudo Científico da Cultura, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia de Braga, 1984.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Apontamentos de Museologia - Museus Etnológicos*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1971.
- THIESSE, Anne-Marie, *A Criação das Identidades Nacionais*, Lisboa, Temas e Debates, 2000.

Origem das imagens: Centro Português de Fotografia, Arquivo do Ministério das Obras Públicas e Transportes, Revista Panorama e Arquivo Fotográfico de Lisboa.

Mafalda Pinheiro Pereira

Organização e gestão de colecções museológicas; Desenvolve trabalhos de Investigação, Estudo, Interpretação, Inventariação e Documentação do acervo museológico; Controle do Estado de Conservação do espólio: identificação de sinais patológicos e de intervenções prioritárias; controle e medição das condições ambientais e de luminosidade: rotinas de manutenção; tratamento ambiental e controle de equipamento técnico; Acompanhamento, manutenção e renovação das colecções patentes nas exposições permanentes; Integração na equipa de produção e montagem de exposições temporárias: manuseamento, acondicionamento, transporte e exposição do acervo; acuidade na selecção de materiais, equipamentos, mobiliário e tipo de iluminação ajustados ao espólio museológico; Apoio na organização, promoção e execução de Acções Culturais e de Sensibilização que promovem a cultura da imagem da instituição cultural; Integração e execução de acções e de Projectos Culturais executados no Museu; Afectação ao Projecto de Concepção e Implementação do Núcleo Museológico, de carácter permanente “Metamorfose de um Lugar”; Apoio no Serviço Educativo e de Animação (visitas guiadas); Apoio na Biblioteca da Alfândega; Apoio na divulgação das actividades desenvolvidas pela instituição museológica (Acções de Comunicação, Promoção de contactos com Instituições e Órgãos de Comunicação Social; Divulgação exterior; Elaboração, actualização e inserção de notícias on – line, de Newsletter’s e integração na equipa de redacção do Jornal do Museu).

MEMÓRIAS DE ARTESÃOS FILIGRANEIROS DE GONDOMAR. UM PATRIMÓNIO A MUSEALIZAR?

Mafalda Pinheiro Pereira

Resumo

O presente poster foi desenvolvido, a partir da dissertação de Mestrado em Museologia subordinada ao tema ***Memórias de artesãos filigraneiros de Gondomar. Um património a musealizar?***. Esta investigação científica consigna-se ao estudo da temática da filigrana no concelho de Gondomar, por meio da recolha, análise e interpretação de testemunhos orais de artesãos filigraneiros. Analisando em termos histórico-culturais a tradição de trabalhar o ouro no Noroeste peninsular e, mais concretamente, na província do Douro Litoral, exploramos a sua vertente técnica e simbólica, quer o seu cariz de arte popular por excelência e representativa da identidade nacional, quer a simbologia que ostenta no uso tradicional e nas formas nas quais se reproduz. Considerando a urgência de salvaguarda desta arte, face às novas contingências históricas e ao desaparecimento dos seus mais directos intervenientes, reveste-se de máxima importância ir ao encontro dos últimos guardiões deste saber. Deste modo alertamos para a necessidade de valorização de um património imaterial, lançando alguns reptos com vista a uma futura musealização, argumentando as implicações de várias estratégias no reforço da identidade sociocultural da comunidade e do concelho de Gondomar.

Palavras-chave: Ourivesaria, Filigrana, Património Cultural Imaterial, Artesãos Filigraneiros, Museus

Abstract

The present poster was developed through the master's degree in Museology. This research aims the study of filigree in the council of Gondomar, by means of recovery, analysis and interpretation of oral testimonies of filigree artisans. Analyzing the historic and cultural tradition of working the gold in Northeast Iberia and, in concrete, in the Litoral Douro province, we explore its technical and symbolic character: its feature of popular art representative of national identity, in one hand, and its symbolic meaning in traditional wearing, on the other hand. Considering the urgency of safeguarding this art, as it faces a new historic setting and the disappearance of its direct actors, it is of most importance to meet the last guardians of this knowledge. In this way we alert for the need of value a intangible heritage regarding a future museum, arguing the implication of several strategies in the strengthening of social and cultural identity in the community and council of Gondomar.

Keywords: Goldsmithery, Filigree, Intangible Cultural Heritage, Filigree Artisans, Museums

**Maria Arminda Miranda e
Maria do Rosário Martins**

Maria Do Rosário Antunes Rodrigues Martins
*tem Pós-graduação em Museologia, F.L.U.P. e
Licenciatura Ciências Antropológicas e Etnológicas.
I. S. C. S. P. Exerce funções de Conservador no
MAUC. **Maria Arminda Pereira Miranda**
tem Licenciatura em História e especialização em
Arqueologia. Exerce funções como responsável do
Serviço Educativo no MAUC.*

MARCAS DE VIDA COKWE NA COLECÇÃO DO MUSEU ANTROPOLÓGICO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Maria Arminda Miranda e Maria do Rosário Martins

Resumo

A investigação em torno um grupo específico de artefactos pertencentes à colecção angolana do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra permite-nos reflectir sobre a função antropológica da pintura corporal e de escarificações enquanto modificações de carácter intencional. O tema conduz a uma abrangência crítica multidisciplinar, referências que explicam, parcialmente, dinâmicas sociais e rituais associadas à análise de questões que se prendem com alterações de carácter estético ou comportamental.

O emprego de matérias colorantes e a adopção de motivos simbólicos traduzem marcas de mensagens ou de puro adorno, com uma linguagem codificada, associados ao quotidiano e à espiritualidade. Integrados em rituais de iniciação, são representações dos antepassados e da continuidade da vida. Nestes contextos as transformações estão sujeitas a normas específicas, de tal forma que a pertença a um povo, o estatuto, a idade e o papel ritual eram marcadas no corpo sob a forma de quelóides, permitindo que a mensagem identitária fosse reconhecida.

O sol (*tangwa*), a lua (*kakweji*) e o motivo cruciforme (*cingelyengelye*) são **Marcas da vida** representadas em máscaras Cokwe (Angola), femininas e masculinas, que respondem a funções complexas de carácter étnico, valores que se correlacionam entre indivíduos de sociedades com crenças e costumes afins materializadas, inclusive, no relevo ideografado das produções esculturais.

O cruzamento de aspectos sócio culturais da história da humanidade, tanto no passado como contemporâneos, o modo como determinados utensílios podem intervir directa ou indirectamente na pele, modificando-a temporária ou permanentemente, tornam o Museu palco de múltiplos diálogos transdisciplinares, usando o corpo como forma de comunicar.

Palavras-chave: Investigação Museológica, Modificações Étnicas, Rituais, Angola

Abstract

The investigation around a special group of artefacts belonging to the Angolan collection in the Anthropological Museum of University of Coimbra allow us to ponder about the anthropological function of body painting and scarification's as intentional modifications. The theme leads to multidisciplinary critic coverage, references that partially explain social dynamics and rituals associated to the analysis of questions related with esthetical and behavioural modifications.

The use of colouring materials and the adoption of symbolic motifs, represent message or merely embellishment marks, with a code language, associated to the quotidian and the spirituality. Integrated in initiation rituals, these are representations of the ancestors and the continuity of life. In these contexts the changes are submitted to specific standards, so that the belonging to a people, status, age and the ritual role were marked on the body in the form of keloid scars , allowing the identity message to be recognized.

The sun (*tanguwa*), the moon (*kakweji*) and the cruciform sign (*cingelyengelye*) are **Life marks** represented in Cokwe masks (Angola), both in feminine and masculine. These marks are complex functions of ethnic character, values that correlate between individuals in societies with related materialized beliefs and practices, such as, in the ideographic relief of sculptural productions.

The crossing of socio-cultural aspects in mankind history, both past and present, the way how certain utensils may intervene directly or indirectly in the skin, modifying it temporarily or definitely, makes the Museum a stage of multiple transdisciplinary dialogues, using the body as a way to communicate.

Keywords: Museum Investigation, Ethnic Modifications, Rituals, Angola

Marcas de vida Cokwe na colecção do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra

Maria Arminda Miranda (miranda@antrop.uc.pt) e Maria do Rosário Martins (martinsr@antrop.uc.pt)

Museu Antropológico / Museu de História Natural e CIAS - Centro de Investigação em Antropologia e Saúde, Universidade de Coimbra, Portugal

INTRODUÇÃO

A cultura, material e imaterial, encontra-se no centro de significativos debates contemporâneos sobre a noção de identidade, coesão social e desenvolvimento fundamentados no conhecimento. Torna-se, pois, inadiável, numa sociedade cada vez mais plural, valorizar o indivíduo, as colectividades e a diferença multicultural.

A investigação em torno da selecção de um conjunto específico de objectos pertencentes às colecções do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra permite-nos reflectir sobre a função antropológica da prática tradicional da escairificação e da pintura corporal, enquanto modificações de carácter intencional, parcialmente explicitadas nas dinâmicas sociais e rituais dos Cokwe, grupo étnico do nordeste de Angola.

Motivos

Yítoma é o nome Cokwe dado às marcas étnicas permanentes. Executadas com faca e agulha segundo a técnica *cato* (pouco profundas) ou *kupula* (cicatrizes com aspecto de quelóides). Podem incorporar pó de carvão, *makala*, ou óleo de rícino, *mono* ^{2:72-73}. O acto é praticado a partir da puberdade, indiferentemente por especialistas de ambos os sexos, excepto nas marcas femininas, *mikonda*, efectuadas exclusivamente por mulheres, através da técnica *kupula* ^{2:71-72}.

Cingelyengebye

Cruciforme, com as extremidades triangulares.

Em relevo ou por incisão normalmente no centro da testa.

Reproduzido em figuras masculinas ou femininas.

Símbolo do Deus Nzambi ^{3:6}.



Pwo. Ang.1.689

Majiko

Sinónimo de estrela.

Pontos escairificados em triângulo ou em losango.

Remetem para o fogo ou foguera numa noite estre

Incisos em qualquer parte do corpo de homens ou mulheres.

Reproduzidos em esculturas por impressões a fogo ^{2:175,177}.



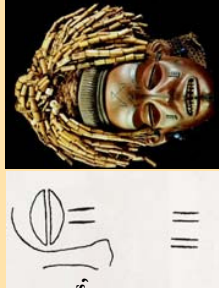
Pwo. 80.34.220

Masoji

Estilização de lágrimas.

Incisões curvas ponteadas, verticais e paralelas, debaixo dos olhos.

Reproduzida em figuras masculinas e femininas, particularmente na máscara que encarna um ancestral feminino, *pwo* ^{2:157}.



Pwo. 89.1.238

Objectivos

Tornar inteligíveis os vínculos simbólicos com o universo, criados pelos Cokwe, entendidos enquanto suportes de memória colectiva, estruturantes de práticas rituais e relações sociais.

Investigar e dar a conhecer o acervo angolano do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra.

ANÁLISE



Associado no rosto designa-se *Cijingo* ca *tangwa* Associado ao homem e à argila branca sagrada, *pemba*.



Pwo. 89.1.231



Cikungu. Ang.1.687

Kakweji

Símbolo lunar em forma crescente.

Associado à mulher, *pwo*, e à argila vermelha, *mukunda*.

Representa as 11 luas das estações do ano: da seca e das chuvas ^{2:103}.

Mikonda

Arcos de círculos concêntricos.

Incisões horizontais e paralelas, localizadas entre o umbigo e a púbis.

Executadas por mulheres no início do rito de passagem, *ufundeji*, ao qual se submetiam as jovens na preparação para o casamento ^{2:141-142}.



Taça 89.1.309

BIBLIOGRAFIA

¹ Barbosa, A. 1989. *Dicionário Cokwe-Português*. Coimbra, Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra. (Centro de Estudos Africanos, 11).

² Bastin, M. L. 1961. *Art Decoratif Tchokwe*. Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola (Publicações Culturais, 55).

³ Bastin, M. L. 1971. Ya-t-di des clés pour distinguer les styles Tchokwe, Luvuna, Songho, Ovimbundu et Nguengela? *Africa-Terraviva*, 17(0): 5-18.

⁴ Gwete, A. L. 1993. An Introduction to Nkanu and Mbeko Masks. In: Herremann, F. (ed.) *Face of the Spirits: Masks from the Zaire Basin*, [...]: 39-48.

METODOLOGIA

Retomando linhas de diálogo com autores clássicos da etnografia ^{1,2,3,4} procede-se a pesquisas bibliográficas criando um quadro de reflexão ancorado na interpretação simbólica de representações gráficas, de práticas culturais e de artefactos comunicadores da memória social Cokwe.

A investigação destaca algumas das técnicas e motivos que melhor enunciam a dimensão temporal e multidisciplinar de comportamentos rituais ou escolhas estéticas associadas à escairificação e pintura corporal, bem como à transferência de ambas na produção de objectos.

Pemba e mukundu



80.34.204

Pwo.84.1.247

Pinturas e matérias colorantes

São de origem mineral ou vegetal, produzidas com matérias argilosas, carvões e tintas vegetais ou resinas, associadas a valores rituais, simbólicos ou decorativos.

A preparação é feita com água e óleos de palma ou rícino, de forma a aderirem facilmente à estrutura de madeira ou de resina ^{4:46}.

o branco, *pemba*, é resulante de rochas sedimentares detriticas, argilas ou caulino, associadas a outras substâncias minerais. Segundo ^{1:490} *phémba* significa o local no rio onde existe ou se tira o caulino branco. Traduz a inocência e o bem, simboliza o sol, *tangwa*, e o homem, *lunga*.

o ocre ou caulino vermelho, *mukundu*, assinala a culpabilidade e o mal, associado à lua, *kawefji*, e à mulher, *pwo* ^{2:86}.

o preto, *ulumbo*, é obtido com a mistura de cinzas de frutos ou de carvão vegetal com resina. Não tem simbolismo ritual ^{2:88}.

A tríade branco-vermelho-preto domina a conjugação de cores empregues nos rituais de passagem.

O emprego destas matérias e das modificações de carácter étnico são representações mediadoras entre os vivos e os antepassados, a continuada da vida, o masculino e o feminino.

CONCLUSÃO

Marcas de vida Cokwe respondem a funções complexas de carácter étnico que celebram relações identitárias entre indivíduos com crenças e costumes afins, materializadas em produções esculturais.

O processo de globalização, apesar de constituir um desafio para a diversidade cultural, facilitado pela rápida evolução das novas tecnologias, cria condições de um renovado diálogo intercultural.

É neste espaço privilegiado que os legados patrimoniais têm de ser entendidos como veículos estratégicos de produção, afirmação e legitimação de identidades colectivas.

AGRADECIMENTOS

A Ana Luisa Santos, Coordenadora do MAUC.

Maria Dulce de Oliveira Marques

Licenciada em História – Variante de Arte e com uma Pós- Graduação em Museologia, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Na mesma escola, prepara a apresentação de provas de Mestrado com a temática: “O salgado de Alcochete – Percursos de sal: Perspectivas de Musealização”. É docente do Quadro da escola EB 23 Mouzinho da Silveira onde foi coordenadora do Departamento de História entre 1999 e 2007. Em Outubro de 2008, participou no “3º Seminário Internacional sobre o sal português”, organizado pela Prof. Doutora Inês Amorim e realizado em Alcácer do Sal, no qual apresentou uma comunicação com o tema: “ O salgado de Alcochete – as iniciativas de reconstituição paisagística”. Anteriormente desenvolveu vários projectos no âmbito da museologia e património na Câmara Municipal de Aveiro, destacando-se “Na Rota das Pirâmides Brancas” um estudo das tradições, artes e costumes da comunidade dos marnotos e o “Projecto de Musealização da Salina da Troncalhada”. Foi também responsável pela organização do seminário “Aveiro Memória e Património – Que futuro?” e coordenou a publicação do Boletim Municipal “O património Cultural em Aveiro”, contribuindo com artigos sobre museologia e projectos museológicos.

AS SALINAS DE ALCOCHETE – PERSPECTIVAS DE MUSEALIZAÇÃO

Maria Dulce de Oliveira Marques

Resumo

A investigação desenvolvida no âmbito da dissertação de Mestrado em Museologia, com a temática “O Salgado de Alcochete - Percursos de sal: Perspectivas de Musealização”, teve como objectivo primordial a musealização do património das marinhas, como forma de valorizar, preservar e divulgar o salgado de Alcochete, lugar de memória e de identidade. Neste sentido, tornou-se fundamental uma investigação preliminar para estudar o salgado enquanto realidade que contribuiu para o desenvolvimento económico, social e cultural da região.

Na primeira parte aborda-se a história do salgado em Portugal e na região de Lisboa para se contextualizar o salgado de Alcochete. A segunda parte trata do salgado de Alcochete abordando-se as questões da produção do sal, os seus processos e técnicas, assim como, os aspectos sociais e culturais ligados á actividade salineira.

O trabalho desenvolvido evidenciou o valor patrimonial e cultural das marinhas, tornando-se necessário e premente a implementação de um programa integrado de musealização que recupere e preserve a memória da comunidade alcochetana, actualmente em rápida transformação dadas as alterações económicas, sociais e até geográficas motivadas pela construção da Ponte Vasco da Gama inaugurada em 1998.

Palavras-chave: Investigação, Preservação, Memória

Abstract

The main goal of the research that was made for the dissertation in Museology Mestrado about “O Salgado de Alcochete – Percursos de Sal: Perspectivas de Musealização” was the study of the possibility of making a museum out of the existing salt-producing outlets as a way to value, preserve and unveil their importance as a place of memories and identity. To achieve that, it was needed a preliminary investigation to establish what was its importance in the social, economic and cultural development of this region.

In the first part, we make an approach of the history of the salt production and trade in Portugal and in the Lisbon area to establish the context the Alcochete’s salt. The second part is about the way the salt was produced, the process and the techniques used, and also the social and cultural aspects connected with it.

This work tries to point out the worth, both in the material and cultural ways, and the urgent need to implement a museum program that can recover and preserve the memories of the Alcochete community, that is changing very quickly both in the economic and social ways due to the construction of the Vasco da Gama Bridge, built in 1998, that connects directly to Lisbon, now only 15 minutes away.

Keywords: Investigation, Preserve, Memories

As Salinas de Alcochete : perspectivas de musealização.

AUTOR: Maria Dulce de Oliveira Marques

INTRODUÇÃO

“As salinas de Alcochete: Perspectivas de musealização”, constitui o tema central da investigação realizada no âmbito da dissertação de Mestrado em Museologia, apresentada nesta Faculdade. Teve como **objectivo principal**, a **musealização do património das marinhas, como forma de valorizar, preservar e divulgar o salgado de Alcochete - lugares de memória e de identidade**. Neste âmbito, tomou-se fundamental uma investigação preliminar para estudar o salgado enquanto realidade que contribuiu para desenvolvimento económico, social e cultural local e, para a formação da identidade histórica da região.

O facto do coneelho de Alcochete estar em crescente expansão, verificando-se alterações no espaço envolvente devido ao acelerado crescimento urbano, após a constituição da Ponte Vasco da Gama em 1988, pôs em evidência a importância de estudar, preservar e divulgar um Património que é a memória e identidade desta comunidade, para que possa ser usufruído por todos, presentes e futuros.

Tendo em vista um projecto de musealização, numa primeira fase e dada a carência de estudos sobre este património local, tornou-se fundamental estudar o salgado de Alcochete. A temática do sal é complexa, pois a indústria salineira envolve aspectos da vida económica, social cultural e até política, tornando-se necessário abordar o tema em múltiplas dimensões: a histórica, a cultural, a social e económica.

Nesta perspectiva, o estudo aprofundado sobre o salgado, foi crucial para perceber a importância económica e social que a actividade salineira desempenhou localmente e no quadro da produção da região de Lisboa e nacional. O vector fundamental desta investigação procurou também evidenciar as razões que justificam o grande objectivo deste trabalho que é a recuperação, preservação e valorização do património das marinhas, numa perspectiva de musealização através da criação de um ecomuseu do sal. A elaboração de um Guia da exposição e a sua implementação constitui o resultado prático desta investigação e será um ponto de partida para a concretização de um projecto de musealização.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O trabalho de investigação realizado abrange cinco temas:

Tema 1

“Contributos para a história do sal em Portugal” -abordam-se os principais centros/regiões produtoras de norte a sul do país. Trata-se de uma breve história do salgado em Portugal, apresentada numa perspectiva de evolução histórica dos vários centros produtores que vão surgindo e ganhando ou perdendo importância (Alcoforado, 1877; Lacerta Lobo 1790).

É também analisado o salgado da região de Lisboa, constituído por vários centros produtores implantados na margem Norte e Sul do Tejo, na qual se situa o salgado de Alcochete.

Tema 2

“História do Salgado de Alcochete” – trata da história do salgado, abordando-se o tema em diferentes vertentes: história da indústria salineira em Alcochete; a evolução do salgado ao nível da produção, evidenciando-se os períodos em que se verificou uma intensa actividade da indústria salineira em Alcochete, que se traduziu em grandes produções. Desta forma, Alcochete destacou-se no quadro da produção da região de Lisboa e nacional, ganhando importância relevante no mercado interno e externo. Aborda-se também a evolução do espaço das salinas ao longo das margens do Tejo, quanto ao número de marinhas e a localização dos “sitios” onde se vão constituindo novas marinhas.

Tema 3

Trata dos assuntos relacionados com a “Tecnologia do sal”, nomeadamente os processos científicos inerentes à produção do Sal (Charles Lepierre, 1936); os processos e técnicas de feitura de sal, as fases desses processos e os trabalhos executados pelos salineiros no salgado de Alcochete (Luís A. Lopes Dias, 1954).

Tema 4

Analisa-se essencialmente a **vertente sociológica e cultural da actividade salineira**, com base na recolha de fontes orais. Privilegiou-se na recolha da informação a **observação participante**. Abordam-se dois pontos essenciais : as famílias do sal, e as tradições ligadas ao sal e ao rio. As manifestações religiosas e profanas estão enraizadas no sal, constituindo um reflexo da actividade salineira. Evidenciam-se as repercussões que o salgado teve na vida desta comunidade, traduzindo as suas vivências, a sua memória e identidade. Este tema, perspectiva-se no sentido de criar um museu com características de história social e, por isso, as questões que aqui se levantam deverão ser trabalhadas e desenvolvidas pelo futuro museu.

Tema 5

Realização do **inventário dos objectos** relativos à actividade salineira. Trabala-se de o levantamento da cultura material, cujos objectos são testemunho vivo e portadores de uma cultura, que remetem para a cultura à qual pertenceram. Foi criada uma ficha de inventário, explicitando-se os campos criados e o seu preenchimento, bem como o respectivo glossário.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

- Pesquisa exaustiva, recolha e análise documental em bibliotecas e arquivos - livros, revistas, filmes, fotografias, manuscritos, periódicos.
- Observação participante (Recolha oral).
- Realização do inventário dos objectos que integram a exposição, perspectivada neste trabalho – seleção dos mais representativos.

CONCLUSÃO

O trabalho de investigação realizado permitiu concretizar os objectivos propostos, uma vez que, forçosamente:

- Estando o salgado o seu contributo para a história económica, social e cultural local
- Fazer uma reconstrução da história e da cultura do salgado
- Identificar a cultura material e a indústria ligada à actividade salineira;
- Realizar um Guia de Exposição
- Justificar a necessidade de recuperação das marinhas, através da implementação de um Projecto Musealização

BIBLIOGRAFIA

ALCOFORADO, M. da Maia – *A Indústria do Sal*, “Museu Tecnológico”, 1º Ano, Setembro de 1877.

ANICORIM, Inês Amorim – *Aveiro: sua Província no séc. XVII (1692-1814): estudo económico de um espaço histórico*, Coimbra, CCRN, 1997, 2 vols.

AMZALAK, Moses Ben-Zabat – *A Salicultura em Portugal*, Médiatex para a sua história, Lisboa, 1920.

DENGIN & LINCOLN - *Handbook of qualitative research*, London: Sage, 1994

DIAS, Luís A. Lopes – *Inquérito à Indústria do Sal - O Salgado de Alcochete*, C.P.O.F. Lisboa, 1954

ESTEVAM, José – *Análise de Alcochete: dados históricos desde o século XVII*, Lisboa, 1956.

LEPIERRE, Charles – *Inquérito à Indústria do sal em Portugal*, Lisboa, 1936

LOBO, Constantino Botelho de Lacerda – *Memórias sobre a História das Marinhas em Portugal*, in “Memórias da Literatura Portuguesa”, V.5, Lisboa, 1793.

LOBO, Constantino Botelho de Lacerda – *Memórias sobre as Marinhas de Portugal*, in “Memórias Económicas da Academia Real de Ciências de Lisboa”, 1789-1815, V.4, Lisboa, Banco de Portugal, 1991.

NORA, Pierre – *Entre Memórias e História: a problemática dos lugares*, in Projecto História, São Paulo: FFLCH, n. 10, pp.7-28, 1983

PROENÇA, Raúl – *As Marinhas. Indústria do sal em Portugal* “Sesam Nova”, Lisboa, V.21, 1942.

RATTON Lacerda – *Recordações de Jacome Ratton sobre contributos do seu tempo em Portugal de Maio de 1747 a Setembro de 1810*, Lisboa, Fanda, 1992.

RUIZ OLABIENGA, J.I. – *Mitología de la Investigación Cualitativa*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1996.

SA, Mito Vieira de – *Sal Comm – A Teoria das marinhas*, Lisboa, SA da Costa, 1946.

SEIXEDO, Alvo – *Relatório do Conselho de Curadores*, Porto: Universidade do Porto, 2005

SERRÃO, João – *Diário de História de Portugal*, vol. 5, Porto, 1920

SILVA, João Ferreira da – *Inquérito à Indústria do Sal – Salgado do Tejo*, Vol. VII, C.P.O.F., Lisboa, 1958

Mariana Pereira

Recém licenciada em Arqueologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. No momento frequento o 1º ano do Mestrado de Arqueologia na mesma instituição. Apresentei uma comunicação nas II Jornadas para Jovens Investigadores em Arqueologia (JIA), realizadas neste ano de 2009 em Madrid, com o título “Weaving in the III millennium b.C. Contribution to a future archaeological experiment”, dentro da sessão de Experimentación en Arqueología.

A TECELAGEM: REPRESENTAÇÕES EM MUSEUS

Mariana Pereira

Resumo

Os “pesos de tear” designam materialidades variadas geralmente associadas à tecelagem, e apresentadas em alguns museus de Portugal, por vezes relacionados a uma reconstituição de um tear vertical. Porém, pouco mais se explora e questiona. De facto, o modo como os pesos são presos ao tear é algo desconhecido, bem como o porquê das diversas formas que são encontradas, e a própria associação à tecelagem. Neste sentido, questiona-se como são expostos os pesos de tear provenientes de escavações arqueológicas. Neste poster, apresentar-se-ão alguns exemplos de reconstituições de teares verticais em museus, bem como da apresentação dos “pesos”. Irá principalmente ser focado o modo como tanto os teares como os pesos são expostos e explicados ao público. Como se apresenta e partilha algo sobre o qual não há certezas, mas que aparenta sinais de alguma familiaridade?

Palavras-chave: “Pesos de tear”, Arqueologia, Museus

Abstract

The term “loom weights” refers to different objects, which are usually associated to weaving. They are shown in some museums in Portugal, being sometimes related to a vertical loom reconstruction. However, considering the fact that the way these weights were hung in the loom is still unknown, as is the reason for their morphology variation or even the relation to weaving, they should be more deeply questioned or investigated. Following this idea, we question how these weights, found in archaeological sites, are shown. So, in this poster we will give some examples of reconstructions of weights and vertical looms, focusing on how both of them are shown and explained to the public. How do you show and share something of which not all is certain, but whose familiarity is appealing?

Keywords: “Loom weights”, Archaeology, Museums

A Tecelagem: Representações em Museus

Mariana Pereira, FLUP;
CEAUCP/CAM

Email: mariana_pereira@msn.com

Introdução Este poster visa apresentar uma investigação relacionada com a representação e divulgação dos pesos de tear e da tecelagem em espaços museológicos. E, embora se foque num tema específico, há um segundo propósito – abrir a reflexão sobre como são apresentados e expostos materiais cujo significado e papel (papéis) nos são menos familiares e não tão bem conhecidos. Quando nos deparamos com materiais provenientes de contextos arqueológicos e, neste caso, relacionados com períodos mais remotos, apercebemo-nos que existem mais dúvidas do que certezas. Na sequência disto, questionamo-nos se estas dúvidas são dadas a conhecer ao público através do que está no museu. Não há a intenção de se fazerem críticas mas sim sugestões e reflexões que aumentem os pontos de diálogo entre os que constroem a exposição museológica e os que dela desfrutam.

Fundamentação Teórica Esta investigação surgiu na sequência do estudo que está a ser feito para uma tese de mestrado sobre os materiais identificados como pesos de tear em estações cuja ocupação date do III/I milénios a.C.. No contexto desse estudo, o raciocínio pelo qual foi feita a identificação dos materiais tem vindo a ser questionado, bem como quais terão sido os seus desempenhos e em que esferas de vida teriam participado os pesos. Porém, estas incertezas não são muito referidas aquando da apresentação dos materiais ao público, mas afiguram-se importantes para que este entenda que não há assim tantas certezas no que se des-cobre como por vezes se transmite.

Procedimentos Metodológicos De modo a introduzir este tema, foram seleccionados quatro museus, sendo eles o Museu Municipal de Marvão, o Museu Municipal de Caminha, o Museu da Casa Grande de Freixo de Numão e o Museu Monográfico da Cidade de Anraia. Na base desta selecção estiveram dois critérios:

- A existência pesos de tear e/ou reconstruções de teares verticais;
- Os pesos de tear expostos inserirem-se entre os períodos mais conhecidos por "Calcolítico" e "Período Romano".

Não foram feitas entrevistas, e foram poucas e pontuais as perguntas sobre o modo como as próprias funcionárias do museu entendiam os pesos e o que deles comentavam. O principal interesse estava não em questionar a forma como os pesos e os teares são apresentados mas sim o que deles pode ser entendido do ponto de vista do visitante que vem sem nenhum propósito em particular. Realça-se que nenhum dos museus tem por objectivo expor especificamente os pesos, mas sim uma vasta colecção de materiais diferentes, cada qual com a sua importância e história.



Fig. 1 e 2: Reconstrução de dois teares, um com pesos datados do "Calcolítico" e o outro com pesos do "Período Romano". Ambas fazem parte da exposição do Museu da Casa Grande de Freixo de Numão.



Fig. 3: Reconstrução de um tear vertical apresentado no Museu Municipal de Caminha



Fig. 4 e 5: Diferentes tipos de materiais, apresentados como pesos de tear, no Museu Municipal de Marvão. Irá o visitante prestar atenção às suas diferenças físicas?



Fig. 6: Irá o visitante reflectir sobre o facto de alguns pesos serem de pedra e outros de argila, como estes expostos no Museu Municipal de Caminha?

Análise Em dois dos museus referidos encontram-se três reconstruções de teares verticais. A apresentação destas reconstruções pressupõe uma série de conhecimentos e de pesquisas sobre a tecelagem, permitindo assim ao visitante entender a forma como os pesos se relacionam com a urdidura e como esta é colocada num tear. Porém, é importante referir que nos teares mencionados, os únicos materiais arqueológicos são de facto os pesos – como foi feita a sua reconstrução? E terá o visitante noção, através destes teares, da dificuldade que muitas vezes um arqueólogo tem para entender o que aparece numa escavação e de todo o raciocínio que o leva a identificar os materiais?

Embora aqueles que trabalham com estes estejam conscientes de todo o processo de investigação, um visitante pode não se aperceber de tal. Nestes casos, o facto de se assemelharem ao que hoje identificamos como pesos de tear não significa que eles realmente o fossem, ou que somente poderiam ter sido usados como tal. E a sua directa associação a um tear pode invalidar, caso não exista uma nota de atenção para tal, a que não se pense sobre o que nos é apresentado. Por outro lado, a existência em museus dos pesos desassociados de um tear poderá abrir caminho à imaginação do visitante, dependendo do modo como são apresentados. No caso do Museu Municipal de Marvão, do Museu Monográfico da Cidade de Anraia e mesmo no Museu Municipal de Caminha, os referidos materiais foram apresentados como pesos de tear, e, aquando, apesar das várias diferenças físicas.

A importância deste tipo de reflexões é significativa, especialmente se pensarmos que os visitantes poderão contribuir com as suas opiniões de forma construtiva para o esclarecimento e entendimento destes materiais, caso sejam interrogados sobre tal pela exposição em si.

Conclusão Partindo de uma pequena investigação sobre os chamados pesos de tear, abrimos caminho para uma discussão relacionada com o modo como os materiais são apresentados ao visitante – irá o visitante reflectir sobre eles e contribuir com as suas conhecimentos, ou irá ele somente absorver o que lhe é mostrado? A organização expositiva e a legendagem são elementos que, dependendo de como são trabalhados, irão transmitir determinadas mensagens. Neste caso, os pesos de tear são um conjunto muito variado de materiais organizados segundo vários raciocínios e relações que não surgem naturalmente. Por isso, a própria apresentação como somente "pesos de tear" não reflecte a flexibilidade contextual que muitas vezes é desconhecida dos visitantes, sendo o mesmo aplicável a outros materiais arqueológicos. Conclui-se com a sugestão de que de se deve explorar esta vertente interpretativa dos materiais e que se criem mais diálogos com o público, não se apresentando os objectos como totalmente conhecidos, mas questionando e sugerindo, ao mesmo tempo que se convidam os visitantes a participar.

Este poster surgiu na sequência dos conhecimentos adquiridos ao longo do estudo decorrente para a elaboração de uma tese de Mestrado em Arqueologia