

# Museus e Património Imaterial

agentes | fronteiras | identidades





# Museus e Património Imaterial

agentes | fronteiras | identidades

FICHA TÉCNICA

**Museus e Património Imaterial: agentes, fronteiras, identidades**

PROJECTO

Departamento de Património Imaterial  
Instituto dos Museus e da Conservação

CONCEPÇÃO E COORDENAÇÃO

Paulo Ferreira da Costa

APOIO

Teresa Campos  
Margarida Grossinho  
Henrique Nunes

MAQUETAGEM, PRÉ-IMPRESSÃO E IMPRESSÃO

DPI Cromotipo

© Instituto dos Museus e da Conservação  
Softlimits, S.A.

1.ª edição, Novembro de 2009

1000 exemplares

ISBN: 978-972-776-400-6

Depósito legal: 301661/09

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO:

MUSEUS E PATRIMÓNIO IMATERIAL

Museus e Património Imaterial : agentes, fronteiras, identidades / coord. Paulo Ferreira da Costa . - Lisboa :  
Instituto dos Museus e da Conservação ; Softlimits, 2009 . - 400 p. ;  
25,5 cm . - ISBN 978-972-776-400-6  
069(042)  
719(042)  
39

Museus / Museologia / Antropologia / Património Cultural Imaterial



<b>Apresentação</b>	<b>9</b>
<b>Introdução</b>	<b>15</b>
<b>1. Máscaras Portuguesas: autenticidade e reinvenção</b>	
<b>A Transição Rural e o Património</b>	<b>33</b>
Fernando Oliveira Baptista	
<b>Máscaras e Mudança Social no Nordeste Trasmontano</b>	<b>43</b>
Paula Godinho	
<b>Quando a Máscara Esconde uma Mulher</b>	<b>51</b>
Miguel Vale de Almeida	
<b>Documentar o Intangível: a experiência das máscaras</b>	<b>61</b>
Catarina Alves Costa	
<b>Máscaras, Performances e Turismo</b>	<b>69</b>
Paulo Raposo	
<b>Percursos entre Festas</b>	<b>81</b>
João Leal	
<b>Antepassados, Rituais e Máscaras: relações materiais e imateriais</b>	<b>91</b>
Clara Saraiva	
<b>2. Inventário, Protecção, Representatividade</b>	
<b>Artes do Efémero</b>	<b>101</b>
José Carlos Alvarez	
<b>O Efémero, o Imaterial e a Moda</b>	<b>111</b>
Madalena Braz Teixeira	
<b>Percursos do Património Imaterial nas Coleções do Museu da Música</b>	<b>117</b>
Maria Helena Trindade	
<b>A Convenção da UNESCO: inventários e salvaguarda</b>	<b>125</b>
Clara Bertrand Cabral	
<b>Aspectos Jurídicos do Património Cultural Imaterial</b>	<b>141</b>
João Martins Claro	

### 3. Memória, Identidade e Projecto

<b>Um Museu para a Luz e para o Alqueva</b>	155
Maria João Lança	
<b>Pesquisa e Recolha Etnográfica: o caso da Aldeia da Luz</b>	167
Clara Saraiva	
<b>Imagens e Sons para o Museu da Luz</b>	179
Catarina Mourão	
<b>Arquivos Sonoros e Audiovisuais no Século XXI</b>	187
Salwa El-Shawan Castelo-Branco	
<b>Programa para a Salvaguarda do Património Imaterial do Alentejo: apresentação</b>	197
Paulo Lima	
<b>Museu da Ruralidade (Entradas, Castro Verde): evocar o passado e construir a memória do futuro</b>	203
Miguel Rego	
<b>Museus e Património Imaterial: práticas em museus da RPM</b>	211
Cláudia Jorge Freire	

### 4. Saberes e Técnicas: entre o registo e a transmissão

<b>E se elas nunca tivessem existido? Reflexões sobre a importância das Coleções de Ensino e Investigação nas Universidades</b>	225
Marta C. Lourenço	
<b><math>\pi &lt; \text{ACT}</math>: do Programa Interministerial de Tratamento e Divulgação do Património (<math>\pi</math>) ao Arquivo Científico Tropical</b>	235
Maria da Conceição Lopes Casanova	
<b>Técnicas Populares e sua Aprendizagem: o caso da Etnomatemática</b>	247
Darlinda Moreira	
<b>O Museu Anima-se: vozes e rostos dos operários</b>	255
Rogério Abreu e Laura Scheidecker Domingues	
<b>Herança de um Meio Técnico e Valorização de um Capital de Saber-Fazer: da pólvora à vitalidade do Património Industrial em Vale de Milhaços</b>	265
Graça Filipe, Fátima Sabino e Fátima Veríssimo	

## 5. Terrenos Portugueses: o que fazem os antropólogos?

- Introdução: imaterialidade e imaginação – novos mapas das culturas como recurso e como poder** 279  
Maria Cardeira da Silva
- O Património Imaterial e a Antropologia Portuguesa: uma perspectiva histórica** 289  
João Leal
- Retrato do Antropólogo no Terreno, enquanto Patrimonializador Relutante** 297  
Jean-Yves Durand
- Plantas, Direitos e Cultura: a Antropologia e a patrimonialização das concepções, conhecimentos e práticas relativos à natureza** 305  
Amélia Frazão-Moreira
- Respeito e Salvaguarda*: reflexões a partir de uma experiência no terreno da música rap de finais dos 90's** 321  
Teresa Fradique
- A (I)materialidade do Som: Antropologia e sonoridades** 337  
Filipe Reis

## 6. Museus Globais: colecções etnográficas e multiculturalidade

- Sobre a Voz e o Lugar do Museu** 355  
Joaquim Pais de Brito
- Stewardship, Community and Intangible Cultural Heritage in Canada** 371  
Andrea Laforet
- Notas Biográficas** 389



# Apresentação

O presente livro consiste nas Actas do Ciclo de Colóquios *Museus e Património Imaterial: agentes, fronteiras, identidades*, e nele se encontram reunidos os contributos dos oradores que verdadeiramente fizeram este Ciclo, enriquecendo-o com as suas experiências e as suas perspectivas muito diversificadas sobre os vários temas e questões suscitados pelos seis Colóquios.

Constituindo primeira expressão do trabalho que o Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) tem vindo a desenvolver, desde o momento da sua criação, em 2007, enquanto entidade de referência a nível nacional para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial (PCI), a concretização deste Ciclo de Colóquios e a edição das respectivas Actas assumem significados múltiplos que importa sublinhar.

Em primeiro lugar, este projecto articula-se com muitos dos vectores em que se estrutura a missão e as atribuições que foram cometidas ao IMC, sendo desde logo evidente a sua inserção numa estratégia de sensibilização, a nível nacional, para a importância da salvaguarda do PCI, em articulação com o disposto na própria Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (UNESCO, 2003).

Este Ciclo é clara expressão de uma estratégia de valorização e de divulgação do papel que os museus assumem no processo de salvaguarda do PCI, designadamente enquanto lugares de memória, produtores e detentores de conhecimento, agentes de desenvolvimento social das comunidades e grupos que representam, e, simultaneamente, agentes por excelência na abordagem e documentação integrada do património, material e imaterial, tal como preconizado pela

UNESCO e pelo ICOM. Como tal, é nossa expectativa de que, dando continuidade aos objectivos e às perspectivas enunciadas ao longo do Ciclo de Colóquios, esta edição possa contribuir para reforçar enquadramentos e perspectivas para a actuação que muitos museus portugueses desenvolvem já no âmbito do património imaterial.

Deverá também ser destacado o modo como este projecto exprime a visão estratégica do IMC no que respeita ao desenvolvimento e à execução da política cultural nacional no domínio do PCI, que lhe foram cometidas em 2007: iniciando o cumprimento da sua missão na convicção da necessidade do lançamento de bases sólidas, bem sustentadas técnica e cientificamente, para o trabalho a desenvolver no futuro, não apenas pelo IMC mas por todas as entidades envolvidas no processo de documentação, inventário e salvaguarda do PCI. Tais convicção e fundamento sustentam não apenas o projecto que este livro agora materializa, mas também as demais linhas de trabalho desenvolvidas pelo IMC através do seu recente Departamento de Património Imaterial, entre as quais assume particular relevo a implementação do *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial*, instituído pelo Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de Junho, bem como a actualização do MATRIZ com vista à documentação integrada do Património Móvel e do Património Imaterial.

Finalmente, este livro permanece como memória de uma das dimensões essenciais que o IMC imprimiu à concepção e organização do Ciclo de Colóquios, a de lugar de reflexão, debate e auscultação públicos sobre esta área de actuação patrimonial. Essa dimensão é aqui ilustrada pela diversidade das contribuições envolvidas nesta ampla reflexão: Museus, de âmbito local, municipal, nacional e internacional, designadamente nas áreas da Etnologia, da Ciência e Técnica, das Artes e da História Local; Universidades e Centros de Investigação, em particular na área da Antropologia, ciência nodal para a documentação do PCI; cineastas, representantes de Autarquias, da UNESCO e da Comissão para o Desenvolvimento da Lei de Bases do Património Cultural (MC). Entre as diversas entidades aqui representadas, destaque para as Direcções-Regionais de Cultura, com as quais o IMC tem fomentado um permanente diálogo desde o momento da sua criação, em particular envolvendo-as no processo de constituição do *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial*.

É assim com enorme alegria que o Instituto dos Museus e da Conservação, em colaboração com a Softlimits suscitada pelo trabalho conjunto que desenvolvem com vista à disponibilização pública dos instrumentos de documentação, inventário e gestão do PCI acima referidos,

---

Imagem da pág. 8

Desenho da autoria de Henrique Cayatte, elaborado propositadamente para o cartaz de divulgação do Dia Internacional dos Museus (18 de Maio), que em 2004 foi consagrado pelo ICOM ao Património Intangível.

procede à edição das Actas do Ciclo de Colóquios *Museus e Património Imaterial: agentes, fronteiras, identidades*. Para além de culminar o amplo projecto que lhe está directamente na origem, o presente volume representa também para o IMC a inauguração de novas linhas editoriais com vista à valorização do Património Imaterial, a desenvolver em 2010 com a edição de manuais relativos ao *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial*, e que acrescem à Colecção *Arquivos do Imaterial*, iniciada precisamente por ocasião do Colóquio de encerramento deste Ciclo.

Palavras de agradecimento pela concretização deste projecto são devidas a muitas pessoas e entidades: em primeiro lugar, ao Director do Departamento de Património Imaterial do IMC, Paulo Ferreira da Costa, que com a sua pequena, mas qualificada, equipa – Teresa Campos e Margarida Grossinho – organizou com entusiasmo, competência e saber este Ciclo de Colóquios. A todos os que conosco colaboraram e permitiram a realização dos colóquios e a edição das suas actas, os nossos vivos agradecimentos. Ao Presidente do Conselho de Administração da Softlimits, que acolheu com todo o entusiasmo a proposta de co-edição deste livro. A todos os directores e equipas dos museus em que foram realizados os colóquios: *Máscaras Portuguesas: autenticidade e reinvenção* (Museu Nacional de Soares dos Reis), *Inventário, Protecção, Representatividade* (Museu Nacional do Teatro), *Memória, Identidade e Projecto* (Museu da Luz), *Saberes e Técnicas: entre o registo e a transmissão* (Ecomuseu Municipal do Seixal) e *Museus Globais: colecções etnográficas e multiculturalidade* (Museu Nacional de Etnologia). Ao CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia), e em particular a Maria Cardeira da Silva, pela co-organização do Colóquio *Terrenos Portugueses: o que fazem os antropólogos?*, bem como à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, na qual o mesmo teve lugar. Expressamos também o nosso sincero agradecimento à Embaixada do Canadá, ao Restaurante Água e Sal e à DPI-Cromotipo pelos apoios concedidos para a realização do Colóquio de encerramento do Ciclo. Um agradecimento muito expressivo a todos os mais de 600 participantes neste Ciclo de Colóquios, por todo o interesse demonstrado nesta iniciativa do IMC, pelas experiências e reflexões que partilharam e pelas interpelações aos oradores e à organização do Ciclo. Finalmente, renovamos o nosso agradecimento a todos os oradores e autores dos textos aqui publicados, pela entusiástica resposta ao desafio que lhes endereçámos e pelo seu indispensável contributo para a concretização deste projecto.

**Clara Frayão Camacho**

Subdirectora do Instituto dos Museus e da Conservação



**A** SOFTLIMITS e o Instituto dos Museus e da Conservação constituem-se como herdeiros de uma colaboração encetada em 1993, no sentido da modernização e qualificação do tecido museológico nacional com recurso aos meios da sociedade da informação, âmbito em que os museus se têm revelado não apenas meros consumidores mas também como indutores de inovação e excelência, exigindo soluções diversificadas, adaptadas não apenas à gestão do património pelo qual são responsáveis directos mas também às necessidades dos seus públicos.

De tudo isto é exemplo o MATRIZ, software de referência a nível nacional para o inventário e gestão de colecções museológicas, cuja primeira versão começou a ser desenvolvida naquele ano, e que desde então conheceu já variadas evoluções no âmbito da parceria estabelecida entre o IMC e a SOFTLIMITS. Destacamos entre estas, pela sua maior relevância e visibilidade públicas, os motores de busca sobre as bases de dados das colecções dos Museus e Palácios Nacionais do IMC e do Inventário Fotográfico Nacional, respectivamente o MatrizNet ([www.matriznet.imc-ip.pt](http://www.matriznet.imc-ip.pt)) e o MatrizPix ([www.matrizpix.imc-ip.pt](http://www.matrizpix.imc-ip.pt)).

É neste contexto de permanente inovação e resposta às necessidades sempre crescentes dos museus portugueses, que o MATRIZ verá agora ampliadas as suas funcionalidades ao Património Cultural Imaterial, em resultado das correspondentes missão e competências consignadas ao IMC quando da sua criação, no âmbito de projecto em que à SOFTLIMITS competirá a responsabilidade do desenvolvimento tecnológico do *software* concebido pelo IMC.

É uma honra para a SOFTLIMITS colaborar com o IMC na concretização deste projecto, que dotará os museus de metodologias e ferramentas de trabalho de referência a nível nacional para

a documentação e gestão integradas do Património Móvel e do Património Imaterial e, simultaneamente, que concretizará o *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial*, para fins de cumprimento da recente legislação nacional e do estipulado pela Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial em matéria de constituição de inventários nacionais do PCI.

É pois no contexto desta longa parceria, agora alargada à construção de soluções para a salvaguarda do Património Imaterial, que a SOFTLIMITS se associa ao Instituto dos Museus e da Conservação na edição deste livro, que se constitui como primeira obra de referência em Portugal sobre este tema, quer pelo número e qualidade técnica e científica dos contributos que reúne, quer pela visão interdisciplinar que evidencia. A sua importância é, para nós, plena expressão do trabalho pioneiro que o IMC desenvolve desde o primeiro momento com vista à salvaguarda do Património Imaterial em Portugal, em particular através do envolvimento dos museus portugueses e da promoção do seu papel nessa mesma salvaguarda.

**Paulo M. Ramos**

Presidente do Conselho de Administração da SOFTLIMITS, S.A.

# Introdução

**R**ealizado entre Fevereiro e Novembro de 2008, o Ciclo de Colóquios *Museus e Património Imaterial: agentes, fronteiras, identidades* organiza-se em torno de seis grandes temas, para cuja problematização foi convocada a colaboração de entidades diversificadas, com particular expressão para os Museus, Universidades e Centros de Investigação, e profissionais de quadran-tes muito variados no âmbito da Museologia, do Património e das Ciências Sociais, aqui com especial destaque conferido ao modo de olhar antropológico. Identificação de boas práticas, reflexão e debate sobre as questões de maior complexidade inerentes ao processo de salvaguarda do PCI: eis os objectivos essenciais subjacentes à concretização deste projecto.

## **Museus e Património Imaterial**

Sendo expressão de uma das primeiras linhas de trabalho desenvolvidas pelo Instituto dos Museus e da Conservação no domínio do Património Imaterial, a organização do Ciclo foi suscitada, naturalmente, pela própria missão e atribuições da organização, com vasto capital de conhecimento e experiência já acumulados no âmbito do Património Cultural Móvel e da qualificação do tecido museológico nacional como componente estrutural e estruturante da gestão e salvaguarda daquele, a que em 2007 acresceram as competências no domínio do Património Cultural Imaterial, que desde 1989 se encontrava devoluto no âmbito da administração cultural do Estado, em resultado da extinção do Departamento de Etnologia do Instituto do Português do Património Cultural (1980-1991).

O Ciclo constituiu-se, pois, como lugar de reflexão sobre o Património Imaterial a partir dos museus, recuperando um título utilizado pela primeira vez em Portugal em 2004 como mote

para a celebração do “Dia Internacional dos Museus”, a partir do tema definido a nível internacional pelo ICOM e em resultado da adopção, no ano anterior, da *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. É de salientar que parte expressiva da produção bibliográfica acumulada desde o início da década sobre o Património Imaterial releva, precisamente, da actividade e da teoria museológicas, em particular no contexto da actuação do ICOM, cuja 20.<sup>a</sup> Conferência Geral, em Seoul, lhe foi integralmente dedicada, e que a definição de Museu, revista por aquela organização em 2001, integra desde então a referência à gestão dos recursos patrimoniais materiais e imateriais.

Num segundo plano, e visando a sensibilização pública, à escala nacional, sobre a importância da salvaguarda do PCI, a concretização deste projecto visou reflectir sobre o processo, então em curso, de ratificação da *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* por parte do Estado Português<sup>1</sup> e, muito particularmente, a propósito desse processo, das efectivas condições da sua aplicabilidade ao contexto nacional<sup>2</sup>. No amplo quadro normativo e orientador fornecido pela UNESCO à escala global, outros dos seus instrumentos constituíram-se também como inspiradores para a realização do Ciclo, entre os quais a *Declaração de Yamato*, adoptada em 2004, para fins da advertência quanto à necessidade de uma aproximação integrada ao património, material e imaterial. Contudo, o Ciclo decorreu em larga medida da inspiração num dos principais instrumentos técnicos produzidos pela UNESCO para este domínio, que antecedeu as iniciativas de maior visibilidade pública por si desenvolvidas ao longo da década de 1990 (“Tesouros Vivos” e “Obras-Primas”), e de cuja avaliação<sup>3</sup>, precisamente dez anos volvidos sobre a sua adopção, decorreu directamente a elaboração daquela *Convenção*. Trata-se da *Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*, instrumento de carácter programático que consagra uma especial atenção à necessidade de documentação do Património Imaterial como meio fundamental para a sua salvaguarda, para tal privilegiando a investigação, de carácter científico, e o recurso a profissionais dotados das habilitações adequadas, a actuação qualificada de museus e a constituição de arquivos e repositórios documentais, a uniformização de procedimentos de documentação para fins de inventário e arquivo, num quadro de respeito pelos direitos de propriedade intelectual dos

<sup>1</sup> Na sequência da entrada em vigor da Convenção, em 2006, o processo iniciou-se com a aprovação da ratificação da Convenção por parte do Conselho de Ministros, a 23/08/2007, a que se seguiu a aprovação, por unanimidade, pela Assembleia da República a 24 de Janeiro (Resolução AR n.º 12/2008), e, enfim, a sua ratificação, a 26 de Março, por publicação em Diário da República do Decreto do Presidente da República n.º 28/2008. Tendo o respectivo instrumento de ratificação sido depositado junto do Director-Geral da UNESCO a 21 de Maio, a Convenção veio a entrar em vigor para Portugal a 21 de Agosto de 2008.

<sup>2</sup> Trata-se esta de uma questão já abordada pelo IMC em 2008, em “Discretos Tesouros: limites à protecção e outros contextos para o inventário do Património Imaterial”, *Revista Museologia.pt*, n.º 2, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, pp. 16-35.

<sup>3</sup> Vd. BOUCHENAKI, Mounir; KURIN, Richard (Coords.), 1999, *Proceedings of the Conference “Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment of the 1989 UNESCO Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore”*, Washington, D.C., UNESCO; Smithsonian Institution.

respectivos detentores. Tratam-se estes, aliás, de vectores de actuação que podemos identificar no espírito, nos princípios e nos mecanismos de salvaguarda definidos pelo regime jurídico nacional para a salvaguarda do PCI, instituído pelo Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de Junho, naturalmente em íntima articulação com o amplo enquadramento fornecido pela própria Convenção, e pelo mecanismo essencial de salvaguarda por esta exigido aos Estados seus subscritores: a constituição de inventários nacionais.

Constituindo-se os museus como agentes incontornáveis na documentação, registo e salvaguarda do PCI, o Ciclo pretendeu assim reflectir, por um lado, sobre as oportunidades consubstanciadas nesse processo, designadamente no que respeita aos benefícios resultantes da abordagem integrada ao património (material – móvel e imóvel – e imaterial) e às estratégias de actuação a implementar ou a reforçar por parte dos museus, expressas por exemplo na articulação próxima com a(s) comunidade(s) em que se inserem e às quais se refere o património por cuja salvaguarda são responsáveis, no recurso a meios humanos qualificados com vista à documentação em profundidade e extensão de uma determinada expressão cultural, e na constituição de arquivos (audiovisuais, sonoros, fotográficos, ou outros) como meio fundamental para a salvaguarda do PCI. Por outro lado, pretendeu reflectir sobre os vários desafios, desde logo técnicos, que se colocam a esse mesmo processo, entre os quais, e para fins de cumprimento de outras das suas funções, os modos e os contextos adequados para a preservação e divulgação, em contexto museológico, de manifestações sociais de complexidade muito diversa da do património móvel, que o museu jamais poderá assegurar senão de forma parcial.

### **Agentes, Fronteiras, Identidades**

Centrado nos museus como lugares bons para agir sobre o Património Imaterial, o Ciclo pretendeu, porém, promover a reflexão e o debate sobre a multiplicidade de questões que o tema evoca também na perspectiva de outros agentes implicados na sua salvaguarda. Foi este o sentido da participação de organizações como a Comissão Nacional da UNESCO, enquanto representante da principal estrutura normativa, à escala global, da actuação sobre o PCI, bem como da Comissão para o Desenvolvimento da Lei de Bases do Património Cultural, estrutura do Ministério da Cultura, então ainda em funções, com a qual o IMC se articulou na primeira fase da concepção do regime jurídico nacional para a salvaguarda do PCI, e que aqui se encontrou representada por João Martins Claro. As Autarquias e as Direcções-Regionais de Cultura, ambas também com papel primacial no processo de salvaguarda do PCI, encontraram-se também representadas, respectivamente através da Câmara Municipal de Castro Verde e da DRC-Alentejo. Cruzaram-se igualmente no Ciclo áreas disciplinares de fundamental relevância para o entendimento e documentação do PCI, através de contributos de investigadores e

docentes no âmbito da Antropologia (incluindo a Antropologia Visual, a Etnobotânica e a Etnomatemática), da Etnomusicologia e da Sociologia Agrária e Economia Rural.

Destacamos aqui apenas algumas das fronteiras suscitadas e interrogadas ao longo do Ciclo, sobretudo no que respeita à sua maior ou menor fluidez e/ou operacionalidade. Em primeiro lugar, a que identifica PCI exclusivamente com Património Etnológico, quando aquela categoria se reveste de relevância para a actividade de museus com colecções artísticas, técnico-científicas, ou já próximas da arqueologia industrial. Nestes âmbitos a actuação por relação com o PCI reveste-se exclusivamente de um valor heurístico, ou constitui efectivamente um processo de salvaguarda de saberes e modos de fazer? Em caso positivo, quais são as fronteiras entre a preservação efectiva e a mera documentação da memória social desses conhecimentos e práticas?

Num último e mais complexo plano, também a fronteira que identifica exclusivamente PCI com manifestações culturais com atributos patrimoniais clássicos como os de *autenticidade*, *antiguidade*, *originalidade*, *especificidade*, e em particular de *tradicionalismo*, relegando para um plano de não elegibilidade patrimonial expressões culturais homólogas mas que constituem expressão de mudanças sociais profundas, como por exemplo as Festas de Rapazes do Nordeste Trasmontano hoje asseguradas apenas graças à participação das mulheres, de que nos fala Miguel Vale de Almeida. Por outro lado, como considerar, no plano da sua patrimonialização, expressões culturais populares não “tradicional”, como o Rap, de que nos fala Teresa Fradique, e que constitui claramente uma expressão artística e de carácter performativo já de alcance intergeracional?

Como refere V. Hafstein, citado por Clara Bertrand Cabral, Património Imaterial consiste efectivamente apenas no que os respectivos detentores entendem e designam como tal? Deve assumir-se que as Ciências Sociais, em particular a Antropologia, que suportam técnica e cientificamente os processos e as instituições com competências na gestão e salvaguarda do património devem encontrar-se reféns das categorias *emic* dos detentores desse “património”?

Cultura, globalmente considerada, e Património Imaterial são categorias plenamente coincidentes ou este constitui apenas um sector daquele universo mais vasto? Podem, pois, todas as manifestações ser indistintamente objecto de patrimonialização, inclusive as expressões (re)inventadas para fins de pura representação de tradicionalismo e especificidade cultural? Em caso negativo, quais os instrumentos metodológicos a adoptar para a circunscrição dessas fronteiras?

Se, como explica João Martins Claro, a patrimonialização de uma manifestação imaterial, no quadro legal nacional para a cultura, deve decorrer de uma decisão valorativa, quais os princípios e os critérios que a devem informar? Neste âmbito, qual o papel que devem desempenhar os profissionais implicados na documentação e salvaguarda do PCI junto dos respectivos detentores?

Quais, enfim, os limites possíveis para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial, e quais os paradigmas a adoptar e os mecanismos a implementar para este processo a partir dos seus homólogos para a protecção do Património Material? E, nesta medida, que fronteiras estabelecer, e que mecanismos de inventário e salvaguarda adoptar a nível nacional, por relação com os instrumentos estabelecidos pela UNESCO a nível internacional (a *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* e a *Lista do património cultural imaterial que necessita de urgente salvaguarda*)?

Por fim, mas não de menor importância, a interrogação do plano das identidades, pois é sempre de pessoas e de vida em sociedade que falamos quando tratamos de Património Imaterial, quer se trate de vivências ou já apenas de memórias. Assumiu especial relevo neste plano de questões a importância do Património Imaterial como capital identitário para as comunidades, grupos e indivíduos seus detentores, abordada em particular a partir de duas frentes. Em primeiro lugar, a da protecção da propriedade intelectual dos detentores do PCI, considerada ao longo do Ciclo quer no quadro amplo dos princípios que fundam a Convenção UNESCO 2003, designadamente por relação com os instrumentos da OMPI (Organização Mundial para a Propriedade Intelectual), quer na perspectiva da ética em contexto da prática etnográfica e/ou museológica, comum a vários dos textos aqui publicados, como os de Amélia Frazão Moreira, Andrea Laforet, Joaquim Pais de Brito e os dedicados à documentação audiovisual do PCI. Em segundo lugar, assumiu relevo, através do tema da multiculturalidade, seleccionado para o Colóquio de encerramento do Ciclo, a importância dos museus como espaços de promoção do diálogo entre culturas, e, como tal, como agentes por excelência de um dos fundamentos antropológicos da Convenção UNESCO 2003, o da promoção do respeito mútuo através do conhecimento do PCI, ao qual o regime jurídico instituído pelo Decreto-Lei n.º 139/2009 veio também a conferir especial relevância.

Naturalmente muitas outras identidades encontraram-se em jogo e foram objecto de reflexão ao longo dos seis Colóquios do Ciclo, entre as quais as dos variados quadrantes institucionais, profissionais e disciplinares implicados no processo de salvaguarda do PCI, quer na perspectiva do que este redescoberto e reforçado campo patrimonial representa em termos de oportunidades e desafios, quer do espectro alargado de posicionamentos e éticas passíveis de nele serem adoptadas, desde a actuação política macro, ao olhar e registo distanciados, à actuação crítica e/ou dialógica e, no limite, à actuação promotora da emblematização do Património Imaterial. Trata-se de posicionamentos que muitas vezes se jogam entre tensões e equilíbrios de difícil gestão.

Estas são apenas algumas das muitas interrogações que este projecto procura esclarecer, a partir das reflexões e experiências de todos aqueles a quem o IMC lançou o desafio para nele participar. Para além do sentido que cada um dos contributos seguidamente publicados assume no

âmbito do respectivo Colóquio, propõe-se, pois, também a sua leitura cruzada no âmbito do sentido global do Ciclo, procurando afinidades, pontes de diálogo e, mesmo, confrontos e divergências de conceitos e de estratégias.

### Máscaras Portuguesas: Autenticidade e Reinvenção



A opção pelo tema seleccionado para Colóquio inaugural Ciclo resulta de um conjunto de factores muito diversos<sup>4</sup>, importando aqui sublinhar a sua realização no Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto, 22 de Fevereiro de 2008), no contexto da apresentação da Exposição “Rituais de Inverno com Máscaras”, coordenada por Benjamim Pereira. O Colóquio toma como ponto de partida as investigações realizadas para a Exposição e o respectivo

catálogo<sup>5</sup>, no âmbito das festividades tradicionais do Ciclo de Inverno no Nordeste Trasmontano, bem como o que aquelas revelam das mudanças ocorridas nas comunidades rurais da região nas últimas décadas. A escolha do título do estudo original sobre o tema<sup>6</sup> para inspiração do título do Colóquio pretende, naturalmente, reforçar a ideia da importância dos estudos sistemáticos para a documentação das manifestações imateriais, simultaneamente em profundidade e em extensão, territorial e diacrónica.

Os temas evocados pela Exposição e, muito em particular a diversidade temporal e morfológica dos testemunhos materiais para ela reunidos constituem o contexto para a interrogação de inúmeras questões que suscita a documentação e a salvaguarda do PCI, designadamente a das relações, quase indissociáveis, entre património imaterial e cultura material, bem como a sua documentação no processo de constituição de uma colecção museológica.

É neste panorama que Catarina Alves Costa nos fala do filme que realizou no âmbito da Exposição, ele próprio elaborado também com o propósito da sua incorporação na narrativa museográfica, a par da ampla documentação fotográfica produzida por Benjamim Pereira, como meio possível de fixação e divulgação da dimensão imaterial dessas festividades.

<sup>4</sup> Já enunciados em “Museus, Máscaras e Património Imaterial”, *Boletim RPM – Rede Portuguesa de Museus*, n.º 27, Março 2008, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, pp. 9-11.

<sup>5</sup> Vd. PEREIRA, Benjamim (Coord.), 2006, *Rituais de Inverno com Máscaras*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Museu do Abade de Baçal.

<sup>6</sup> PEREIRA, Benjamim, 1973, *Máscaras Portuguesas*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, Museu de Etnologia do Ultramar.

Centrando-se nos contextos de mudança social em que se podem hoje documentar aquelas festividades, Paula Godinho traça o quadro global e extensivo dessa mudança, para as últimas décadas, na região do Nordeste. Miguel Vale de Almeida dirige o seu olhar para uma dimensão precisa dessa mudança, focalizada sobre as questões do género, a propósito da recente assumpção por parte das mulheres de um papel ritual outrora exclusivo dos “rapazes”. Por seu turno, Paulo Raposo aborda os processos de mercadorização, turistificação e folclorização da celebração do Carnaval em Podence. Igualmente centrado sobre a mudança é o texto de João Leal, porém numa perspectiva comparativa com as festividades emblemáticas dos Açores, as *Festas do Espírito Santo*. Clara Saraiva centra a sua atenção nos traços recorrentes das Festas de Inverno no que respeita à relação com os mortos, também numa perspectiva comparativa com outros contextos culturais.

O Colóquio abre-se, porém, com uma contribuição extrínseca àquele projecto museológico, a de Fernando Oliveira Baptista, cuja presença neste Ciclo foi largamente inspirada pelo seu texto “Declínio de um Tempo Longo”<sup>7</sup>, no qual identifica os traços principais das mudanças ocorridas na sociedade rural na última metade do séc. XX, e que optámos para mote e enquadramento de referência para a leitura dos domínios do “tradicional” e do “popular” na contemporaneidade ao longo do Ciclo. Recuperando as questões enunciadas naquele texto, o autor centra a sua atenção sobre os processos de patrimonialização dos produtos tradicionais, em particular na perspectiva da sua certificação e legitimação por parte de instâncias oficiais.

Das conclusões deste Colóquio, destacamos, pois, as seguintes: a importância do estudo e documentação do PCI no âmbito da actividade museológica, sobretudo em contexto da constituição de colecções no terreno, com recurso a profissionais da especialidade; a complexidade da abordagem ao PCI no contexto de sociedades em acelerado processo de mudança, e as por vezes ténues fronteiras que, apesar de tudo, deverão ser traçadas entre Património Imaterial e processos de mercadorização e turistificação das tradições.

## **Inventário, Protecção, Representatividade**

Poucos dias após a ratificação da Convenção UNESCO 2003 por parte de Portugal, teve lugar no Museu Nacional do Teatro (Lisboa, 11 de Abril de 2008) o Colóquio “Inventário, Protecção, Representatividade”. Dado os denominadores comuns do seu âmbito disciplinar e vectores de gestão patrimonial, o Museu Nacional do Teatro, o Museu Nacional do Traje e o Museu da Música foram ali reunidos pela primeira vez com vista ao debate sobre as suas perspectivas e

---

<sup>7</sup> BAPTISTA, Fernando Oliveira, 1996, “Declínio de um Tempo Longo”, in BRITO, Joaquim Pais de; BAPTISTA, Fernando Oliveira; PEREIRA, Benjamim (Coords.), *O Voo do Arado*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, Instituto Português de Museus, 35-75; republicado em BAPTISTA, Fernando Oliveira, 2001, *Agriculturas e Territórios*, Oeiras, Celta Editora, 9-37.

estratégias de actuação para a documentação do Património Imaterial relativo às suas colecções. Situando-se todos nas fronteiras entre os museus de arte, de história e de sociedade, as suas colecções congregam testemunhos materiais representativos de distintos grupos sociais, nelas convivendo objectos eruditos e populares (géneros teatrais “populares”, traje “popular”, instrumentos musicais “populares”), bem como produções marcadamente de cunho individual (as peças “de autor”), e produções que remetem para o colectivo, frequentemente anónimas.



Especializados na protecção das colecções que se encontram à sua guarda, designadamente através de instrumentos e frentes de actuação como o inventário, a documentação, a conservação preventiva e a divulgação, todos eles prosseguem uma missão mais ampla que busca a documentação e salvaguarda de manifestações imateriais para os quais remete esse seu património cultural móvel: o teatro, a moda, a música. Este conjunto de contri-

buições reflecte, assim, sobre o valor metodológico e heurístico da aplicação dos conceitos e instrumentos definidos para salvaguarda do Património Cultural Imaterial para a instituição museológica considerada na sua globalidade, em particular no quadro conceptual da UNESCO (em especial no que respeita ao domínio do PCI relativo a “Artes do Espectáculo”<sup>8</sup>) e do ICOM, bem como sobre os limites e desafios que se colocam à documentação e divulgação, em contexto museológico, das expressões imateriais.

Assim, Madalena Braz Teixeira aborda o traje como prática social particularmente codificada, reveladora dos valores de uma sociedade ou grupo num determinado lugar e tempo e, como tal, das dificuldades que se colocam à documentação da moda como expressão imaterial e efémera. José Carlos Alvarez centra-se no teatro como manifestação também efémera e complexa, que o museu não pode almejar documentar e restituir senão de forma fragmentária, através de testemunhos materiais, entre os quais a própria documentação audiovisual. À semelhança das contribuições anteriores, e tomando como partida os vários tipos de testemunhos materiais a que o museu recorre (documentação, instrumentos musicais, gravações, etc.), Maria Helena Trindade confronta-nos em definitivo com a impossibilidade de salvaguarda da música senão através da documentação de uma performance realizada em condições irreproduzíveis: num tempo, num lugar e num contexto determinados.

<sup>8</sup> Note-se que a tradução adoptada para o texto da Convenção por ocasião da sua ratificação por parte do Estado Português (publicada acompanhando na Resolução da Assembleia da República n.º 12/2008, de 24 de Janeiro), veio a ser adaptada para fins da instituição do regime jurídico de salvaguarda do PCI (Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de Junho).

Os textos de José Carlos Alvarez e de Maria Helena Trindade transportam-nos igualmente para o segundo tema central do Colóquio, respectivamente a partir da sua referência aos especiais estatutos conferidos aos objectos no processo da sua patrimonialização e incorporação das colecções museológicas, e, no caso do Museu da Música, a partir do exemplo do Cravo Taskin, a que em 2006 foi conferido, no quadro da Lei de Bases do Património Cultural, o estatuto máximo de protecção legal passível de atribuição ao Património Cultural Móvel: o de “Bem de Interesse Nacional” ou “Tesouro Nacional”.

O segundo tema central do Colóquio desenvolve-se numa dupla relação. Em primeiro lugar no confronto com o teor da Convenção UNESCO 2003, de que nos fala Clara Bertrand Cabral, simultaneamente no quadro amplo da missão desta organização e como condicionante e oportunidade para a actuação dos Estados seus subscritores. É este, pois, um dos contextos essenciais da contribuição de João Martins Claro, que reflecte sobre o processo, então em curso, de criação de um instrumento normativo para transposição para a legislação nacional dos mecanismos preconizados pela UNESCO, que veio a ser concretizado no Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de Junho, ele próprio reforçando a missão e as competências do Instituto dos Museus e da Conservação já definidas nos seus diplomas orgânicos por referência àquela Convenção.

Em segundo lugar, este tema desenvolve-se na reflexão sobre o paradigma jurídico então a conceber e a desenvolver para o PCI, a partir do já disposto nos Art.ºs 91.º e 92.º da Lei de Bases do Património Cultural, por relação com os paradigmas clássicos na abordagem ao Património Móvel e Imóvel, que aquela Lei consubstancia num paradigma de valoração hierárquica e qualitativamente diferenciada entre “Bens de Interesse Nacional”, “Bens de Interesse Público” e “Bens de Interesse Municipal”.

Para retomar o título do Colóquio, em que poderá, pois, consistir a protecção do Património Imaterial? E como deverá essa protecção ser efectuada? Através do seu conhecimento e inventário sistemáticos, conferindo-lhe um grau de relevância não diferenciado e intrinsecamente igualitário, ou, pelo contrário, deverá replicar à escala nacional outros possíveis instrumentos de protecção ou os mecanismos de protecção legal dos bens móveis e imóveis? Eis as questões em debate.

## **Memória, Identidade e Projecto**

Realizado a 30 de Maio, no Museu da Luz (Mourão), o Colóquio tomou como partida este museu, de escala local, que constitui, contudo, um caso projectado de raiz para fins de abordagem integrada ao Património Móvel e ao Património Imaterial. Tal dimensão programática tem expressão na ampla utilização de meios audiovisuais, não apenas para fins de documentação das

suas colecções, em particular na perspectiva do processo de transformação de que a aldeia foi objecto, mas também como meio de participação da própria comunidade, com vista à assumpção do museu não apenas como lugar de registo da sua memória mas como parte integrante do seu projecto colectivo.



De tudo isto nos falam os textos de Maria João Lança, Clara Saraiva e Catarina Mourão, em perspectivas complementares relativas, respectivamente, à organização e à actuação do museu, à prática etnográfica de que resultou a constituição das suas colecções, e à documentação fílmica produzida no contexto de documentação da vida da comunidade e da sua transferência para a sua nova localização. Configurando uma perspectiva mais

ampla para a importância do registo audiovisual, Salwa Castelo-Branco confronta-nos com o estado da arte em Portugal em matéria de arquivos audiovisuais e sonoros, bem como para a necessidade de uma acrescida visibilidade pública e atenção política para este sector patrimonial.

Situado entre as escalas local, regional e nacional, este Colóquio centrou-se também noutros projectos em curso na região do Alentejo. Em primeiro lugar, o Programa para a Salvaguarda do Património Imaterial do Alentejo, desenvolvido pela Direcção Regional do Alentejo e aqui apresentado por Paulo Lima, e no âmbito do qual são muito diversas as parcerias já estabelecidas com os actores locais e as autarquias como seus representantes directos. Em segundo lugar, a visão programática da Câmara Municipal de Castro Verde, enunciada no texto de Miguel Rego, de que resultará em 2010 o Museu da Ruralidade. Por seu turno, Cláudia Jorge Freire encerra este conjunto de contribuições inventariando diversos projectos então em curso na actuação sobre o Património Imaterial a partir de museus integrantes da Rede Portuguesa de Museus: Museu Municipal de Penafiel; Museu da *Villa* Romana do Rabaçal (Penela), Museu do Trabalho Michel Giacometti (Setúbal) e Museu Municipal de Faro.

Das conclusões deste Colóquio entendemos destacar as seguintes: a importância que o estudo, documentação e divulgação do PCI assume à escala local, no âmbito de uma abordagem integrada com o Património Material; a importância do envolvimento e da participação das comunidades detentoras do PCI na salvaguarda do mesmo; a importância que os meios de registo sonoros e audiovisuais assumem como meio de salvaguarda do PCI e, como tal, a importância da constituição dos respectivos arquivos e bancos de dados para a actividade museológica.

## Saberes e Técnicas: entre o registo e a transmissão

Para além da salvaguarda de testemunhos físicos da actividade humana, o museu tem por missão essencial a documentação dos processos que estão na origem desses objectos, constituindo tal conhecimento condição frequente para a adequada conservação dos mesmos. Tais são os desafios com que se defronta um crescente número de museus, não apenas os de etnografia, frequentemente dedicados ao universo da cultura tradicional popular em sentido estrito, mas muitos outros, na esfera da ciência e da técnica, da arqueologia industrial e da história local. Constituindo a documentação e o registo de conhecimentos e técnicas uma das componentes primaciais da salvaguarda do PCI, neste Colóquio, realizado no Ecomuseu Municipal do Seixal a 27 de Junho de 2008, foram colocados em confronto projectos diversos, porém suscitados por necessidades afins na documentação e gestão de colecções.



Assim, o texto de Marta C. Lourenço refere-se ao papel das colecções universitárias na documentação da história da ciência, e da importância que aqui assume, a par da preservação dos instrumentos científicos considerados na sua materialidade estrita, a transmissão dos conhecimentos a eles associados e frequentemente indispensáveis ao seu funcionamento. Trata-se esta de uma perspectiva reforçada a partir do caso específico das colecções técnico-científicas de um Laboratório do Estado, o IICT, cujo amplo programa de intervenção é aqui apresentado por Maria da Conceição Lopes Casanova.

Num segundo conjunto de contributos, são colocadas em diálogo duas aproximações relativas à documentação do património industrial no âmbito do fabrico da pólvora. No primeiro caso, o projecto de documentação das memórias dos antigos trabalhadores na Fábrica da Pólvora de Barcarena, encerrada em 1988, com vista à constituição de um arquivo audiovisual e à incorporação de registos dessas memórias na narrativa expositiva do Museu da Pólvora Negra (Oeiras). No segundo caso, apresentado e vivenciado *in situ* na visita promovida pelo Ecomuseu Municipal do Seixal por Graça Filipe, em conjunto com Fátima Sabino e Fátima Veríssimo, a preservação dos saberes-fazeres inerentes ao processo técnico de fabrico da pólvora na Fábrica de Vale de Milhaços, com recurso a estratégias de integração nesse projecto museológico de antigos trabalhadores da fábrica. Finalmente, o contributo de Darlinda Moreira, situado a partir do domínio da Etnomatemática, ilustra como, para além do papel consagrado aos detentores do Património Imaterial na salvaguarda deste, assume lugar primacial a actuação de profissionais responsáveis pela sua documentação e registo. Encontrando-nos neste exemplo perante proces-

mentos mentais, que se exprimem em concepções e saberes que as formas de registo audiovisual não permitem alcançar plenamente, a actuação do investigador, como interlocutor e *intérprete* do detentor desse património, bem como o recurso ao registo escrito para sua fixação e salvaguarda, assumem indispensável relevância. Para além desta, destacamos como conclusões do Colóquio as seguintes: a importância que a ampliação da noção de património ao domínio do Imaterial assume não apenas para os museus etnográficos e de história local propriamente ditos, mas também para museus de indústria, ciência e técnica entre outros, que desempenham um papel fundamental na salvaguarda de conhecimentos e de processos técnicos; a distinção que deverá efectuar-se entre processos de salvaguarda do PCI e de processos de documentação da memória colectiva, quando não se encontra já assegurada a transmissão de conhecimentos e processos técnicos entre diferentes gerações; mais uma vez, a importância da documentação e registo, audiovisual ou outros, como processo fundamental de salvaguarda do PCI.

### **Terrenos Portugueses: o que fazem os antropólogos?**

O PCI constitui um campo de actuação patrimonial largamente coincidente com os temas preferenciais dos estudos antropológicos ao longo do seu primeiro século de existência. Do mesmo modo, a Antropologia constitui um dos campos disciplinares de referência, em termos teóricos e metodológicos, para a documentação e o inventário dos vários domínios que configuram aquele Património, nos termos do definido no n.º 2 do Art.º 2 da Convenção UNESCO 2003, e que João Leal enumera logo à partida do seu texto.

Organizado conjuntamente com o Centro em Rede de Investigação em Antropologia, e realizado a 13 de Outubro de 2008 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, no âmbito da qual a moderna Antropologia passou a integrar os estudos superiores em Portugal 30 anos antes, neste Colóquio procura-se reflectir sobre a diversidade de objectos de estudo que a disciplina reconhece contemporaneamente, no contexto de uma sociedade em permanente mudança. Inspirado pelo cada vez mais evidente truísmo “A Antropologia é o que o que fazem os antropólogos”, o título do Colóquio toma também como fonte de inspiração o Seminário “Terrenos Portugueses”, realizado pelo CEAS/ICSTE entre 1989 e 1990 e que tomou como objecto pesquisas muito diversificadas então conduzidas em Portugal<sup>9</sup>.

No Colóquio foram assim colocadas em diálogo diferentes abordagens da denominada “cultura popular”, aqui circunscrita não apenas pelos objectos tradicionais da disciplina mas também por

---

<sup>9</sup> Vd. BRITO, Joaquim Pais de; O’NEILL, Brian (Eds.), 1991, *Lugares de aqui: Actas do seminário “Terrenos portugueses”*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Col. Portugal de Perto.

temas e problemas emergentes no âmbito das sociedades modernas, e que se revelam bons para pensar os objectivos e os limites da aplicação daquela Convenção.

Assim, na relação deste Colóquio com os demais que integraram este Ciclo, Maria Cardeira da Silva reflecte sobre os mecanismos globais de patrimonialização das culturas, particularmente a propósito da *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, como recurso e fonte de poder, e dos vários lugares em que neste jogo pode situar-se a Antropologia e os seus artesãos. O texto de João Leal materializa a sua resposta a um convite exigente: o de nos apresentar a história da Antropologia Portuguesa em 30 minutos, identificando neste percurso, os seus principais ciclos e respectivos paradigmas de actuação, incluindo os contemporâneos, resposta que culminou, também, na reclamação do Património Imaterial como domínio por excelência da Antropologia.

Por seu turno, os restantes contributos ilustram alguns dos novos objectos antropológicos. Assumindo-se como “patrimonializador relutante”, Jean-Yves Durand partilha a sua experiência no processo de certificação de um produto artesanal “tradicional”, os lençóis de namorados<sup>10</sup>. Amélia Frazão-Moreira reflecte sobre um tema clássico da Antropologia, o dos etnosaberes, porém na perspectiva dos modernos mecanismos normativos e de patrimonialização, em particular no que respeita à gestão dos direitos de propriedade intelectual.

Também sobre novos objectos são os contributos dedicados ao Rap e ao Som. O primeiro, da responsabilidade de Teresa Fradique, é abordado não apenas como expressão musical e performativa do mundo contemporâneo mas na perspectiva dos próprios mecanismos de patrimonialização elaborados internamente pelos seus protagonistas e consumidores. Por seu turno, a par de uma ampla contextualização teórica para a investigação sobre os universos sonoros, Filipe Reis partilha connosco a sua prática etnográfica em torno de um programa radiofónico e de como este integra a paisagem sonora da região de Bragança.

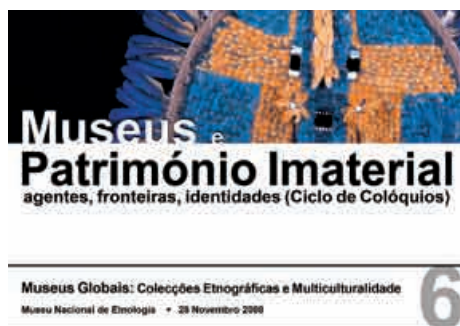


## Museus Globais: colecções etnográficas e multiculturalidade

Integralmente dedicado à importância que os museus de etnologia assumem no mundo contemporâneo, nomeadamente no contexto das sociedades multiculturais, o último Colóquio do Ciclo

<sup>10</sup> Tema com relação próxima com a intervenção de Fernando Oliveira Baptista no Colóquio “Máscaras Portuguesas: autenticidade e reinvenção”.

teve lugar no Museu Nacional de Etnologia (Lisboa), a 28 de Novembro de 2008, no âmbito do *Ano Europeu do Diálogo Intercultural*. A escolha do Museu Nacional de Etnologia para a realização deste Colóquio é óbvia: fundado em 1965 pelo grupo de Jorge Dias, num contexto de absoluta vanguarda no âmbito da Antropologia portuguesa, de que aquele foi o próprio motor e protagonista, dele veio a resultar a instituição de um novo paradigma no âmbito da museologia etnológica em Portugal. Por outro lado, o Museu funda-se numa visão científica que rompe com a dicotomia clássica dos seus congéneres aqui referida por Joaquim Pais de Brito (museus de *Volkskunde* vs. museus de *Volkerkunde*), assumindo-se, desde o primeiro momento, como uma instituição de vocação universalista, aberta à documentação do património, material e imaterial, de todos os *Povos e Culturas*<sup>11</sup>.



Ao contrário dos museus das primeiras gerações, fundados sobretudo nessa dicotomia nós/outros, os museus de etnologia são cada vez mais detentores dessa responsabilidade fundamental de fazer pensar sobre os múltiplos nós que coexistem num mundo global, por vezes dentro de uma mesma comunidade. Subjacente ao Colóquio encontra-se, pois, a ideia de que nos museus de etnologia se documentam transversalmente muitas culturas, não apenas

do passado mas também no presente, e de, como tal, se deverem assumir como promotores fundamentais do conhecimento mútuo e do respeito de todos por todos. Uma das suas mais importantes virtualidades nas sociedades contemporâneas, crescentemente multiculturais, permanece numa das fundamentais mensagens de que são portadores: a de que, independentemente de possuírem tecnologias mais ou menos sofisticadas, e sistemas simbólicos ou de parentesco mais ou menos complexos, todas as sociedades são, afinal, únicas, nas soluções que foram encontrando como resposta para actuarem sobre o respectivo meio. Não tendo infelizmente sido possível contar, ao invés do programado e originalmente anunciado, com o *Etnologisches Museum* de Berlim, devido a imprevistos de última hora da sua Directora, no Colóquio encontraram-se em debate as estratégias do Museu Nacional de Etnologia, do *Canadian Museum of Civilization* e do *Musée d'Ethnographie* de Genève.

A propósito de exposições realizadas pelo Museu Nacional de Etnologia na última década, Joaquim Pais de Brito reflecte sobre os processos de registo e documentação do Património Imaterial, através da presença activa e exigente do museu no terreno, bem como das possíveis

<sup>11</sup> Título escolhido para uma das suas primeiras exposições, realizada em 1972.

modalidades da sua transposição para o discurso museológico, e da convocação dos seus detentores para a representação que o museu faz da sua realidade.

Andrea Laforet partilha connosco as estratégias de salvaguarda do Património Imaterial no Canadá, a partir da experiência no Canadian Museum of Civilization (Québec), que desde 1911 procede à constituição e ao registo e documentação do PCI não apenas para os povos aborígenes, as Primeiras Nações, mas também para as diversas comunidades de imigrantes que ao longo do séc. XX participaram na construção desta sociedade verdadeiramente multicultural<sup>12</sup>. Neste contexto Andrea Laforet aborda as questões da propriedade, acesso e divulgação do PCI, partindo dos desafios que a natureza mutável do sentido de “comunidade” coloca aos próprios conceitos de gestão e salvaguarda do Património Imaterial.

Finalmente, o Colóquio contou com a comunicação “De l’ambiguïté du patrimoine immatériel”, na qual Jacques Hainard nos falou do museu como lugar de construção e representação do mundo que pretende documentar, interrogando-nos permanentemente com as suas perspectivas e desconstruções do papel dos museus, quer a partir das recentes frentes de actuação do Musée d’Ethnographie de Genève, quer da sua experiência de várias décadas anos no Musée d’Ethnographie de Neuchâtel, cujos projectos liderou com visão vanguardista e sempre provocadora. Não tendo sido contudo possível, apesar dos esforços desenvolvidos, contar nesta edição com o texto da comunicação, aqui transcrevemos as questões de partida para o Colóquio com que Jacques Hainard nos interpelou, em particular a propósito dos problemas equacionados na exposição *Le musée cannibale*<sup>13</sup>:

“Quelle folie nous frappe?  
Pourquoi vouloir tout conserver?  
Et comment les musées se trouvent impliqués dans cette aventure?”

Suscitadas por Jacques Hainard a partir do campo museológico, poderão estas interrogações ser também replicadas para o campo estrito da salvaguarda do Património Cultural Imaterial? Elas integram, enfim, as muitas questões de base inerentes a um dos projectos inaugurais do Departamento de Património Imaterial do IMC que este livro agora apresenta.

**Paulo Ferreira da Costa**

Director do Departamento de Património Imaterial  
Instituto dos Museus e da Conservação

<sup>12</sup> Vd. MACDONALD, George F; ALSFORD, Stephen, 1989, *A Museum for the Global Village*, Hull, Canadian Museum of Civilization.

<sup>13</sup> Vd. GONSETH, Marc-Olivier; HAINARD, Jacques; KAEHR, Roland (Eds.), 2002, *Le musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d’ethnographie.



# Máscaras Portuguesas: autenticidade e reinvenção



# A Transição Rural e o Património\*

Fernando Oliveira Baptista

Departamento de Economia Agrária e Sociologia Rural do  
Instituto Superior de Agronomia / Universidade Técnica de Lisboa

O espaço rural procura novos contornos. Depois dos efeitos da emigração e da partida para as cidades, que marcaram os primeiros tempos da erosão da ordem tradicional dos campos, vive-se, agora, uma *transição rural* associada ao declínio da hegemonia da agricultura e à identificação do espaço rural como um *espaço de consumo*. Um dos caminhos desta *transição* passa pelo património rural. No texto que se segue, depois de dois pontos iniciais destinados a sintetizar as alterações ocorridas, apresentam-se algumas notas sobre a *transição rural* e o património, na perspectiva da economia rural. Resta acrescentar que se designa por espaço rural o conjunto do espaço agro-florestal e da população rural. Esta última é também sinónimo de rural. O património rural, o único de que se ocupa este texto, refere-se às duas componentes do espaço rural.

## A dissociação do espaço rural

A população rural vive hoje, na sua grande maioria, dissociada do espaço agro-florestal por onde se dispersa, tanto relativamente ao trabalho como ao rendimento dos habitantes dos lugares e aldeias. A agricultura e a floresta já não asseguram esta ligação e ainda não se consolidaram outras actividades que, eventualmente, possam favorecer uma rearticulação. A ruptura ultrapassa, no entanto, o plano da economia pois, por exemplo, a maior parte da população rural já pouco percorre os campos que circundam os seus povoados.

---

\* Agradeço ao Benjamim Pereira a gentileza de ter aceite escolher a fotografia, de sua autoria, que acompanha este texto. Agradeço também à Cláudia Jorge Freire e ao Paulo Costa os comentários a uma primeira versão. Ao Paulo devo ainda a oportunidade que permitiu a sua elaboração bem como o apoio na fase de edição.

A agricultura também já não hegemoniza a utilização do espaço agro-florestal: os sistemas agrícolas especializaram-se, agora produzem mais em menos área, e trocaram o auto-aprovisionamento de meios de produção pela compra destes no mercado. A substituição do estrume pelos adubos é um caso esclarecedor deste processo.

As economias domésticas rurais separaram-se da utilização do espaço, nomeadamente da agricultura e da floresta. As lenhas e as pinhas para cozinhar deram lugar à botija de gás; o pão antes cozido no forno tradicional, passou a ser comprado nas carrinhas que percorrem os aglomerados rurais; as madeiras locais são agora muito menos utilizadas na construção de casas, de outros edifícios e de equipamentos agrícolas; o plástico substituiu os cestos de vime. Os exemplos poderiam multiplicar-se.

Na alimentação, acompanhando a progressiva especialização dos sistemas de produção e a difusão de novos hábitos alimentares, o autoconsumo também foi dando lugar aos produtos comprados nas lojas locais ou nos supermercados das cidades mais próximas.

Com a retracção da agricultura, regressaram os incultos que agora não são uma fronteira de expansão do mundo agrícola e rural, mas manchas que marcam os limites, ainda em diminuição, do aproveitamento agrícola. Ou seja, já não são terras que aguardam cultivo mas áreas que sobram da agricultura e onde, eventualmente, podem vir a desenvolver-se outras actividades.

Finalmente, declinou a questão da terra. Esta já não governa vilas e aldeias e esbateram-se também as lutas pelo seu controlo, tanto nos baldios das montanhas do Centro e do Norte, como nos campos do Sul.

## Um rural depois da agricultura

O avanço e o aprofundamento destes processos foram acompanhados, em particular nas últimas três décadas, por uma transformação da vida social. Criaram-se escolas, outros serviços (saúde, administrativos, de apoio técnico, bombeiros, etc.) e equipamentos (centros de apoio a idosos, polidesportivos, pavilhões culturais, etc.) em vilas e pequenas cidades. A água canalizada e as fossas sanitárias foram instaladas mesmo em povoados de pequena dimensão onde,

---

Imagem da pág. 32

Lavra em Vascões, Paredes de Coura, 1976.

A cada passagem do tractor, um numeroso grupo de pessoas pica a leiva com enxada.

Exemplo de um momento de transição da agricultura tradicional, na qual

assumiam particular importância as formas de cooperação entre vizinhos, para a agricultura mecanizada, que progressivamente dispensou a presença humana nos campos.

Publicada em *O Voo do Arado*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, 1996, p. 166.

FOTO: BENJAMIM PEREIRA. CENTRO DE ESTUDOS DE ETNOLOGIA. | MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA.

evidenciando a crescente ruptura da agricultura e dos modos de vida com a natureza, também se difundiram redes de recolha de lixo. Adensou-se a rede viária e aumentou a densidade de televisões e de telefones. Acelerou-se, nalgumas zonas, a difusão de fábricas e oficinas. As socialidades ganharam novos contornos, mudaram-se os padrões de comportamento e multiplicaram-se os contactos com as cidades e vilas de maior dimensão.

A transformação das condições de vida foi ainda acompanhada por outras mudanças, mas também por permanências. Na maioria dos lugares e aldeias, o rural ainda é de nascimento, familiar e de inter-conhecimento. Paralelamente, a inter-ajuda é agora mais débil e as vilas e aldeias são aglomerados que, em muitos casos, mesmo os mais novos consideram atractivos e dizem preferir como local de residência. O governo local está agora, formal e realmente, entregue às autarquias que são as instituições em que as populações mais confiam e de que mais esperam.

O rural é também marcado por grandes movimentos de população. Excepto no *rural urbano*, que se estende pela faixa litoral que vai de Setúbal a Braga, a população residente continua em decréscimo. Este é sobretudo intenso na imensa mancha do *rural de baixa densidade* que se entende do interior norte do país a todo o Alentejo e à parte serrana do Algarve.

Os movimentos de população não se limitam, no entanto, ao despovoamento. Os locais de trabalho e de residência não coincidem para uma grande parte da população rural. Esta é uma realidade conhecida, e já estudada, sobretudo no *rural urbano* e na zona de influência das cidades interiores, mas que se verifica também no *rural de baixa densidade*, em que mais de um quarto da população activa trabalha fora do concelho onde reside.

Há ainda os emigrantes que retornaram e os imigrantes, sazonais ou moradores, que hoje são uma presença em muitas freguesias. Há também novos residentes, não imigrantes, que se instalam apenas para morar ou também para desenvolver algum negócio ou iniciativa. Em muitos concelhos cresce a renovação de velhas casas secundárias. Com frequência, outras são construídas de raiz. Os emigrantes e os que trabalham nas cidades regressam no Verão e muitos também no Natal. Há ainda os que vêm nos fins-de-semana. Esta realidade, o regresso periódico, não tem sido devidamente avaliada apesar da sua grande dimensão e do seu contributo para animar a vida e as economias locais.

As relações com o exterior, que estes movimentos da população evidenciam, estendem-se também às dinâmicas económicas locais e aos fluxos financeiros que contribuem para o rendimento dos residentes. De facto, as pensões e as reformas têm um peso elevado e decisivo no orçamento de uma grande parte dos habitantes. Paralelamente, as economias locais, em particular os seus agentes mais dinâmicos e de maior dimensão, dependem crescentemente das suas articulações com os sistemas urbanos e com outros espaços económicos.

As transformações que se têm vindo a enunciar evidenciam, por um lado, a quebra do lugar central da agricultura e, por outro, a crescente intensidade dos fluxos com o exterior nos quadros de vida e nas economias. Tudo isto se passa a nível local: este já não coincide com o espaço da economia local, não delimita mercados de trabalho, nem coincide com o espaço social dos residentes. O *local* mantém, de qualquer modo, relevância como expressão da diversidade do rural e também como um espaço: de residência e de vida das populações; de representação de interesses, nomeadamente através das autarquias, e de participação cívica.

### **Um espaço de consumo**

No ponto anterior esboçou-se uma aproximação, ainda que parcelar, do contexto actual do espaço rural de que ressaltou a perda de centralidade do rural e do espaço agro-florestal, agora dissociados, e a preponderância das suas relações com o exterior, em particular com o sistema urbano. Ou seja, o espaço rural está agora dependente de procuras e de expectativas que lhe são externas. É certo que, de algum modo, era o que já ocorria. A diferença com o passado é, no entanto, relevante: antes havia uma constante adaptação e resposta; actualmente os contornos do espaço rural tendem a ser redesenhados e feitos sob o comando das procuras e fluxos urbanos. Numa fórmula corrente mas esclarecedora, passou-se de um *espaço de produção* a um *espaço de consumo*.

O debate sobre o espaço rural transferiu-se, assim, para as funções que correspondem às expectativas da sociedade. Estas podem sintetizar-se em cinco pontos: produção agrícola; produção florestal; protecção ambiental e conservação da natureza, a par da valorização económica dos recursos naturais; actividades territoriais (caça, desportos, contacto com a natureza, lazer, etc.); actividades associadas à *herança rural* (património material e imaterial), nomeadamente quanto à sua valorização económica. Destas funções, as três últimas podem ainda contribuir para reunificar as economias do rural e do espaço agro-florestal, localizando nos aglomerados rurais muitas das iniciativas e entidades relacionadas com a utilização do espaço.

Na gestão e utilização do espaço rural, na sua fase actual de transformação, envolvem-se diversos interesses e agentes. As organizações agrícolas pretendem impor a ideia de multifuncionalidade como via para lhes ser confiada (e subsidiada) a utilização do espaço. As posições ambientalistas, sem implantação local, mas com uma forte influência através das entidades públicas e privadas que se ocupam da conservação da natureza, defendem, com frequência, a conversão do espaço rural numa reserva ambiental. Os agentes económicos que se ocupam de negócios locais ou que desenvolvem iniciativas relacionadas com o espaço agro-florestal, na sua diversidade de dimensão económica, de sector de actividade e de relação com o rural (locais ou

externos), defendem posições sectoriais. Há, ainda, um grupo numeroso de residentes (idosos, com profissões subalternas...) cuja estratégia é resistir e sobreviver. Estes, dado o seu peso no mercado dos votos, repercutem sobre as autarquias os seus anseios e expectativas.

Estes diferentes interesses e agentes, que entrecruzam as suas posições e iniciativas na diversidade dos aglomerados e das manchas em que se decompõe o espaço rural, repartem-se pelas várias funções e competem pelos dinheiros públicos. Coexistem ainda com os movimentos de população que se verificam no espaço rural. Este é, no plano da economia e da vida social, uma realidade fragmentada. O que agora unifica a leitura do espaço rural é o mercado, ou seja, a sua visão como um *espaço de consumo*. A consolidação desta perspectiva pode ser favorecida por uma imagem do espaço rural que o legitime perante os consumidores. A dimensão ambiental e a *herança rural* podem ter, neste plano, grande relevância. No entanto, é apenas relativamente ao património rural que se vai referir esta questão.

## O património rural

Podem agora sintetizar-se os contornos actuais do espaço rural: fragmentado em locais e manchas, que se articulam principalmente com os sistemas urbanos; segmentado pelos interesses dos que nele residem, trabalham ou intervêm; repartido entre as funções que assegura, mas unificado pelo mercado como *espaço de consumo*. É neste quadro que se aborda a *herança rural*, de que se podem considerar duas dimensões, de que já antes se referiram as duas grandes componentes (o património material e o imaterial), e que actualmente se procura recuperar e revalorizar no processo de *transição rural*.

As duas dimensões antes referidas são: o estudo e a análise do património como contributo para decifrar e compreender o passado; a apropriação e (re)invenção do património pela população, dando-lhe um sentido no presente e aproveitando-o como um elemento que pode favorecer os projectos de futuro (Chevallier *et al.*, 2000). Estas notas centram-se nesta segunda dimensão e referem-se a dois aspectos do património rural: a legitimidade; a vinculação a um *local* e à transmissão entre gerações.

Antes, porém, de abordar o primeiro destes aspectos convém referir o modo como a economia rural coloca, recorrendo à noção de *amenidade rural*, a valorização económica do património. A conversão deste em *amenidade* passa pelo critério do consumidor: “O que faz que um objecto seja ou não uma amenidade, é o valor que lhe é dado por um ou por vários grupos sociais determinados. Uma paisagem não é uma amenidade enquanto tal, para todos e em todo o lado: não o é senão para os grupos sociais para os quais tem um valor” (OCDE, 2002). Com a crescente expressão do espaço rural como *espaço de consumo*, a *amenidade rural* é, com frequência,

a via que segue a apropriação e a (re)invenção do património pelas populações. Neste processo têm um lugar muito relevante os agentes do património ou seja, os que se ocupam da sua identificação, promoção e colocação no mercado.

A passagem de património a *amenidade rural* e, por esta via, a sua entrada no mercado tem, como se referiu, de ser validada pelo critério do consumidor. Para este critério é relevante, na grande maioria dos casos, que haja uma legitimação. Ou seja, que alguém com credenciais, que os agentes do património e os consumidores reconheçam, confira legitimidade à *herança rural*. No caso do património rural imaterial, os antropólogos, os etnólogos e ainda profissionais de outras ciências sociais são oficiantes respeitados no exercício desta avaliação. Reconvertem-se assim, de algum modo, de estudiosos do património em seus *criadores*. Garantem a sua legitimidade.

Esta não é, no entanto, apenas relevante para o mercado. No património menos mercantilizado contribui, geralmente de modo decisivo, para obter apoios económicos e institucionais que permitem a sua preservação e renovação. Acresce que pode fazer renascer o interesse local pelo património: a tradição dos “Caretos” de Podence foi revivificada, na expressão de Paulo Raposo (2006), depois da sua redescoberta por um filme.

O processo de legitimação tem vários percursos. Um deles é o interesse de estudiosos, académicos, artistas ou de entidades culturais. O filme de Noémia Delgado sobre Podence ou os trabalhos inseridos no catálogo “Rituais de Inverno com Máscaras” são bons exemplos deste percurso. Este interesse contribui, geralmente, para fortalecer a posição do património no mercado ou para suscitar a intervenção de instituições e promotores.

Uma outra via de legitimação é a acção de entidades, públicas ou privadas, dedicadas ao reconhecimento e classificação do património. Estas intervenções, mesmo que apenas visem uma recolha de informação, impõem uma marca relevante e contribuem para definir os próprios contornos do que se identifica como património.

Há, também, sistemas de legitimação/certificação regulados por uma legislação minuciosa e com uma forte estruturação institucional onde, num processo de negociação e de compatibilização de interesses, intervêm os produtores de património, as entidades que o certificam e organismos públicos. Este é o sistema que vigora para os produtos agrícolas tradicionais e que visa dinamizar e regular o mercado deste património.

Há, finalmente, situações em que, sem qualquer legitimação, os promotores conseguem atrair consumidores para um objecto que designam como património. São casos frequentes e que, muitas vezes, procuram depois um reconhecimento para além do mercado, através de pressões junto de entidades de ordem diversa, nomeadamente, de âmbito cultural, turístico ou técnico.

A diversidade dos percursos é acompanhada por diferenças nos critérios de legitimação. Assim, nos dois últimos casos estes são sobretudo associados ao mercado, e nos dois primeiros percursos prevalecem critérios científicos e culturais. Vai abordar-se esta divergência em torno das festas estudadas no catálogo antes referido e dos produtos agrícolas tradicionais.

No espaço rural “já nada é como era” e na identificação do património rural tende a haver a conciliação de um antes, supostamente tradicional, com a evolução das condições culturais, sociais e económicas. Desta conciliação espera-se que, local e socialmente, se reconheça como património o que é designado como tal, sendo que este reconhecimento é, muitas vezes, induzido pelos agentes que promovem o património. Ou seja, há que afastar a tentação da atribuição da autenticidade, apoiada numa procura de raízes e identidades (Chevallier *et al.*, 2000), e tem de se tomar o património nos seus processos de transformação e de apropriação pelos actuais habitantes e intervenientes no rural. Os critérios de legitimação também são indissociáveis destes processos.

No caso dos produtos agrícolas tradicionais, tende a reter-se quase exclusivamente a associação de um produto e um território. Ou seja, na aplicação das normas legais têm-se privilegiado, sobretudo, as características e a qualidade dos produtos, e a sua ligação a um território. Não se valoriza, assim, de modo decisivo, para efeito de certificação, a profunda alteração verificada: nas tecnologias de produção e de transformação; nos processos de trabalho, de gestão e de organização do processo produtivo e, por vezes, mesmo nas raças animais e nas variedades vegetais.

Nas Festas dos Rapazes de Varge (Godinho, 2006) ou de Ousilhão (Almeida, 2006), e nos “Caretos” de Podence (Raposo, 2006), as transformações também foram evidentes: mudou o critério para constituir o grupo dos rapazes que em Ousilhão passou mesmo a ser constituído por mulheres; mudaram também os próprios contextos das festas, os seus animadores e os materiais utilizados. Também o sentido das “loas” é agora outro em Varge, e em Podence o “texto” da festa é agora “uma história, da qual os espectadores e, frequentemente, os próprios actores, perderam o sentido, ou então, reinventaram-no”.

A aparente semelhança entre o que se passa com o património material dos produtos agrícolas tradicionais e o património imaterial das festas corresponde, de qualquer modo, a uma diferença decisiva nos critérios utilizados para a sua legitimação. Nos primeiros, têm preponderância o mercado e os interesses envolvidos: a avaliação e fixação da qualidade associada às características estabelecidas são o resultado da negociação entre os agentes económicos envolvidos, da produção até ao consumidor (Fragata, 2003). Para as festas aqui referidas, apesar de serem um património mercantilizado, a legitimação ainda se procura fora do mercado. Remete para a comunidade rural, que “se reconta no Verão” ou que é apenas imaginada, mas que persiste como um referencial, para além do lugar de trabalho e de residência. Remete, afinal, para

a “tradição cultural” como “a referência global disponível para que os novos *nós* em consolidação possam pensar a sua trajectória e identidade” (Silva, 1994). Sendo que, no panorama actual, estes novos *nós*, podem ter a comunidade apenas como referencial da “tradição cultural”.

Esta diferença entre os produtos agrícolas tradicionais e as festas está associada não só ao grau e ao modo como se inseriram no mercado, mas sobretudo à natureza distinta destes dois tipos de património. É, de qualquer modo, uma diferença de referencial: o mercado ou a vida social da comunidade, real ou imaginada. Manter este último referencial contribui, seguramente, para ler e refazer o espaço rural como um espaço cultural e social, e não como um mero *espaço de consumo*. Retoma-se, de seguida, este tema.



Máscara, em madeira. A parte inferior do queixo encontra-se muito danificada e foi reforçada com uma chapa de ferro. Uma fenda lateral no rosto foi também restaurada com arames e chapa fixa com pregos. Datável do Séc. XIX, foi recolhida por D. Sebastião Pessanha em Grijó de Parada, Bragança. De acordo com informações de Benjamim Pereira, não obstante os esforços desenvolvidos no sentido da sua aquisição para o Museu Nacional de Etnologia (MNE), com vista a completar a colecção de máscaras anteriormente pertencentes a D. Sebastião Pessanha, este exemplar acabou por ser vendido pela viúva do colector ao Museu de Arte Popular, cuja colecção integra, encontrando-se em depósito no MNE desde 2008.

N.º de Inv. (MAP): TR MAD 42/87

FOTO: JOSÉ PESSOA, | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.



Máscara, em madeira, da autoria de António José Fontenete, recolhida em Vila Boa de Carçãozinho, Bragança, com vista à incorporação nas colecções etnográficas do Museu do Abade de Baçal, no âmbito do projecto de investigação realizado entre 1999 e 2001, de que veio a resultar a Exposição *Rituais de Inverno com Máscaras*.

N.º de Inv.: MAB 2935

FOTO: JOSÉ PESSOA, | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

O segundo aspecto, antes referido, relaciona-se com a dupla vinculação do património: associado a um *local* e transmitido entre gerações. A aplicação destes critérios implica considerar três aspectos (*Guide...*, 2000): fazer viver um património é assegurar a sua transmissão; o património é da responsabilidade de todos e não apenas dos que nasceram no *local*; o património deve contribuir para “uma identidade respeitadora da diversidade e aglutinadora de todos os habitantes de um território”. Estes postulados são mais relevantes no caso do rural de residência, do que no de nascimento e familiar. Na primeira situação, frequente noutros contextos e mesmo nalguns pontos do rural português, não persiste a ligação directa à *velha* comunidade rural nem à sua tradição cultural. No entanto, o património – mesmo se apenas imaginado e inteiramente refeito – pode, pela história do lugar ou pela invenção de um *novo* património, persistir no quotidiano dos residentes e ser, de algum modo, incorporado nas suas práticas. Ou seja, mesmo que cada um dos residentes não saiba “muito bem o que é verdadeiramente este ‘nós’”, que agora se relaciona com o património, eles vivem num local “onde partilham com e como os outros as coisas da vida” (Dibie, 2006).

O património passa assim da memória das pessoas para a história dos lugares e, simultaneamente, dá aos residentes outra dimensão no relacionamento com o espaço onde habitam. O interesse dos forâneos pelo património pode fortalecer esta relação, ao intensificar as iniciativas locais. Oficiar a legitimidade dos percursos de partilha do património em torno de um espaço de residência, contribui para uma renovada apropriação social e cultural dos territórios e é, assim, também decisivo para a reabilitação do espaço rural, para além da dimensão do seu consumo. As ciências sociais e as instituições ligadas ao património rural são *coisas* deste presente.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Miguel Vale de, 2006, “Quando a máscara esconde uma mulher”, in *Rituais de Inverno com Máscaras*, Instituto Português de Museus, pp. 61-73.
- CHEVALLIER, D., et al., 2000, “L’invention du patrimoine rural”, *Autrement*, n.º 194, pp. 11-55.
- DIBIE, Pascal, 2006, *Le village métamorphosé. Révolution dans la France profonde*, Plon, 406 p.
- FRAGATA, António, 2003, “Da qualidade dos produtos agrícolas tradicionais: elementos para a sua elaboração social e técnica”, in J. Portela e J.C. Caldas (Orgs.), *Portugal Chão*, Oeiras, pp. 449-462.
- GODINHO, Paula, 2006, “As ‘loas’ que contam uma festa: permanência e mudanças na Festa dos Rapazes”, in *Rituais de Inverno com Máscaras*, Instituto Português de Museus, pp. 39-59.
- Guide de valorisation do patrimoine rural* (2000), Ministère de l’Agriculture et de la Pêche de France, 176 p.
- OCDE (Organisation de Coopération et de Développement Economiques), 2002, *Des politiques de développement basées sur les aménités rurales : guide pour l’action publique*, 123 p.
- RAPOSO, Paulo, 2006, “Caretos” de Podence: um espectáculo de reinvenção cultural, in *Rituais de Inverno com Máscaras*, Instituto Português de Museus, pp. 75-99.
- SILVA, Augusto Santos, 1994, *Tempos cruzados. Um estudo interpretativo da cultura popular*, Afrontamento, 533 p.



# Máscaras e Mudança Social no Nordeste Transmontano

Paula Godinho

Departamento de Antropologia da  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa  
Instituto de Estudos de Literatura Tradicional

Para Benjamim Pereira

**P**ela sua singularidade e espectacularidade, as festas de Inverno com máscaras no contexto transmontano congregam às aldeias muitos dos seus habitantes emigrados e um conjunto de estudiosos. Com materiais que foram mudando – madeira, lata, cortiça, papel, plástico, palha, colchas desfiadas e tecidos – as máscaras do ciclo de Inverno mostram elementos entre o jocoso e o diabólico, que com a transgressão dos seus comportamentos serviram de ordenador da sociedade rural do passado e se adequam a modalidades patrimoniais no presente. Enquadradas em festas com refeições abundantes, que podiam congregiar toda a população – como nas Mesas de Santo Estêvão, em Parada de Infanções ou Grijó de Parada, por vezes distinguindo uma *mesa do povo* duma outra de *notáveis* – ou serem segregadoras do grupo masculino de solteiros, podiam incorporar rondas diversificadas (nocturnas, de saudação, de multas, mais restritas ou mais englobantes), missas pagas por agrupamentos específicos, peditórios generalizados, provas de destreza física – galhofas ou corridas da rosca – e bailes. Os mascarados, com diversas designações, podiam emergir a solo – como no caso dos chocalheiros, marcados pelo *numinosum* – ou em grupo. Neste último caso, detectavam-se comportamentos transgressores em relação às crianças e às mulheres, por vezes acompanhados por roubos rituais, lutas encenadas – como sucede em Tó, Mogadouro – e peditórios insistentes.

O ciclo de Inverno remete para uma sociedade agrária, regida por ritmos adequados ao cultivo das terras. Inicia-se no dia de Todos-os-Santos e prolonga-se até ao sábado de Aleluia, com adensamentos no ciclo dos 12 dias – entre o Natal e os Reis – e no Carnaval. Num tempo longo, articulou-se com um período de reclusão e latência, que se inaugurava com o final das

lavras e sementeiras de Outubro, constituindo um momento de ruptura na centricidade de grupo, em que se intensificavam as trocas internas, associadas ao parentesco e à amizade, como sucede com a matança do porco. As mudanças nas últimas décadas reflectiram as alterações ao nível do país rural: a emigração sangrou os efectivos demográficos das aldeias, a agricultura perdeu centralidade ao nível dos afluxos económicos das famílias, tornando-se complementar em relação a outras fontes de rendimento, cresceu a pluriactividade, envelheceu e feminizou-se o trabalho agrícola, enquanto aumentava o nível de escolaridade feminina.

Enquanto se manteve a centralidade da agricultura nas formas de reprodução social local, as cerimónias colocavam em complementaridade as festas do Verão, associadas ao final dum ciclo agrícola, e as do Inverno, que restauravam o sentido grupal num momento do ano em que a dureza do clima e a atenuação das tarefas nos campos encerravam os grupos domésticos em si próprios e nos seus círculos chegados de sociabilidade. Entre estes momentos altos do ciclo festivo, a Páscoa constituía uma ocasião de recontagem das casas das aldeias. A ronda a que se procede na visita pascal, que tem em conta os *fogos acesos*, mostra a dissidência entre a aldeia plena de Verão e a sua dimensão restrita ao longo do resto do ano, ainda que, mesmo nessa ocasião, muitos sejam os que voltam.

Se os momentos do ciclo festivo se vêm mantendo, houve contudo alterações na sua relação de complementaridade, devido à progressiva distância da agricultura como fulcro económico de quase todos os agregados domésticos. As aldeias têm fora uma parte significativa dos que aí nasceram, mercê quer dos movimentos migratórios, quer do desenvolvimento e ampliação dos estudos. Assim, as festas de Verão constituem agora a ocasião de restaurar o todo aldeão, procedendo a uma recontagem dos vizinhos presentes e ausentes. A sua coincidência com as férias, que fazem regressar os emigrados, fá-las constituir o momento de plenitude local, restaurando o conjunto vicinal.

A sociedade rural foi mudando de forma acelerada nos últimos anos, com os fluxos de bens e saberes a intensificarem-se. Não ficou imune ao fluxo maciço de informação, provinda do exterior, e enquadrou nas novas formas reprodutivas a tentativa de universalização de dimensões locais a que os notáveis do quadro citadino se mostrem mais permeáveis. Num meio agrícola em que à produção de trigo, centeio, batata e castanha, se juntava a criação de animais

---

Imagem da pág. 42

Máscara, feita a partir de lata uma lata de óleo marca "Mobil". Usada pelos rapazes, no Carnaval. Recolhida em Podence, Macedo de Cavaleiros, Bragança, em 1969, por Ernesto Veiga de Oliveira. Museu Nacional de Etnologia. N.º de Inv.: AR.526

FOTO: JOSÉ PESSOA. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

para venda, que sofreu primeiro os efeitos demográficos dos movimentos migratórios e mais tarde as alterações induzidas pelas instâncias transnacionais que o país passou a integrar, as respostas para garantir a reprodução das comunidades foram diversificadas e as soluções rituais variaram. Após períodos de suspensão que, invariavelmente, atingiram todas as cerimónias do ciclo de Inverno que envolvessem «moços», ocorreram revitalizações, sob formas diversas. Variaram desde a incorporação precoce de rapazinhos e raparigas, num tecido demográfico desgastado pelos movimentos migratórios e pela quebra da natalidade, até à retraditionalização, retornando a um formato cristalizado, ou à exportação de segmentos da performance festiva para outros tempos e outros lugares, sob a forma de espectáculo.



Recepção aos rapazes numa das casas da aldeia. Varge, 2000.

FOTO: BENJAMIM PEREIRA. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

Nas novas condições de existência que resultam da desarticulação agrícola, a degradação da vida nas cidades conduziu a uma busca da autenticidade, associada ao conceito de qualidade de vida, com uma redescoberta da vida rural e um concomitante interesse pelos «produtos naturais», de «origem», pelos artigos caseiros e os ritos tradicionais, que conduz a uma inserção na esfera do mercado de quanto estava fora dela. A explosão dos meios de comunicação social provocou uma disseminação das formas rituais com forte efeito de retorno, que explica

uma maior auto-consciência dos seus efeitos performativos. Se a continuidade com o passado agro-pastoril foi interrompida, a redução acentuada do campesinato como categoria social conduziu a movimentos de promoção e revitalização da cultura «tradicional». O passado ubíquo, com evocações palpáveis ou imateriais, é filtrado pelos olhos presentes, numa dialéctica de tempos que se enredam. Neste processo de retraditionalização, a inversão do ciclo festivo desempenha um importante papel, com as cerimónias de Inverno a projectarem hoje para o exterior a imagem das aldeias através da comunicação social. O raio cerimonial torna-se ilimitado, pela projecção global de que as festas se revestem. A sua promoção actual por parte de agentes locais é incentivada por notáveis que residem nas cidades, pelo interesse de especialistas, por entidades ligadas ao turismo, pelos *media*. Usando os mecanismos de tradicionalização destacam-se os activistas culturais locais, que rentabilizam a imagem da aldeia no exterior, pugnando pela edificação da «autêntica» aldeia.

Neste contexto, a continuidade das festas do ciclo do Inverno, com um crescente impacte produzido pela sua projecção para o exterior, revela e resente as modificações apontadas, a que acresceram alterações locais específicas. Assim, entre os grupos sociais detectados pela etnografia no contexto transmontano, os proprietários, os lavradores e os jornaleiros tinham distintas formas de reprodução social, associadas à posse da terra. Os membros do primeiro grupo abandonaram a aldeia para prosseguirem estudos secundários e superiores. Reforçaram o seu capital simbólico e possuem empregos na cidade com ordenados elevados, para os padrões locais. São os mais entusiastas destas festas de Inverno, que projectam exteriormente uma imagem aldeã. Mais, as alterações ao nível dos modos específicos de reprodução daqueles grupos, cruzadas com as modificações introduzidas pela sociedade envolvente – aumento da escolaridade, feminização dos níveis mais elevados de escolarização – conduziram a novas respostas, reflectidas nos modos de celebrar, na sequência festiva e na relação entretecida, ao nível da projecção ritual, entre as comunidades e o exterior. Retornam também ritualmente os elementos provenientes de grupos domésticos remetidos para os patamares inferiores da sociedade local, no *tempo longo* que se dá a ler nos registos paroquiais, que encetaram migrações para França e, na actualidade, para Espanha, onde desempenham tarefas pouco qualificadas.

A feminização da agricultura acompanhou a saída dos elementos do sexo masculino das povoações e conduziu a reestruturações nas formas de produção familiares e de cooperação aldeã. O poder de compra acrescido, por via das novas profissões a que acederam os aldeões quando se afastaram do lugar de origem, levou a um conjunto de alterações marcante e visível, nomeadamente nos traços comunitários das aldeias. O aumento do percurso escolar das raparigas permitiu-lhes adquirir, ao nível da instrução formal, competências utilizadas na busca de

empregos rentáveis exteriores ao âmbito aldeão, o que conduziu a uma nova situação no que concerne ao ideal de casamento endogâmico. O afluxo constante de informação, seja através do reconhecimento presencial de realidades antes desconhecidas, devido à mobilidade geográfica, seja por via dos *media*, traduziu-se numa percepção de continuidade com uma realidade distante, de que se recebem imagens a que se deseja corresponder. Todas estas marcas de mudança devem ser tidas em conta quando observamos as realidades emergentes e a sua legibilidade no texto festivo.

As festa do ciclo de Inverno ganharam uma pujança inaudita, explicável quer pela vontade local de festejar, quer pela centripetia adquirida pela própria celebração em relação aos que estão fora, quer, finalmente, pela acção de promoção por parte de eruditos, de dentro e de fora, envolvidos num mais vasto movimento de retraditionalização e patrimonialização. Patenteiam-se ou estão latentes nas cerimónias as contradições dentro do grupo masculino e entre este e a comunidade que lhe dá o aval para festejar, bem como a sua superação ritual. O esvaziamento de gente que se sucedeu às vagas migratórias vem sendo compensado quer por rituais sobressantizados, carregados de identidade, num processo de reprodução de memória sem ancoamento na realidade material, quer sob o formato de festa pronta-a-mostrar, correspondendo ao interesse do turismo, eventualmente fora do seu tempo e/ou do seu espaço.

Nos repastos, a vitela foi secundarizada pelo marisco e acentuou-se a vertente mais excessiva dos consumos festivos, com as bebidas de alto teor alcoólico e a cerveja a preterir o vinho local, durante as rondas e as refeições. Este consumo é hoje feito, no caso dos neófitos, por jovens escolarizados que, frequentemente, estão a beber pela primeira vez, por se regerem no quotidiano pelos padrões urbanos e burgueses que condenam o consumo precoce de álcool.

No início da década de 1980 eram díspares as idades dos *rapazes* que participavam nas cerimónias, com homens sexagenários e septuagenários a participarem nas refeições, ainda que se distanciassem do lado mais transgressor dos festejos e fossem alvo de alguma deferência por parte dos mais novos. Na actualidade, o excedente reprodutivo de reserva detectado pela etnografia neste contexto sofreu alterações, com o impacte das formas migratórias a distinguir os rapazes entre os que prosseguem estudos, em Portugal ou no estrangeiro, e os que abandonam precocemente o sistema de ensino e emigram para desempenhar tarefas pouco qualificadas na construção civil, nas obras públicas ou na indústria hoteleira. Esta diferença reflecte-se a dois níveis: por um lado, na relação dentro do grupo masculino de solteiros, e por outro na possibilidade de acesso por parte dos rapazes migrantes às raparigas locais. A aprendizagem formal conduziu a uma clivagem entre os rapazes que ficam e os que emigram, passível de leitura em diferentes momentos da festa, ainda que a *communitas* festiva a mitigue. Concomitantemente, a escolarização feminina prossegue até mais tarde, verificando-se na

actualidade um fosso entre grande parte das raparigas locais e um número significativo dos rapazes. A cumprir-se o preceito endogâmico antes incentivado – *quem fora vai casar, ou vai enganado, ou vai enganar* – os casamentos não poderiam cumprir um outro ideal: a isogamia. A busca de um equivalente em termos matrimoniais – que, na década de 1980, já mesclava a possibilidade de aceder a um salário, a propriedade de terras e o número de irmãos a herdarem – obrigou a que fosse ampliado o raio matrimonial. Esta situação, antes geradora de formas de compensação, o *piso*, e de punição aos rapazes de fora, por entrar na categoria de casamento indesejado, traduz um processo de desligamento da agricultura que complexificou as formas de reprodução dos diversos núcleos domésticos no seio da aldeia e desta como um todo. A redução acentuada do número de casamentos e a prevalência de uniões *de facto* entre alguns dos rapazes emigrados e mulheres de fora permite que haja maior número de jovens a poder integrar o contingente festivo, pois sem estarem casados, continuam a ser «rapazes». Ao mesmo tempo, patenteia o reduzido controlo da comunidade local ou mesmo a indiferença acerca desses comportamentos.

A contradição hoje detectada no interior do ideal duplo – que alia a endogamia e a isogamia – é resolvida superando o primeiro, através do alargamento do raio matrimonial que resulta dos novos contactos mantidos com o exterior. Assim, se são várias as raparigas com maior instrução formal que buscaram parceiro fora dos limites da aldeia, também alguns dos rapazes casaram ou encetaram relações *de facto* fora, com mulheres estrangeiras ou portuguesas emigradas. Mantêm, todavia, um modelo de casamento estratégico pautado pelo equilíbrio entre os envolvidos.

As festas do ciclo do Inverno em Trás-os-Montes, devido à transformação da estrutura dos grupos sociais locais, do sistema de *habitus* e da busca exterior, já não estão em fase de regressão. Chegaram a estar suspensas, devido à acção conjugada dos fluxos migratórios e da guerra colonial, na década de 1960 e parte da de 1970. Apresentam-se em expansão, prosseguindo uma via que se delineia desde os anos 1990, adequando a construção da *tradição* ao interesse interno e à procura exterior, já que não se trata de algo estático.

Os novos ritmos das festas podem incluir uma eventual exportação de elementos festivos (como sucede em Podence, concelho de Macedo de Cavaleiros) ou uma co-produção em que os *media* jogam um papel decisivo, por vezes com uma multiplicação dos seus elementos (Ousilhão, no concelho de Vinhais), sobretudo dependentes da eficácia dos agentes de promoção locais. Noutros locais, os processos de co-produção encontram-se numa fase mais incipiente (Vale de Porco, Tó ou Bruçó, no concelho de Mogadouro) quiçá pela ausência de rapazes ou outros interessados, vinculados ao local e passíveis de enquadrar as *performances* que recriam a festa noutros contextos, Noutros ainda, seja pela rarefacção de gente, seja por

ser reconhecida eficácia ao modelo actual, nos moldes delineados pelos próprios como desejáveis, as cerimónias seguem um ritmo distinto, como sucede em Varge e Aveleda, no concelho de Bragança, ou em Bemposta, no concelho de Mogadouro.

Entre as contradições que não obnubilam, parecem ter permitido às celebrações a necessária continuidade e pujança, reflectindo as aldeias actuais, autênticas na sua mudança. Mostram os grupos existentes no seu seio, com novas articulações dos lugares sociais. São fiáveis como momento transitório e ritual em que as aldeias dos *residentes* e dos *presentes* – na linguagem das estatísticas – agregam elementos externos, numa rede social que se tornou mais lata pela via das migrações e dos estudos. Capitalizam um turismo erudito de formas variadas, sem por ele entrar necessariamente em processo de escalada ritual.



# Quando a Máscara Esconde uma Mulher

Miguel Vale de Almeida

Departamento de Antropologia do  
Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – IUL  
Centro em Rede de Investigação em Antropologia

**E**m 1983 escrevi a minha tese de licenciatura em Antropologia sobre as Festas dos Rapazes e de Santo Estêvão em Trás-os-Montes. Além da identificação de todas as festas então existentes ou registadas na bibliografia etnográfica e de uma tipologia das mesmas, o trabalho incluía um estudo de caso sobre a aldeia de Babe (concelho de Bragança)<sup>1</sup>.

Estas festas são caracterizadas por um conjunto de factores que lhes conferem uma relativa unidade tipológica. Em primeiro lugar, o factor regional: as festas ocorrem (e ocorriam, tanto quanto as fontes permitem inferir) na região transmontana e, com maior incidência, na designada “Terra Fria”. Em segundo lugar, o factor do calendário: trata-se de celebrações que ocorrem entre o Dia de Todos-os-Santos e o Dia de Reis, correspondendo assim ao que se convencionou chamar o “Ciclo de Inverno” ou “Ciclo dos Mortos” no calendário da religiosidade popular católica. Em terceiro lugar, temos o factor estatutário dos actores principais das festas. Aqui, três níveis de identidade social são prementes: a idade, o estado civil e o género. Do ponto de vista *emic* (das representações locais), trata-se, na maior parte dos casos, de festas *de rapazes*, estando implícito nesta designação o estatuto de *solteiro* (o qual pode mesmo sobrepor-se ao estatuto etário, pois um homem não casado pode, por esse facto, ser incluído naquela categoria). Em quarto lugar, trata-se de festas caracterizadas, em todos os casos, pela criação de um grupo social temporário (restrito à duração da festa), o qual se rege pelas suas próprias regras, elegendo alguns dos seus membros para cargos restritos ao tempo ritual

---

<sup>1</sup> Versão reduzida de texto publicado no Catálogo da Exposição *Rituais de Inverno com Máscaras* (Museu do Abade de Baçal, Bragança), Instituto Português de Museus, pp. 60-73.

(“reis”, “mordomos”, etc.). Finalmente, do ponto de vista da performance e da sequência ritual, encontram-se características comuns: o uso de indumentária específica da festa (desde o uso da máscara até coroas ou símbolos de poder dos cargos); formas de crítica social com base em literatura oral (“loas”, “colóquios” etc); formas de comportamento transgressor ou de tipo carnavalesco (perseguições, violência mais ou menos ritualizada); formas de reciprocidade negativa (desde o roubo ritualizado até à realização de peditórios e colectas a que o dador não pode escapar); e formas de inclusão e exclusão do grupo dos festeiros por relação à comunidade (com oscilações entre um espaço e tempo reservado dos “rapazes” ou dos festeiros, e um espaço e tempo de deambulação pela aldeia e de participação nas actividades religiosas da Igreja).

Não compete a este texto proceder a uma análise destas festas em termos das suas origens (no sentido evolucionista, difusionista ou histórico), da sua funcionalidade (no sentido propriamente funcionalista), ou sequer do seu significado (no sentido semiótico e estrutural). Compete-lhe, sim, responder a um desafio lançado por Benjamim Pereira quando se viu confrontado, nos finais do século XX e inícios do século XXI, com a aparente apropriação da festa de Santo Estêvão em Ousilhão (concelho de Vinhais) por um grupo de raparigas que assumiram, inclusive, o papel de mascaradas.

Esse desafio foi-me proposto por duas razões. A primeira – óbvia – prende-se com o facto de ter estudado estas festas transmontanas; a segunda, com o facto de a minha pesquisa de doutoramento ter versado a construção social da masculinidade, no âmbito dos estudos antropológicos sobre o género. O desafio obriga-me, pois, a um duplo esforço: relembrar os idos da primeira década dos anos oitenta (um esforço não só de memória como, sobretudo, de auto-crítica do meu trabalho de então novato antropólogo); e repensar a teoria do género à luz de tendências mais recentes (e não incluídas na minha pesquisa sobre a masculinidade) que me parecem particularmente inspiradoras para tentar responder à questão lançada por Benjamim Pereira e, sem dúvida, pelas jovens mulheres de Ousilhão.

Refiro-as não por acaso. É que este texto não se baseia em pesquisa empírica, no terreno. Tal pesquisa esteve para ser feita, mas azares de pouco interesse para o leitor tornaram impossível a minha presença *in situ*. A minha costela empiricista levou-me a querer desistir do convite do meu colega, mas acabei cedendo à sua insistência, considerando a natureza não estritamente académica e científica de um texto – a ser publicado entre outros que melhor cumpririam esses

---

Imagem da pág. 50

Ronda à aldeia por ocasião da Festa de Santo Estêvão. Ousilhão, Vinhais. 1999.

FOTO: BENJAMIM PEREIRA. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

requisitos – para um catálogo de exposição. Procurarei, pois, reflectir sobre a natureza de género destas celebrações; os limites da própria categoria “género” nas ciências sociais contemporâneas; e a abordagem de Judith Butler sobre o assunto, que me parece apropriada para a compreensão de fenómenos contemporâneos de dinâmica de género – entre os quais se poderá incluir o de Ousilhão. Mas as transformações das formas rituais e festivas *dever-se-ão*, também, a outras ordens de factores, entre as quais se contam a (re)invenção de tradições, a objectificação da cultura e a mercadorização dos produtos culturais locais.

No meu estudo sobre Babe fazia referência a um aparente paradoxo: do ponto de vista socio-gráfico, as “raparigas” (i.e., as mulheres solteiras) prosseguiram os estudos até mais tarde do que os “rapazes” e faziam-no em contexto urbano. Os rapazes não só abandonavam, em média, mais cedo a escola, como as suas actividades se encontravam mais restritas ao ambiente aldeão. Esta realidade parecia ser contraditória com o discurso ideológico de género sobre a suposta ascensão e superioridade masculinas.

No entanto, o discurso da Festa dos Rapazes parecia indiciar a (re)afirmação da dominação masculina, numa demonstração da autonomia do grupo de género masculino e da preparação dos seus elementos mais jovens para assumirem aquele poder: controlo do espaço público, exercício da violência, auto-organização (e auto-reprodução simbólica) sem intervenção feminina, etc.

Duas interpretações apressadas sobre a vertente de género são possíveis com base nestes factos. A primeira seria aquela que reforçasse o carácter de “sobrevivência” das festas dos rapazes: estas seriam formas antigas e tradicionais de afirmação do poder masculino e continuariam a fazer-se, quer por razões funcionais, quer folclóricas, *apesar* das transformações no estatuto das mulheres. A segunda seria aquela que acentuasse o carácter “inovador ou adaptativo” das festas dos rapazes: estas seriam formas actualizadas de reacção, *por causa* das alterações no estatuto das mulheres.

Nenhuma me parece satisfatória. Isto porque as formas de ritualidade tradicional têm o seu próprio tempo e inércia: em primeiro lugar, porque elas tendem a perpetuar-se e a cristalizar-se na forma, em *relativa* independência das transformações sociais; em segundo lugar, porque elas afirmam e actualizam discursos ideológicos sobre “como a sociedade deve ser” (nomeadamente na ordem do género) que não têm de ter correspondência com a real dinâmica social; em terceiro lugar, porque elas focam categorias de identificação e diferenciação social de tipo dualista (como “homens” e “mulheres”) que simplificam a complexidade dos vários níveis de identidade (e da fluidez da identidade) das pessoas concretas, além de restringirem princípios de classificação simbólica como masculino e feminino a naturalizações como “os homens” e “as mulheres”.

Mas o argumento não se esgota aqui. A atribuição de uma ordem do género específica das sociedades primitivas ou do seu “sucedâneo” camponês (no imaginário das academias, é claro) deve provavelmente mais às projecções dos antropólogos da modernidade burguesa e urbana do que à realidade empírica de primitivos e camponeses. Sabemos bem, hoje, quanto uma ideologia da superioridade e dominação masculinas pode coexistir com formas de matrifocalidade em que a influência e a autoridade femininas têm uma importância prática, ainda que não discursiva.

Também em Pardais (concelho de Vila Viçosa, Alentejo), e nos anos noventa, aquando da pesquisa para a minha tese de doutoramento, me confrontei com estes paradoxos: um discurso da dominação e da superioridade masculina coexistia com uma efectiva gestão do orçamento e das decisões familiares por parte das mulheres, e numa situação em que as raparigas prosseguiam os estudos, se urbanizavam e inclusive procuravam escapar ao mercado matrimonial restringido aos homens seus conterrâneos. Estes reparos críticos pretendem, afinal, chegar a uma sugestão muito simples: que as situações em que as mulheres surgem como actrizes sociais em campos outrora reservados aos homens não nos informam, necessariamente, sobre uma revolução na ordem do género. Casos há em que as mulheres exercem certas funções porque os homens deixaram de estar lá (guerras, migrações etc.); casos há em que o fazem porque certas actividades deixaram de ser prestigiantes para os homens (como a supremacia feminina no ensino superior em Portugal); e casos há em que são as mulheres quem passa a deter o capital simbólico (nomeadamente proveniente da educação escolar formal) que lhes permite identificar a “tradição” local como um recurso identitário importante e como potencial mercadoria.

Não significa isto que se deva descartar completamente a hipótese de as transformações mais vastas na condição feminina em países como Portugal terem alcançado as regiões mais remotas e promovido atitudes de tomada simbólica do poder – e para isso os rituais são particularmente úteis. O que quero frisar é que os fenómenos de revitalização de tradições, de criação de identidades locais em torno de produtos ou festas, de objectificação das formas culturais e da sua mobilização para efeitos de mercadorização, ultrapassam o âmbito específico do género ou de qualquer outro nível de identidade *per se*. Eles fazem parte de dinâmicas de transformação em que todos esses níveis de identidade (a classe, a idade, o género, a etnicidade, a “raça” ou o regionalismo) se transformam de modo interdependente. Precisaríamos, em suma, de saber quem são essas raparigas de Ousilhão, para continuarmos com esse exemplo: são ou não estudantes? Vivem na aldeia ou passam nela férias? Os pais emigraram ou ficaram? A que famílias locais pertencem? Que ligação têm com os poderes locais que promovem os produtos culturais locais? Posto isto, e na ausência de dados etnográficos mais concretos, fiquemo-nos por uma



Transporte do “Rei” em carro de bois, entre a sua casa e a igreja.  
Festa de Santo Estêvão, Ousilhão, 1999.

FOTO: BENJAMIM PEREIRA. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

análise estrita da questão do género, inspirada por este exemplo. Para tal, as reflexões com base na obra de Judith Butler sobre o género como *performance* poderão constituir uma preciosa ajuda para compreender a dinâmica daquele nível de identidade em contextos ritualizados de festa, para mais festas que têm como *um dos* seus marcadores simbólicos a dicotomia masculino-feminino.

Invoquemos, desde logo, sobre uma descrição da festa de Ousilhão constante na edição de 1973 de *Máscaras Portuguesas*, de Benjamim Pereira, nas páginas 62 a 76. Essa descrição da festa revela, desde logo, o papel central jogado pela criação de uma hierarquia própria da comunidade, sancionada por esta, e manifestando autonomia local.

Esta criação de uma realidade outra no tempo festivo parece ser feita na base da performance de afastamentos e encontros entre o povo e a igreja, os diferentes bairros, os locais e os forasteiros, os homens e as mulheres, os mais velhos e os mais novos. A performance e o discurso da festa não parecem indicar que o género seja o assunto central. Todavia, toda a festa é organizada na base de uma divisão do trabalho que segue as linhas divisórias da idade e do género. A ordem do género é, assim, remetida para uma espécie de “infra-estrutura” não representada e não representável, o que, paradoxalmente, a naturaliza. Por isso seria lícito pensar que qualquer alteração no papel jogado pelas mulheres abalaria a ordem do género. Todavia, essa alteração, ao verificar-se, recentemente, no género de quem enverga as máscaras, deixa ainda essa alteração no domínio do extra-social (representado pelos mascarados), do absolutamente temporário, restrito à festa e não visível. Por outro lado, a máscara será talvez o símbolo por excelência de uma originalidade cultural regional e local, o símbolo chave que permite organizar um processo de criação de produtos culturais locais através da folclorização. A festa passaria a discursar não sobre a estrutura social local, suas inversão ou transgressão e subsequente reposição da ordem, mas sim sobre uma identidade local que subsume as diferenças e desigualdades internas – de classe, idade ou género. A “identidade local”, parte de uma concepção pós-moderna de desmultiplicação das diferenças, necessita da ilusão de continuidade das formas pré-modernas, mesmo que folclorizadas. Nesse processo, tanto faz quem é o actor que enverga a máscara. Mas a mudança na ordem de género é potenciada se a gestão do recurso simbólico da identidade local folclorizada for acessível, também, às mulheres.

Mas é justamente a “invisibilidade” do género de quem enverga a máscara que pode criar um “problema de género”, pois a função e o papel são cumpridos por corpos sem género. Se entendermos o género como o resultado de performances repetidas e habituais que criam corpos e pessoas codificados como “masculinos” e “femininos” e não como essências biológicas, perceberemos o potencial perturbador do vestir uma máscara que oculta esse código. Judith Butler elabora o argumento de Foucault acerca das operações do poder e da resistência de modo a demonstrar os modos como as identidades marginalizadas são cúmplices dos regimes identificatórios que procuram contrariar. Butler argumenta que o feminismo – por exemplo – trabalha contra os seus próprios propósitos explícitos ao tomar a “mulher” como categoria fundacional. Isto porque o termo “mulher” não significa uma unidade natural mas sim uma ficção regulatória, cuja utilização reproduz.

Talvez o exemplo mais clássico disto seja a forma como os movimentos de defesa dos direitos dos homossexuais propugnam uma revolução sexual que anule as dicotomias masculino-feminino e heterossexual-homossexual, ao mesmo tempo que se sentem na necessidade de construir uma cultura e um espírito de corpo especificamente homossexuais como forma de

criação de uma identidade politicamente mobilizadora e actuante contra o estatuto subalterno dos homossexuais, reproduzindo assim, inadvertidamente, as dicotomias que criticam, inadvertidamente, as relações normativas entre sexo, género e desejo – aquilo que o feminismo combate. Não já visto como base natural para a solidariedade, o género é reconfigurado por Butler enquanto ficção cultural, um efeito performativo de actos reiterativos:

“O género é uma estilização repetida do corpo, um conjunto de actos repetidos no interior de um enquadramento regulatório muito rígido, actos esses que cristalizam ao longo do tempo de modo a produzirem uma aparência de substância, de um tipo natural de ser” (1990: 33, tradução livre).

A razão porque «não há nenhuma identidade de género por detrás das expressões do género» é que «essa identidade é constituída performativamente pelas próprias ‘expressões’ que são vistas como sendo suas resultantes» (1990: 25). O género é performativo não porque seja algo que o sujeito deliberada e ludicamente assuma, mas porque, através da reiteração, consolida o sujeito. Neste sentido, a performatividade é a precondição para o sujeito. Butler advoga a contestação da naturalização acima referida através da repetição deslocada da sua performatividade, de modo a chamar a atenção para os processos que consolidam as identidades sexuais. Uma das estratégias recomendadas é a repetição paródica das normas de género. Por isso ela foca no “drag” enquanto prática que reinfecta as normas heterossexuais num contexto “gay”. A expressão “drag” (como em *drag queen*) refere um conjunto de práticas de vestuário, linguagem verbal e corporal, etc., que procuram confundir as regras de correlação entre sexo e género (ao contrário do travestismo – uma forma de inversão que mantém, todavia, a aparência das correspondências). Ela defende, pois, a eficácia de todas essas performances de género perturbadoras que «repetem e deslocam através da hipérbole, da dissonância, da confusão interna e da proliferação os próprios constructos através dos quais elas são mobilizadas» (1990: 31).

Num livro posterior, Butler (1993) espanta-se com os usos redutores a que o seu trabalho anterior se prestou, particularmente a tendência para considerar a performatividade literal e teatralmente em termos de *drag* (isto é, de *drag-queenismo* como forma de actuação, nomeadamente no teatro, nas discotecas, etc., e não como prática individual, quotidiana e proliferadora de identidades). Butler reitera o facto de o género, sendo performativo, não ser como a roupa, como algo que se escolhe, pois o constrangimento é o pré-requisito da performatividade. A performatividade não é algo que o sujeito *faz*, mas um processo através do qual o sujeito é constituído. Isto implica o seguinte: que a própria dicotomia sexo-género, em que se baseou toda a crítica antropológica e feminista sobre a ordem do género, deve ser posta em causa, pois o sexo não deve mais ser visto como um dado objectivo da natureza, mas como uma leitura

desta feita através da grelha interpretativa fornecida pela ordem do género – pela própria existência de um constructo social chamado género:

“O género não deve ser considerado como a mera inscrição cultural de sentido num sexo pré-dado ... [porque o género] deve também designar o aparato de produção através do qual os próprios sexos são definidos” (Butler 1990: 7, tradução livre).

Na realidade não há relação necessária entre *drag* e subversão. O *drag* pode ser usado ao serviço tanto da desnaturalização como da re-idealização das normas de género heterossexuais. Na melhor das hipóteses, o *drag* é o lugar de uma certa ambivalência.

Dizer que todo o género é como o *drag*, ou que é *drag*, é sugerir que a “imitação” está no âmago da ordem de género binária. Assim, o *drag* não seria uma imitação secundária pressupondo um género anterior e originário. A ordem de género seria, isso sim, em si mesma um constante e repetido esforço de imitação das suas próprias idealizações.

As propostas de Butler poderiam constituir um útil recurso para uma incursão de pesquisa em Ousilhão. Na festa local – e no acto de apropriação das máscaras por mulheres – não estamos perante uma performance *drag*, nem sequer perante uma performance de travestismo. A própria natureza da máscara (que é sempre a mesma e oculta o seu portador), parece ser indiferente ao género do portador. Este só se torna relevante na preparação da festa, isto é, enquanto facto social sobre a apropriação de um comportamento em termos de género. Estamos, sim, perante uma situação em que o mascarado deixa de ter género – ou em que este passa a ser indiferente. Creio, todavia, que o mascarado continua a representar um “género” no sentido literário (encarnação do mal, da transgressão etc) e o género no sentido de princípio simbólico (de inspiração sexual) para a acção social (algo próprio do exercício da transgressão por parte dos rapazes solteiros). O que Ousilhão parece indiciar é justamente o carácter simbólico de uma dicotomia masculino-feminino, aplicável a domínios poéticos que transcendem os corpos e os sexos das pessoas. Ou seja, paradoxalmente, o carácter performativo do género torna-se explícito no momento em que a performance de género não é mobilizada: tanto homens como mulheres podem envergar uma máscara, pois esta esconde os sinais de género aprendidos na habituação performativa dos corpos. Mas trata-se de uma performance no seu sentido teatral e não sociológico: retirada a máscara, o portador desta revela de imediato, através da “outra” e mais profunda performatividade (a que o constitui como sujeito), o seu género.

Por fim – e quiçá de forma mais plausível ou, pelo menos, mais próxima de eventuais estratégias e interesses conscientes – há que considerar a hipótese de, em Ousilhão, estarmos perante um deslize semântico e sociológico que tenha conduzido o mascarado da sua adscrição à

(des)ordem social e da convenção implícita sobre o género do portador da máscara, para uma adscrição à ordem da identidade local, como símbolo da genuinidade, da tradição, da especificidade, que os locais (homens ou mulheres, tanto faz) devem manter e querem manter no mercado das diversidades e do consumo das mesmas. A ser verdadeira esta hipótese, poderia dizer-se que as transformações na ordem do género podem seguir vias exteriores ao discurso e à performance do género.

Afinal, em Ousilhão, não se elegeu uma “Rainha” ou “Vassalas”. As raparigas envergaram, isso sim, uma máscara. Só que quando a máscara esconde uma mulher, revela-a.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

ALMEIDA, Miguel Vale de, 1983, *“Viva a Nossa Justiça, Viva Tudo em Geral”*: Festas dos Rapazes e de Santo Estêvão, Policopiado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

ALMEIDA, Miguel Vale de, 1995, *Senhores de Si: Uma Interpretação Antropológica da Masculinidade*, Lisboa; Fim de Século (2ª edição, 2001)

BUTLER, Judith, 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nova Iorque, Routledge.

BUTLER, Judith, 1993, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, Nova Iorque, Routledge.

CONNEL, R. W., 1987, *Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics*, Stanford, Stanford University Press.

PEREIRA, Benjamim, 1973, *Máscaras Portuguesas*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, Museu de Etnologia do Ultramar.



# Documentar o Intangível: a experiência das máscaras

Catarina Alves Costa

Departamento de Antropologia da  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa  
Laranja Azul

“Os antropólogos têm tudo a ganhar com a utilização de um processo de documentação que apreende simultaneamente o espaço e o tempo, a palavra e o gesto, o verdadeiro e o falso, o real e o imaginário, que regista a imagem e o som e os arquiva, expõe, difunde e, se sonhar é permitido, os perpetua”  
(Ruy Duarte de Carvalho, (1986) 2008:386).

Queria dedicar estas minhas breves palavras ao Benjamim Pereira. Ele ensinou-me a não perder nunca de vista que há uma especificidade na maneira de filmar para uma exposição etnográfica, e que só ela pode chegar ao que aqui estamos a chamar de *imaterial*. Esta maneira de filmar, mostra sempre o Benjamim, liga-se umbilicalmente à história das anteriores representações visuais (fotografia, desenho e filme) sobre os objectos expostos, e deve tentar ser melhor, mais perfeita, um passo em frente. Com o seu conhecimento do País, e durante as rodagens que fiz com ele, Benjamim Pereira está sempre a relacionar aquilo que vemos no momento com o que ele viu noutros momentos, encarando a realidade social na sua plasticidade, e ensinando-nos a olhar para a especificidade, para as variações, para a forma como as pessoas inventam e reinventam a sua vida social e individual. Mas ensinou-me também a importância crucial do detalhe, ensinou-me a olhar a maneira como um homem pega e manipula um objecto, a perceber o que é, para que serve esse objecto. Com ele há sempre um rigor, nenhum detalhe pode faltar senão o encadeado de acções perde-se<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Exemplo: no filme “Rituais de Inverno com Máscaras”, a frustração de não ter a equipa de madrugada do dia 24 de Dezembro para filmar a morte do vitelo era imensa, porque esta morte desencadeia um conjunto de acções que dela dependem. No filme os rapazes usam o sangue do animal já morto para pintar a cara.

Benjamim não descarta também o impacto do seu trabalho como etnólogo na vida das pessoas. Um pouco de contexto. O filme *Rituais de Inverno com Máscaras*<sup>2</sup> foi feito a convite do Benjamim Pereira, e em estreita colaboração com ele. Definiu os locais a filmar: Varge e a festa dos rapazes, o Santo Estevão em Ousilhão, o chocalheiro da Bemposta e finalmente o Carnaval em Podence. E definiu, de certa maneira, a forma que assumiu o documentário. São da responsabilidade de Benjamim Pereira os textos que dão contexto e informam as quatro histórias com máscaras contadas neste filme. Este trabalho não se pode desligar de todo o processo de criação da exposição. Acompanhamos as idas ao terreno, as recolhas de peças, a formulação da exposição, a sequência que ela iria seguir, etc. Decidimos que se faria uma montagem a que chamávamos *mais artística* de cerca de três minutos que serviria de base e ambiente sonoro à exposição, e que remetesse para o emocional, o poético, as expressões subjectivas do medo, do brincar, da própria ideia de máscara, captando o olhar da máscara, etc. O cantar dos carros de bois daria um ambiente sonoro que levaria os sentidos do visitante da exposição ao mundo rural arcaico. Por outro lado, decidimos que se faria um documentário etnográfico a projectar numa sala ao lado, em que se expusesse mais longamente quatro exemplos de festas com uso de máscaras, numa vertente de registo etnográfico puro.

Resolvemos dividir-nos em equipas: a de Catarina Mourão (Natal), a minha (Passagem de ano) e a de José Filipe Costa (Carnaval). A montagem foi depois feita por mim, com o Pedro Duarte, e discutida com Benjamim Pereira. Este trabalho foi feito a par das recolhas em vídeo que fazíamos nesse ano, também com várias equipas no terreno, na Aldeia da Luz, e foi um ano de discussão intensa e de procura da melhor forma de trabalhar em conjunto, com o objectivo de servir exposições etnográficas. Para as imagens do Museu da Luz (onde nos interessavam antes de mais os registos dos quotidianos e ciclos agrícola e doméstico, mas também as histórias de vida, os discursos, a verbalização e o desabafo sobre o processo de transladação da aldeia), usávamos uma outra abordagem, ou seja, um trabalho de representação do que era a vida na velha aldeia feito em colaboração estreita e com intervenção constante da própria população, o que contrastava com a usada no caso das máscaras.

---

<sup>2</sup> “Rituais de Inverno com Máscaras”: Documentário realizado no âmbito da exposição “Rituais de Inverno com Máscara”, no Museu Abade de Baçal. Rodagem efectuada em 1999/2000 (Varge, 24 e 25 de Dezembro; Festas de St.º Estevão, Ousilhão, 26 de Dezembro; Bemposta, noite de 31 de Dezembro para 1 de Janeiro; Podence, Domingo e Terça-Feira de Carnaval). Ficha técnica: Realização: Catarina Alves Costa e Catarina Mourão; Câmara: Catarina Mourão, Filipe Alarcão, Catarina Alves Costa, José Filipe Costa; Som: Catarina Mourão, João Vasconcelos, Luís Carrapeto; Montagem: Catarina Alves Costa, Pedro Duarte; Colaboração Científica e Textos: Benjamim Pereira; Produção: Laranja Azul. O Documentário foi editado pelo Instituto dos Museus e da Conservação em 2008, tendo sido lançado publicamente por ocasião do último Colóquio do Ciclo “Museus e Património Imaterial: agentes, fronteiras, identidades”, e constituindo o título inaugural da Coleção *Arquivos do Imaterial*.

A par destes dois trabalhos saliento ainda o que fizemos com Benjamim Pereira no Museu Francisco Tavares Proença Júnior (Castelo Branco)<sup>3</sup>, uma verdadeira reconstituição histórica encenada por nós e pela nossa personagem, a D. Teresa, dos Ciclos da seda e do linho. Aqui havia já um acerto de maneiras de trabalhar, mais assumidamente encenado, reconstituído e manipulado, o que só foi possível graças à relação entre a personagem, que entrou no jogo da encenação de si, e os antropólogos.

Voltando atrás. Benjamim Pereira transportou para a rodagem das Máscaras toda uma visão do modo como se faz filme etnográfico (cujo contexto histórico é marcado pela colaboração com o IWF, na Alemanha)<sup>4</sup>, marcada pela ideia de um filme científico, neutro, revelador de gestos e de acções que se constroem numa sequência cujo contexto é mínimo.<sup>5</sup> Transportou também uma prática de anos de trabalho com a imagem feita com uma grande escassez de meios. Este conjunto de filmes, são um caso único e excepcional no panorama da história do Filme Etnográfico Português, e revelam a grande importância dada à imagem por parte desta equipa. Como diz B. Pereira (1994) “a fotografia e o desenho foram usados não apenas como suportes ou complementos ilustrativos mas como um instrumento metodológico de construção e registo etnográfico que nos faculta uma intimidade física mais profunda com as sociedades e as distintas temporalidades por estas percorridas”.

Nós transportávamos outra visão, mais teórica do que vivida na prática, marcada pela ideia de um documentário *observacional* e reflexivo em que se dá voz às pessoas, em que se filma a ambiguidade dos discursos e das práticas, as suas contradições, desvendando negociações e manipulações. No fundo, trata-se da distinção que MacDougall faz entre o filme *ilustrativo*, imagem usada como informação a ser elucidada pelos textos, ou por um discurso expositivo, e filme *revelador*, modalidade que introduz deliberadamente a palavra do etnografado e propõe um film “as text”, i.e. com autonomia própria (vd. MacDougall, 1978). No primeiro, o acto de filmar é mais concebido como uma acção de reconhecimento e no segundo de descoberta. Julgo que do cruzamento destas duas visões de filme etnográfico nasceram estes trabalhos que apoiam visualmente as exposições que fizemos em colaboração com Benjamim Pereira.

<sup>3</sup> São estes os Filmes “O Linho é um Sonho” e “A Seda é um Mistério”, ambos editados pelo Museu Francisco Tavares Proença Júnior / Instituto Português de Museus em 2003.

<sup>4</sup> Para um contexto dos usos do filme pela equipa do Museu de Etnologia há que ter em conta a figura pioneira de Margot Dias [vd. Catarina Alves Costa, *Guia Para os Filmes Realizados por Margot Dias em Moçambique (1958/1961)*, Museu Nacional de Etnologia; e Fuchs, Peter (1988)].

<sup>5</sup> Refiro-me aqui aos filmes feitos em 1970 em colaboração com o Institut für den Wissenschaftlichen Film (Göttingen). Em apenas vinte dias, B. Pereira e E. Veiga de Oliveira organizam a rodagem de 14 documentários que decorrem desde Trás-os-Montes, Barroso à Serra Minhota, Litoral, Beira e Alentejo. São filmes marcados por uma antropologia de urgência. As romarias eram os pontos fixos: Salvador do Mundo (e cozedura de pão em Perafita, pisoagem do burel em Tabuadaela, jogo do pau em Celorico de Basto), S. João d’Arga e S. Bartolomeu do Mar (apanha do sargaço, do moliço, e a pesca da xávega), Tourada em Forcalhos (e olaria em Malhada Sorda) e Tourada em Cuba.

Como se explica no texto do excerto do documentário que fizemos para a exposição, “o cargo de chocalheiro da Bemposta é leiloado pelo mordomo em hasta pública frente a um relógio e termina rigorosamente à uma hora do primeiro dia do ano”. O excerto mostra como a atenção ao detalhe e ao processo são importantes (uma das lições que, dizia antes, aprendi com o Benjamin), mostra que nada se repete e remete para o argumento central usado em defesa do uso da câmara no trabalho de campo, um dos atributos do filme etnográfico, o de permitir repetir e re-analisar a acção a que se assistiu. No leilão da máscara foi preciso aferir quem licitou, e nada como a imagem para servir de prova de que aquilo aconteceu mesmo assim. Este excerto mostra que os próprios indivíduos fazem uso desse poder de registo objectivo e definitivo da realidade vivida, o que demonstra um processo de instrumentalização da imagem cada vez maior, a exemplo do que fazem os movimentos indigenistas no Brasil, desde os anos 60 do século XX.

Trata-se aqui da própria discussão dos limites do filme etnográfico enquanto ferramenta para a antropologia e para a museologia. Neste colóquio, estamos a reflectir sobre a possibilidade dos antropólogos ajudarem a construir, através de textos, exposições e filmes, uma *objectificação* do imaterial, que permita informar, mostrar e gerir as colecções etnográficas. Esta não é uma ideia nova, desde sempre foi esta a vocação do filme etnográfico, que serviu para contextualizar e explicitar a cultura material. Para os franceses, por vezes, o filme etnográfico é denominado de *film de constat*, ou seja, ele liga-se ao acto de constatar, observar e fixar, e não a um acto interpretativo, e muito menos diegético. E como tratamos aqui do registo de um ritual, estamos a tratar de um arquétipo da temática do filme etnográfico. Grande parte da produção do filme etnográfico clássico gira em torno dos três eixos: o corporal, o material e o ritual. Este último, pelo seu lado, incorpora uma narrativa (tem um princípio, um meio e um fim), e por isso é ele mesmo uma construção (narrativa) semelhante à que faz a montagem clássica.

Voltando à citação inicial, fica uma última reflexão sobre as possibilidades e os limites do uso desta ferramenta que exige o uso da linguagem cinematográfica. A que tipo de questões pode a imagem responder? Ter uma câmara na mão é antes de mais, descobrir o mundo através dela, mas ao mesmo tempo limitá-lo, enquadrá-lo. Ter uma câmara na mão é também uma ocupação que liberta os outros. Jean Rouch dizia que só o filme permite fixar subtilezas, ritmos e gestos, relações entre uma determinada maneira de vestir, de falar, de rir e de se mostrar. Mas as imagens têm um carácter próprio: um plano ou uma sequência podem sempre, contra a vontade do autor, subverter todo um discurso que se queria demonstrativo. Por outro lado, o filme pode desempenhar um papel revelador, obrigando à observação minuciosa (no caso do leilão da máscara) e à descoberta da importância de uma acção desencadeada em 5 segundos, o tempo que o ponteiro leva a chegar à uma hora. Mas não cabe aqui a discussão dos limites epistemológicos do filme etnográfico.

Se por um lado sabemos que o próprio acto de filmar desencadeia comportamentos (presença da equipa de filmagens) que podem mostrar-se muito reveladores (criando uma realidade a que se tem chamado *pro-filmica*), por outro sabemos que o acto de filmar fixa e congela a realidade social. A saída do chocalheiro é uma *performance* cultural sempre em processo de construção e reinvenção, e seria esse processo que interessaria reconstituir. Para isso seria necessário colocar outras questões no filme: porque é que este rapaz faz esta promessa? O que o move? Que negociações estão implicadas na obtenção do cargo de chocalheiro? Para a incorporação dos novos processos de apropriação da realidade social poderá contribuir a tecnologia do digital e das imagens *online*, em constante processo de montagem. Para além do turista que capta imagens destes rituais, os próprios intervenientes tendem cada vez mais a filmar as suas *performances* públicas. Essas imagens de consumo interno e amator são elas próprias material que deveria ser incorporado nos registos visuais de património imaterial. Finalmente, o filme final é, tal como o ritual do chocalheiro, um produto de consumo, um objecto que pode servir para visitar e recordar o acontecimento.

Propomos deste modo que se tomem em conta os seguintes factores, que relevam de reflexão retrospectiva ao trabalho para a exposição *Rituais de Inverno com Máscaras*. Antes de mais, que um filme permite sempre a observação diferida, como vimos para o exemplo do leilão, e portanto pode ser também um instrumento de devolução e discussão, em torno de um visionamento, com os seus intervenientes, dando azo a novas descobertas e novas premissas. Por outro lado, propomos a ideia de que trabalhar um filme deverá implicar tomá-lo como algo que se baste a si mesmo, não estando dependente da informação dos textos e do discurso expositivo. Finalmente, propomos que o filme etnográfico seja visto não como um registo neutro e objectivo, mas mais próximo da expressão artística e de um olhar de autor. De facto, verifica-se que existe uma forma convencional e ligada à linguagem televisiva que tem vindo a capitalizar a autenticidade destes rituais, prolongando a visão de um país profundo, exótico, alternativo. Julgo que estas convenções não deverão ser reproduzidas dentro de um filme feito no âmbito de uma exposição como esta, mas antes deverá haver uma adaptação da forma de usar a imagem à linguagem analítica e estética da exposição. Dessa forma um filme não deveria servir para ‘certificar’ como património uma determinada realidade, mas antes para a ‘pensar’ na sua complexidade. O material em bruto recolhido para a montagem de um filme pode e deve ser usado de formas diferentes, podendo ser revisitado e usado na apresentação ao público mas também pelos serviços educativos ou arquivos para consulta dos visitantes ou das comunidades. Concluindo, o uso da imagem em antropologia, e mais especificamente no âmbito das exposições que partem de colecções etnológicas, deverão dar voz aos locais, aos eruditos, ao turista, ao antropólogo, e a quem filma, tornando estes discursos compatíveis, cruzando-os, dando-lhes um sentido novo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Ruy Duarte de, (1983) 2008, "Cinema e Antropologia para além do Filme Etnográfico", *A Câmara, a escrita e a coisa dita...*, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 388-434.

COSTA, Catarina Alves, S/d, *Guia Para os Filmes Realizados por Margot Dias em Moçambique (1958/1961)*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia.

FUCHS, Peter, 1988, "Ethnographic Film in Germany", *Visual Anthropology*, 1 (3), pp. 217-233.

MACDOUGALL, David, 1978, "Ethnographic film: failure and promise", *Annual Review of Anthropology*, 7, pp. 405-425.

PEREIRA, Benjamim Enes, 1994, "Três Filmes Etnográficos sobre Portugal. Comentários", *Actas do Colóquio Ethnologie du Portugal: Unité et Diversité (Actas do Colóquio)*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, pp. 125-134.



Chocalheiro. Bemposta, Mogadouro.  
Stills do Documentário *Rituais de Inverno com Máscaras*, de Catarina Alves Costa e Catarina Mourão (Instituto dos Museus e da Conservação, Coleção "Arquivos do Imaterial", 2008).





# Máscaras, Performances e Turismo

**Paulo Raposo**

Departamento de Antropologia do  
Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – IUL  
Centro de Estudos de Antropologia Social  
Centro em Rede de Investigação em Antropologia

“Indeed, people who historically have been marginalized from institutional power create self-representations of their groups – both idealized and accurate – to counter widely disseminated negative images, the absence of images, and images produced by outsiders (including anthropologists)”  
[Mahon, 2000:470].

**A**s afirmações de Mahon (2000), *in supra*, evidenciam de algum modo os paradoxais efeitos dos processos contemporâneos de folclorização e de reinvenção cultural. Importa atender, desde logo, ao facto de estes processos se poderem enquadrar dentro de um amplo movimento de objectificação da “cultura” – i.e., de constituição da “cultura” como objecto e enquanto produto de consumo e de mercadorização. E, neste sentido, o seu enquadramento estará sempre para além da sua dimensão e expressão local, e poderá ser equacionado comparativamente com outros contextos.

Tentemos explicitar as motivações profundas que traduzem, por um lado, a consciência local da dimensão performativa do evento e, por outro, os discursos locais sobre a autenticidade e as raízes da “tradição” que, como sugerem as palavras de Maureen Mahon (2000), decorrem de uma “auto-representação” que o grupo faz de si próprio, da sua cultura e da sua memória. Por isso, torna-se também necessário avaliar a capitalização e o “recurso” ao discurso de antropólogos e outros intelectuais, bem como avaliar o papel do poder autárquico, das instituições museológicas e dos diversos agentes do turismo.

Neste processo de perscrutar as sombras soterradas da memória que constituem as “auto-representações” locais, criando uma *patine* de traços que conferem autenticidade ao passado,

as *experiências performativas* parecem ser exemplarmente preciosas: umas vezes, recriando o passado como se se tratasse de um “país estrangeiro” (vd. Lowenthal, 1993) e, por isso mesmo, tornando-se objecto de “folclorização” (vd. Boissevain, 1992); outras, assumindo mesmo, numa recontextualização possível, a reinvenção cultural. E este é um debate não apenas associado ao binómio autenticidade/falsificação cultural (vd. Bendix, 1997), mas que revela ainda fenómenos de hibridização cultural e descobre o território da mercadorização da cultura (vd. Canclini, 1989 [1997]).

Curiosamente, multiplicam-se os trabalhos sobre o fenómeno de “visitação” das “culturas locais” – sobretudo em terrenos rurais e exóticos. No caso do turismo europeu, alguns autores explicam a sua motivação como uma demanda de “autenticidade”, sob a forma de uma espécie de peregrinação contemporânea (MacCannell, 1976). Outros tomam os turistas como sujeitos envolvidos em viagens sagradas a um mundo livre dos constrangimentos do trabalho quotidiano, como um intervalo lúdico, revitalizador (Graburn, 1989). Outros ainda vêem os actuais turistas como “pós-turistas” para os quais não existe uma experiência turística autêntica mas que procuram experiências que contrastem com o quotidiano (Urry, 1990; Cohen, 1979, 1988). Boissevain (1996) não acha possível encontrar uma resposta única para tão variados modos de *fazer turismo*, ainda que em todos eles exista uma ideia de ruptura e transformação da rotina diária e familiar: “These communities have discovered themselves through the interest of tourists. This have encouraged reflection about their own traditions and culture and stimulated the preservation of moribund crafts and rituals” (Boissevain, 1996: 7).

Sob este pano de fundo, as comunidades locais reivindicam recursos e melhores condições das autoridades regionais e nacionais, mas também emergem os conflitos entre essas comunidades locais e autoridades – turísticas e administrativas. Os produtos turísticos são postos à venda no mercado dos bens culturais sem que, por vezes, as populações tenham disso conhecimento, criando a ilusão nos turistas de que algum evento se realizará ou franqueando-lhes o acesso a espaços sem consentimento dos locais.

O ajustamento ao turismo foi, de um modo geral, rápido e criativo. Todavia, deve-se notar que nem todos os habitantes locais beneficiam do mesmo modo da indústria turística. São os grupos sociais locais mais bem posicionados, os comerciantes ou emigrantes regressados, as figuras notáveis e os políticos locais, quem lucra mais com o negócio turístico e com a mediatização das tradições. Este diferente acesso aos lucros do turismo e ao efeito de “visibilidade” mediática

---

Imagem da pág. 68  
 Pausa de Caretos e Facanitos em dia de Carnaval. Podence,  
 Macedo de Cavaleiros, 2000.

FOTO: BENJAMIM PEREIRA. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.



Posando frente à Casa do Careto. Podence, Macedo de Cavaleiros.

FOTO: PAULO RAPOSO.

modifica as relações de poder localmente, bem como produz diferenças nas opiniões e atitudes face ao turismo, aos média e às próprias tradições. Entretanto, cria-se assim uma espécie de bolsa de “valores” das tradições, equacionada em termos turísticos, mediáticos e mercantilistas, para além dos termos patrimonialistas que localmente ou por efeito de “sobreposição desfocada”<sup>1</sup> (vd. Cordeiro e Costa, 1999) se espoletam.

Inventando e encenando autenticidade, a “cultura” tornou-se um dos maiores bens da indústria turística e dos média, como se pode verificar pelas diversas revistas, publicações e brochuras turísticas, adicionadas às edições de livros de luxo sobre “festas e tradições” locais. Cartazes e postais anunciam Carnavais e cerimónias religiosas, performances e animações lúdicas. Ilustrações de “nativos” sorridentes e coloridas cenas de rua promovem o “novo” carácter e o “novo” modo de vida das comunidades locais a visitar.

<sup>1</sup> Conceito usado por Firmino da Costa e Graça Cordeiro na abordagem do associativismo cultural no bairro histórico lisboeta de Alfama. Por “sobreposição desfocada” entenda-se uma *narrativa* ou uma *performance* que soma o contributo dos discursos locais (eruditos ou não) aos exteriores (eruditos e políticos, quase sempre).



Placa de sinalização num cruzamento em Podence, Macedo de Cavaleiros, 2008.

FOTO: PAULO FERREIRA DA COSTA | ARQUIVO DPI / INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

Em Podence, aldeia transmontana<sup>2</sup>, o período do Carnaval é marcado pela presença de umas figuras mascaradas que se designam por «Caretos» – expressão usada para designar o mascarado que se veste com casaco e calças de lã colorida (no passado, lã de ovelha tingida artesanalmente), tecido numa manta de serapilheira talhada para o efeito (actualmente, são usuais as colchas de padrão alentejano compradas nas feiras), uma máscara (hoje de lata, no passado também de madeira ou couro). A mesma expressão é usada noutras regiões para designar mascarados que surgem em diferentes períodos do ano (Natal, Santo Estevão, Reis, vd. Pereira, 1973).

Actualmente a celebração carnavalesca comporta diversos elementos e temporalidades distintas: no Domingo Magro (caso coincida com dia de feira na aldeia) os *Caretos* invadem a feira, atacando mulheres e raparigas e, por vezes, antigos *Caretos* ou novos que ainda não se tenham

<sup>2</sup> Podence é uma freguesia rural transmontana (situada na fronteira entre a chamada Terra Quente e Terra Fria) que pertence ao concelho de Macedo de Cavaleiros, distrito de Bragança.

mascarado; mas é no Domingo Gordo que a grande surtida se faz no largo principal da aldeia, durante todo o dia; nessa noite surgem também os “casamentos” (que quase haviam desaparecido nos últimos anos); na Terça-Feira de Carnaval esperam-se mais visitantes na aldeia e o espectáculo assume as suas maiores proporções, com o número de *Caretos* a atingir cerca de 30 elementos.

Elementos de licenciosidade, excesso e subversão ou inversão parecem estar claramente presentes no Carnaval de Podence. O consumo excessivo de vinho (e agora também de cerveja e outras bebidas alcoólicas), de alimentos (sobretudo ligados ao fumeiro tradicional transmontano) e o contacto físico violento e sexualizado, parecem ser a marca dominante desta temporalidade carnavalesca.

Tentemos uma periodização possível para pensar esta performance cultural. Não existem registos documentais ou orais anteriores ao século XX que nos permitam falar da festa com veracidade histórica. Mas podemos falar de uma primeira fase em que os mascarados se enquadrariam numa certa “ritualidade localizada” assente numa lógica de celebração de Inverno, onde traços de rito de passagem de jovens no contexto estritamente local pareciam ser o núcleo central da celebração; os “Caretos” de Podence foram nesta fase objecto de várias objectificações etnográficas: no início do século XX, são vagamente referidos no quadro das festas de Inverno pelo folclorista regional Abade de Baçal. Nos anos 1950-60, o famoso colecionador de arte popular e museólogo D. Sebastião Pessanha e o poeta e etnógrafo Azinhal Abelho, fixam a festa enquanto ritual de traços pagãos, demoníacos, agonísticos, onde a fertilidade e a renovação seriam os tropos principais.

Uma segunda fase pode ser enunciada por volta dos anos 1970, e está associada às pesquisas etnográficas da famosa equipa de Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira e do qual resultará o segundo acervo de máscaras transmontanas através da obra de Benjamim Pereira – *Máscaras Portuguesas* (1973) –, tendo uma continuidade curiosa já em plena democracia quando em 1976 a equipa cinematográfica de Noémia Delgado virá a produzir o filme *Máscaras*. Depois, assistimos a um pulverizar de recolhas e pequenas investigações ao longo dos anos 80-90, quer por estudantes de antropologia da Universidade Nova de Lisboa, quer pelas recolhas do Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra e ainda mais tarde pela abordagem da máscara teatral feita pelo grupo profissional de teatro Meia Preta. Este período será marcado por uma certa redescoberta da cultura popular, desde um ponto vista meramente etnográfico e numa vertente de salvaguarda patrimonial até aos projectos de *eruditização* e *esteticização* de colectivos de artistas. Paradoxalmente, esta fase coincide com o quase desaparecimento da festa e com o efeito de “sobreposição desfocada”, i.e. com a primazia das textualizações exteriores sobre a festa.

Finalmente, um último período caracterizado pela mobilização interna associada a uma associação local, ainda que dinamizada fundamentalmente por sujeitos que têm com a aldeia uma relação pendular (vivem em cidades próximas ou no Porto, ou são mesmo emigrantes). Marcada pela reinvenção e pela mercadorização da cultura, assistimos a uma bipolarização da festa – por um lado, um investimento forte na visibilidade dos “Caretos” fora da comunidade, que resulta todavia numa *esteticização* espectacular e na sua formulação sucessiva em modelos de espectáculo de animação de rua ou em modelos de paradas em eventos diversificados; por outro lado, a afirmação local deste Carnaval “alternativo” (como os média o têm vindo a classificar), reinventando-o através de uma multiplicação de actividades (refeições colectivas, convites a outros “performers”, feira e mostra de produtos regionais, “queima do Careto”, passeios, filmes, etc.) e de infra-estruturas locais, de onde a *Casa do Careto* é o expoente máximo, apelando à fruição *turistificada* e espectacular da festa mas também a uma construção e fixação local da memória.

O fenómeno da emergência do lazer nas sociedades contemporâneas permite compreender o crescimento paradoxal das celebrações performativas. Dean MacCannell (1976) havia já argumentado que nas sociedades modernas as “produções culturais” se tornaram a base generativa dos novos mitos, estilos de vida e visões do mundo. E as *performances culturais* estão definitivamente no circuito das indústrias culturais contemporâneas. Mas são ainda locais centrais para a percepção das relações de poder.

A distribuição do poder no interior das celebrações pode ser decisiva para entendermos porque razão uma festividade realça os aspectos integrativos e outra os aspectos dissociativos (vd. Manning, 1983). Em última instância, estas celebrações são dinâmicos campos de batalha simbólica onde se compete pelo poder, prestígio e objectivos materiais, a maior parte das vezes em torno de ambíguas e paradoxais negociações.

Veja-se a forma pela qual o *Grupo de Caretos de Podence* se apresenta actualmente aos intelectuais, turistas e aos média que visitam a aldeia pelo Entrudo, justificando o modo como os festejos se realizam actualmente:

“Inicialmente o objectivo era preservar a tradição carnavalesca do «Carnaval» mas dado o mistério e o fantástico que envolve estas figuras, começam a ser alvo das mais variadas atenções dentro do seu habitat cultural que é a aldeia de Podence (Trás-os-Montes), e a tradição começa a ser divulgada para o exterior, sendo a Televisão, Rádio e a Imprensa escrita os grandes responsáveis da popularidade que os «Caretos» possuem hoje. Depois numa segunda fase a divulgação para o exterior é feita com participações de Norte a Sul do país em espectáculos de animação de rua e outras manifestações culturais e festivas, no estrangeiro com participações em Espanha,



Mupi na berma do IP4 (direcção Porto-Bragança), antes do desvio para Podence, Macedo de Cavaleiros, com o anúncio “Tradição Viva – Caretos de Podence”, 2008.

FOTO: PAULO FERREIRA DA COSTA | ARQUIVO DPI / INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

Bélgica e França com destaque na «Disneylandia» – Paris, duas vezes consecutivas, e no Carnaval de Nice (1998) onde foram representantes de Portugal” (in “Grupo de Caretos – Podence – Portugal” – policopiado).

Creio que é claramente visível a apropriação de uma prática cultural local considerada tradicional, agora reinventada e reinterpretada, e transportada para fora da comunidade. O recente formato de *emblemática mercadorizada* parece ser mais popular do que a criteriosa sobrevivência e manutenção de uma morfologia da festa “autêntica”.

Claramente imbricada na transformação recente da estrutura tradicional da sociedade rural a celebração assume agora, não o carácter de festa dos que residem na comunidade, mas dos que aderem à imagem que dela se quer dar. Os jovens emigrados ou os residentes fora da aldeia, os casados e não apenas os solteiros, podem agora integrar o grupo dos *Caretos* sem que com isso estejam necessariamente a actualizar um *ritual (de passagem)* local. A folia dos mascarados que “atacam” os grupos de raparigas estende-se agora, e de modo muito intenso, às visitantes, às turistas e às audiências femininas nas suas saídas em espectáculos de animação de rua, ainda

que suavizada na violência. Como sugere A. Carneiro, o responsável principal pela associação local, a tradição “democratizou-se”: pertence a todos, as próprias raparigas também se vestem com os fatos dos pais, dos irmãos ou dos amigos, e os miúdos pequenos saem fantasiados de “facanitos” (crianças *caretos*).

Mas “a tradição é de todos” é evidentemente uma sentença superficial, porque se nos detivermos em torno dos mecanismos internos de poder e decisão organizativa da festa verificamos a existência de “sujeitos medulares”, que exercem o poder sobre a mesma e que legitimam a sua autoridade de forma bastante evidente.

Tem sido através das iniciativas de A. Carneiro, da sua capacidade mobilizadora, evidentemente decorrente do peso, das redes de amizades e do papel social que ocupa na comunidade, que o grupo de *Caretos* de Podence tem vindo a ganhar relevância. Escolarizado e profissional do sector bancário, facto que o levou a residir fora da comunidade, Carneiro é oriundo de uma família local de proprietários abastados que tem estado ligada à política partidária municipal desde o período da ditadura em Portugal. Conhecedor dos meandros da política local e regional tem angariado apoios e subsídios dos diversos organismos do turismo, autarquias e poder regional e central. Com fácil acesso às novas tecnologias e reconhecendo o peso dos média, tem sabido lançar na imprensa, nos periódicos, nas escolas e nos agentes turísticos, e até na Internet, a imagem dos *Caretos*.

Negociando contratos, gerindo promoções e projectando o grupo, Carneiro confirma a chamada de atenção de Maureen Mahon quando esta dizia que os antropólogos deviam estar atentos a “which members [of the group] have control over the means of cultural production and how this relates to internal power relations” (Mahon, 2000: 470-471). Uma interrogação interpõe-se agora na concepção da “tradição”: estará a associação a traçar uma espécie de contrato faustiano? Vendendo a alma ao “turismo”? Veja-se o exemplo desta notícia publicado num jornal on-line de emigrantes nos EUA:

“The group Caretos of Podence, Macedo de Cavaleiros, wants to perform for Portuguese communities in the United States. According to a statement sent by the Portuguese Consulate in New Bedford to O Jornal, the group, devoted to the recreation of Mardi Gras characters in the most enigmatic and seductive expression of the province of Tras-os-Montes, is seeking local sponsors.

The group will perform for free, but the sponsor will have to cover transportation and room and board costs. The shows are characterized by groups of noisy performers, who spread “terror,” excitement and laughter in the audience. The fascination in these

productions is generated in part by bizarre costumes and equipment” (in SouthCoast Today, O Jornal Notes, 27/07/1997).

Exportando a imagem dos *Caretos*, como atesta o já vastíssimo curriculum do grupo<sup>3</sup>, é a aldeia que se promove, a região que se projecta, o país que se revela. Mas é também o franquear de portas ao grupo, novas realidades que de outro modo se limitariam ao âmbito regional, e é também a rentabilização de um capital em termos de prestígio e influência local. A família Carneiro está obviamente em posição de destaque, e poderá sempre assumir este capital de prestígio como uma mais-valia no combate político local e na rede de poder regional – o que aliás já faz.

Mas neste contexto surge paralelamente um núcleo de poder que se encontra no exterior da comunidade, e que já não se reporta aos testemunhos eruditos que mencionámos, mas ao papel do poder autárquico e das instituições do turismo regional. São estes, juntamente com os média, que se apropriam parcialmente do prestígio e do sentido destas manifestações, através das contrapartidas pelos subsídios, pelos apoios ou pelos contratos para este ou aquele evento, e a propósito deste certame ou daquela comemoração, surgem os autocolantes, os cartazes promocionais que fazem uso deste *ex libris* regional. A tradição, afinal, parece já não ser de ninguém...

Desde meados da década de 1980 e até à actualidade assistimos portanto a uma clara reinvenção e recriação dos elementos tidos como “tradicionais” mas agora sujeitos evidentes de *mercadorização cultural*. A *webpage* dos *Caretos* – e muito recentemente um *chat* criado no site – com a sua lista de visitas permite actualizar a relação a escalas mais amplas de audiências das festas. Também aqui a sua concepção interna, em última instância e ironicamente, acaba por reproduzir o paradoxo em que a tradição se preserva mais enquanto comercializada do que como forma ritualizada. As vendas de fatos e o *merchandising* associado aos *Caretos* são já uma realidade indisfarçável, como interrogava um eventual “cliente” no site: “Pretendo adquirir um careto e obter um cartaz do carnaval. Como devo fazer?”

É normal que, e retomando uma ideia de Jeremy Boissevain (1996), inventando e encenando autenticidade, a “cultura” se tenha tornado num dos maiores bens da indústria turística e dos média, como se pode verificar pelas diversas revistas, publicações e brochuras turísticas ou as edições de luxo sobre “festas e tradições” locais. Finalmente, num derradeiro esforço de atracção turística, em Podence assistimos nos últimos dois anos (2007-08) a um novo fenómeno: a possibilidade de forasteiros se “vestirem” de *Caretos*. No site, recentemente actualizado, pode ler-se:

<sup>3</sup> Ver a longuíssima listagem de actuações no site da Associação de Caretos de Podence: <http://caretosdepodence.no.sapo.pt/historico.html>

“A Associação do Grupo de Caretos de Podence na edição do Entrudo Chocalheiro 2008, vai promover a realização da actividade, Leilão Chocalheiro. Esta actividade tem como objectivo dar a oportunidade a todos aqueles que pretendem trajar-se de Careto. Uma oportunidade fascinante, num ritual fantástico de magia, sedução e mistério...O palco por excelência será o habitat natural do Careto, as ruas de Podence, nos dias 3 e 5 de Fevereiro de 2008”.

Mascarados e audiências, em permanente descontinuidade, interpenetram-se, substituem-se, evocam-se. É por fim possível tornar-se o Outro em Podence... Ou pensar-se essa transfiguração.

BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ, Marc, 1998 (2001), *As Formas do esquecimento*, Almada, Íman Edições.
- BAKHTINE, Mikhail, 1965 (1978), *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, [Trad. Andrée Robel], Paris, Gallimard.
- BAUMAN, R., 1977, *Verbal Art as Performance*, Illinois, Waveland Press.
- BAUMAN, R., 1986, *Story, Performance, and Event*, Cambridge, CUP.
- BAUMAN, R., 1992, *Folklore, Cultural Performances & Popular Entertainments*, Oxford, Oxford U.P.
- BENDIX, Regina, 1997, *In Search of Authenticity, The Formation of Folklore Studies*, Madison, University of Wisconsin Press.
- BRITO, Joaquim Pais de, 1996, *Retrato de Aldeia com Espelho: Ensaio sobre Rio de Onor*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- CAMPÊLO, Álvaro, 2000, “O autêntico e o banal: como descrever a experiência turística?”, *Antropológicas*, 4, Porto, Universidade Fernando Pessoa, pp. 205-215
- CANCLINI, Nestor Garcia, 1989 (1997), *Culturas Híbridas*, São paulo, EDUSP.
- CARO BAROJA, Julio, 1979, *El Carnaval: analisis historico-cultural*, Madrid, Taurus.
- CONNERTON, Paul, 1989 (1993), *Como as Sociedades Recordam*, Oeiras, Celta.
- CODEIRO, Graça Índias, e COSTA, António Firmino da, 1999, “Bairros: contexto e intersecção”, in Gilberto Velho (Org.), *Antropologia Urbana. Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*, Rio de Janeiro, Zahar Ed., pp. 58-79.
- DA MATA, Roberto, 1978 (1983), *Carnivals, Bandits et Héros. Ambigüités de la société brésilienne*, Paris, Seuil.
- DUVIGNAUD, Jean, 1973, *Fêtes et Civilisations*, Genève, Weber.
- DUVIGNAUD, Jean, 1976, “La fête: essai de sociologie”, in *Cultures III*, 1, UNESCO / La Boconnière, pp.13-27
- FABRE, Daniel, 1992, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Eds. Découvertes Gallimard.
- FINNEGAN, R., 1970, *Oral Literature in Africa*, Oxford, Claredon Press.
- FINNEGAN, R., 1992 *Oral Traditions & the Verbal Arts*, London & New York, Routledge.
- FONSECA, Inês, 1998, “Festejar é Pertencer ao Povo dos Aivados! Memórias e identidades numa aldeia alentejana. Análise de dois momentos festivos” *Arquivos da Memória*, 4, Lisboa, Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, pp.49-65
- GEERTZ, Clifford, 1972 (1989), “Um Jogo absorvente: Notas sobre a Briga de Galos Balinesa”, in *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, Ed. Guanabara.
- GODINHO, Paula 1998 “Mordomia e reprodução festiva: o caso da festa dos rapazes”, *Arquivos da Memória*, 4, Lisboa, Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, pp.35-48
- ISAMBERT, François-André, 1982, “Pour une définition sociologique de la fête”, in *Le sens du Sacré. Fête et Religion Populaire*, Paris, Minuit, pp. 148-163
- HALBWACHS, Maurice, 1925 (1994), *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*, Paris, Albin Michel.
- HALBWACHS, Maurice, 1968, *La Mémoire Collective*, Paris, PUF.
- HARVEY, David, 1989, *The Condition of Posmodernity*, New York, Blackwell.
- KAPFERER, J., 1996, *Being all equal. Identity, Difference and Australian Cultural Praticce*, Oxford, Berg.
- LOWENTHAL, David, 1985, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, CUP.

- MacCANNEL, Dean, 1976, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken.
- MacDONALD, Susan, 1997, *Reimagining Culture. Identities and Gaelic Renaissance*, Oxford, Berg.
- MANNING, Frank. E., 1983, *The Celebration of Society: perspectives on contemporary cultural performances*, Ontario, Congress of Social & Humanities Studies.
- MAHON, Maureen, 2000, "The Visible Evidence of Cultural Producers", *Annual Review of Anthropology*, 29, pp. 467-492.
- MESNIL, Marianne, 1974, *Trois Essais sur la Fête*, Bruxelles, Ed. de l'Université.
- O'NEILL, Brian Juan, 1984, *Proprietários, lavradores e jornaleiras*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, 1984, *Festividades Cíclicas em Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- PEREIRA, Benjamim, 1973, *Máscaras Portuguesas*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, Museu de Etnologia do Ultramar.
- RAPOSO, Paulo, 2003, *O papel das performances culturais na contemporaneidade: Identidade e Cultura Popular*, ISCTE.
- RAPOSO, Paulo, 2004, "Do ritual ao espectáculo. «Caretos», intelectuais, turistas e media" in Maria Cardeira da Silva (org.), *Outros Trópicos*, Lisboa, Livros Horizonte.
- RAPOSO, Paulo, 2005, "Masks, Performance and Tradition: local identities and global contexts", *Etnográfica*, 9 (1), 1, Lisboa, CEAS.
- RAPOSO, Paulo, 2006, "Contaminando a inocência: o real e o representado no documentário etnográfico", *Docs.Pt*, 3.
- RAPOSO, Paulo, 2006, "«Caretos» de Podence. Um espectáculo de reinvenção cultural" in Benjamim Pereira (Org.), *Rituais de Inverno com Máscara*, Bragança, Museu Abade de Baçal, Instituto Português de Museus, pp. 74-99.
- RAPOSO, Paulo, [no prelo], "Becoming the Other: *Cannibal Tour* in a Portuguese Rural Village" in *Proceedings of the 6th International Symposium on Aspects of Tourism "Gazing, Glancing, Glimpsing: Tourists and Tourism in a Visual World"*, 13-15 June 2007, University of Brighton, Eastbourne Campus.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira, 1989, "O Entrudo, Antigo carnaval Português. Homenagem ao Prof. Ernesto Veiga de Oliveira" in Fernando Oliveira Baptista, Joaquim Pais de Brito, e Benjamim Pereira (Eds.), *Estudos em Homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*, Lisboa, INIC, pp.638-650.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira, 1992, *Carnaval brésilien. Le vécu et le myth*, Paris, Gallimard.
- RODRIGUES, Orlando, 1996, "A mudança do espaço rural em zonas marginais: o caso da Terra Fria Transmontana", in Joaquim Pais de Brito, Fernando Oliveira Baptista, e Benjamim Pereira (Orgs.), *O Voo do Arado*, Lisboa, Museu nacional de Etnologia, Instituto Português de Museus, pp. 385-395.
- SCHECHNER, R., 1977 (1988), *Performance Theory*, London & New York, Routledge.
- SCHECHNER, R., 1985, *Between Theatre and Anthropology*, Pennsylvania, UPP.
- SCHECHNER, R., 1993, *The Future of Ritual*, London & New York, Routledge.
- SCHECHNER, R., e APPEL, W., 1990, *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge, CUP.
- SEGALIN, Martine, 1998 (2000), *Ritos e Rituais*, Mem-Martins, Europa-América.
- TURNER, Victor, 1974, *Dramas, Fields, and Metaphors*, Ithaca, Cornell U.P.
- TURNER, Victor, 1982, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Press.
- TURNER, Victor, 1985, *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Arizona/Tucson, U.A.P.
- TURNER, Victor, 1987, *The Anthropology of Performance*, New York, Performing Arts Journal Press.



# Percursos entre Festas

João Leal

Departamento de Antropologia da  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa  
Centro em Rede de Investigação em Antropologia

O convite que me foi feito pelo Benjamim Pereira para participar no catálogo da exposição *Rituais de Inverno com Máscaras* resultou de uma experiência minha de investigação – já remota – com as festas do ciclo dos Doze Dias transmontanas.

De facto, um dos trabalhos – baseado em bibliografia – que realizei no quadro da minha licenciatura em Antropologia incidia sobre as Festas dos Rapazes, encaradas como um rito de passagem nos termos de Van Gennep. Posteriormente, quando fui assistente estagiário na Universidade Nova de Lisboa, acumulei a esse conhecimento bibliográfico, um conhecimento em primeira mão, baseado na observação etnográfica da Festa de Santo Estêvão em Grijó de Parada (Bragança). Essa festa era – para citar o título da exposição – uma festa com máscaras. Mas era também, para além das máscaras, uma festa que se articulava com duas formulações singulares. Por um lado, a sua realização estava a cargo de um mordomo que, no quadro da festa, fazia seus símbolos de poder: uma coroa e um ceptro. Por outro lado, tratava-se de uma festa que se articulava com uma refeição comunitária que reunia o conjunto da aldeia.

Esta pesquisa centrada nas festas transmontanas do ciclo do Doze Dias – que remonta ao início dos anos 1980 – foi importante para a consolidação do meu interesse pelo tema da festa. Mas não teve continuidade. De facto, embora tenha continuado a trabalhar sobre festas, troquei os Trás-os-Montes pelos Açores, troquei as Festas de Santo Estêvão pelas Festas do Espírito Santo – ou Impérios, como também são conhecidos. No final dos anos 1980, realizei para esse efeito uma demorada pesquisa de campo em Santa Maria, seguida de estadias mais curtas em São Jorge, no Pico e em outras ilhas açorianas.

Estes dois conjuntos festivos – festas transmontanas de Santo Estêvão e festas açorianas do Espírito Santo – são aparentemente diferentes, tanto nos seus contextos geográficos, como no seu calendário, como na sua sequência ritual de pormenor. Mas, apesar dessas diferenças, são festas com algumas formulações similares.

De facto, as Festas do Espírito Santo articulam-se também – como as Festas de Santo Estêvão – com uma linguagem de poder, que, no caso das festas açorianas, é particularmente luxuriante. Conhecidas pela designação de Impérios, as Festas do Espírito Santo reservam um papel central à coroa do Espírito Santo como símbolo da divindade. À sua frente encontra-se um imperador e muitos dos ajudantes são designados de acordo com uma terminologia inspirada também numa linguagem de poder. Simultaneamente, a linguagem da dádiva alimentar desempenha nas Festas do Espírito Santo um papel de grande relevo, por intermédio da sua articulação com um conjunto de distribuições de alimentos, refeições, dádivas e contra-dádivas de natureza alimentar, etc.

Devido a estas similitudes, houve uma altura que pensei fazer um exercício comparativo entre Festas do Espírito Santo e Festas de Santo Estêvão, centrado justamente nestes elementos comuns: linguagem da dádiva alimentar e linguagem do poder. No fundo tratava-se de saber até que ponto é que as linhas de análise que tinha desenvolvido em torno das Festas do Espírito Santo eram aplicáveis às Festas de Santo Estêvão. No caso da linguagem da dádiva alimentar, tratava-se de saber se a mesma relação entre linguagem da dádiva alimentar e a reafirmação cíclica das linhas principais da organização social local – parentesco, vizinhança, lugar, freguesia – que eu tinha desenvolvido a propósito das Festas do Espírito Santo se aplicava também às Festas de Santo Estêvão. No caso da linguagem de poder tratava-se de saber se, como nas Festas do Espírito Santo, também nas Festas de Santo Estêvão se encontraria uma espécie de fusão entre as linguagens religiosa e política, ligada ao projecto de representação da sociedade local, na sua unidade e autonomia.

Esse exercício comparativo nunca se chegou entretanto a concretizar. Por uma razão simples. Um dos aspectos chave da minha interpretação das Festas do Espírito Santo tinha a ver com a sua inserção no ciclo anual local. De facto, todo o trabalho de reiteração cíclica das relações sociais inscrito nas Festas do Espírito Santo parecia-me estruturalmente ligado à sua colocação no calendário. Situadas no início da Primavera, as festas desenrolavam-se tradicionalmente entre o Domingo de Páscoa e os Domingos do Pentecostes e da Trindade. Associadas a ideias de renascimento da natureza, elas estavam também associadas a ideias de reafirmação cíclica

---

Imagem da pág. 80

Mesa do Povo numa eira, Festa de Santo Estêvão, Ousilhão, Vinhais, 1969.

FOTO: BENJAMIM PEREIRA. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

das relações sociais. Se era assim – foi então o meu raciocínio – como entender que soluções muito próximas das Festas do Espírito Santo – como aquelas que as Festas de Santo Estêvão consagram – pudessem ser activadas num ponto completamente distinto do calendário, associado ao Inverno e ao ciclo dos Doze Dias? Não tendo resposta satisfatória para essa questão, acabei por não escrever sobre o tema.

## Festa e mudança social

Convidado a colaborar no catálogo *Rituais de Inverno com Máscaras* senti-me inclinado a retomar esse exercício comparativo que não tinha chegado a concretizar. Mas fui confrontado com as mesmas dificuldades.

Além dessas dificuldades, acresciam agora outras. As festas – como outros aspectos da vida social e cultural das comunidades humanas – não são universos estáticos. Ora tanto o meu trabalho de campo com as Festas de Santo Estêvão como a minha pesquisa sobre as Festas do Espírito Santo remontavam aos anos 1980. Entretanto passaram mais de três décadas e as festas tinham mudado. Sabia-o, em relação às Festas do Espírito Santo, devido ao meu próprio trabalho. De facto em 1995 fiz uma revisita à freguesia de Santa Maria onde tinha trabalhado mais intensivamente sobre Festas do Espírito Santo, em que pude confirmar e trabalhar com algumas dessas mudanças. Simultaneamente, o meu interesse pelos processos de construção da identidade regional nos Açores, tinha-me também confrontado com um dado novo: a utilização das Festas do Espírito Santo como símbolo da identidade regional. Finalmente, tendo optado por trabalhar com as comunidades de origem açoriana da Nova Inglaterra e do Canadá, tinha sido também colocado perante novas formulações das Festas do Espírito Santo nesses contextos da diáspora açoriana.

Do lado das festas do ciclo do Doze Dias transmontanas os trabalhos de Paula Godinho e de Paulo Raposo haviam também apurado um conjunto de mudanças, que eles se encarregaram de retratar no quadro do catálogo da exposição *Rituais de Inverno com Máscaras*.

Sendo assim, porque não manter a ideia de um confronto comparativo entre Festas do Espírito Santo e festas do ciclo dos Doze Dias transmontanas, mas centrá-lo em torno dos processos de mudança social e cultural que têm vindo a caracterizar nas últimas décadas as comunidades – cada vez mais pós-rurais – portuguesas? O que é que a esse respeito nos ensina o caso açoriano? E que indicações nos poderiam dar as festas transmontanas do ciclo dos Doze Dias? Como é que estes dois conjuntos festivos se têm comportado perante os processos mais largos de transformação do mundo rural português? Onde é que eventualmente os seus caminhos convergem e onde é que eles divergem? E quais as razões para essas diferenças e para essas similitudes?

Foi justamente em torno destas questões que acabei por construir a minha contribuição para o catálogo da exposição. Nela, parto de três feixes de mudança centrais que têm vindo a caracterizar as comunidades rurais portuguesas. Por um lado – vinda mais de trás – a emigração. Qual foi o seu impacto sobre estas festas? Simultaneamente, tem-se vindo a assistir à multiplicação de discurso identitários locais e regionais, centrado muitas vezes em torno de processos de emblematização da cultura popular. Como é que isso se exprime em relação a estas festas? Finalmente, muitos desses processos de emblematização da cultura popular surgem também associados a processos de mercantilização da festa e do ritual. Mais uma vez o que nos podem ensinar estas festas?

### Os impactos da emigração

Começamos pela emigração. Os Açores e Trás-os-Montes foram contextos severamente marcados pelas correntes migratórias dos anos 1960 e 1970 e um tal facto não deixou de ter consequências sobre o universo da festa.

No caso dos Açores, essa relação entre emigração e festa teve dois efeitos principais. Por um lado, contrariando as profecias antropológicas de que a emigração ameaçava as festas “tradicionais”, assistiu-se ao reforço das Festas de Espírito Santo. No caso de Santa Maria (e também de outras ilhas açorianas), isso traduziu-se nomeadamente na grande importância que os emigrantes passaram a ter na promoção das festas, nomeadamente na qualidade de mordomos ou imperadores, isto é, de responsáveis pela organização e pelo financiamento parcial dos festejos. Essa importância foi de tal forma forte que, em muitos anos, se não fossem as promessas de emigrantes, as festas em muitas freguesias não se teriam realizado. Esta importância dos emigrantes teve consequências contraditórias: nuns casos, as Festas do Espírito Santo mantiveram – por insistência dos próprios emigrantes, que queriam realizar tudo conforme a “tradição” – a sua estrutura ritual intacta; noutros, a ligação entre festas e emigrantes, determinou uma “americanização” dos festejos.

Uma segunda consequência tem a ver com o modo como, com a emigração, as Festas do Espírito Santo passaram a ser recriadas nos EUA e no Canadá. Nalguns casos esta tendência vem da primeira emigração açoriana para os EUA, que se desenrolou entre 1870 e 1930. Mas acelerou-se decisivamente nos anos 1960 e 1970. Os números a este respeito são expressivos. Na Califórnia o número estimado de irmandades do Espírito Santo activas é de cerca de 90, enquanto que na Nova Inglaterra são cerca de 60, e em Toronto (Canadá) à volta de 40. Hoje em dia, por exemplo, há sete Festas do Espírito Santo “à moda de Santa Maria” (uma ilha com pouco mais de 5.000 habitantes) na América do Norte: quatro na Nova Inglaterra e três no Canadá.



Se olharmos agora para as Festas dos Rapazes e de Santo Estêvão, verificamos que o seu comportamento face à emigração foi algo diverso. Em primeiro lugar, não houve qualquer movimento de recriação destas festas nos países de acolhimento da emigração transmontana. Em segundo lugar, em vez de uma revitalização das Festas – similar àquela que ocorreu nos Açores – sabemos que, sobretudo no caso das Festas dos Rapazes, não só não houve revitalização das festas induzida pela emigração, como, nalguns casos, houve Festas que foram descontinuadas ou festas em que os rapazes – maioritariamente emigrados – tiveram que ser substituídos por pessoas mais velhas.

Como é que se poderiam explicar essas diferenças? No caso da recriação das festas no contexto de imigração, as diferenças podem ser relacionadas com algumas características do processo migratório. No caso dos Açores, de facto, estamos perante uma emigração maioritariamente sem projecto de retorno e que de, acordo com o padrão mais geral prevalecente nos EUA e no Canadá, tende a ser pensada e organizada no quadro da linguagem da etnicidade. Esta linguagem étnica requer práticas e símbolos distintivos, entre os quais as Festas do Espírito Santo ocupam justamente lugar de particular relevo. No caso da emigração transmontana, as diferenças poderão eventualmente ser explicadas pelo facto de estarmos perante um projecto migratório que – pelo menos idealmente – envolvia o retorno, não favorecendo portanto a recriação da “tradição”. Provavelmente o facto de a linguagem da etnicidade ser menos forte nos países europeus – em comparação com os EUA ou com o Canadá – é igualmente pertinente para a resposta.

A resposta relativa aos impactos diferenciados da emigração sobre a realização das Festas nos contextos de origem dos emigrantes é mais difícil, mas sugiro que essas diferenças possam ter a ver com algumas das características distintivas dos festejos. Nos Açores o impacto dos emigrantes sobre as Festas do Espírito Santo foi de facto muito facilitado pelo facto de a promoção das festas – resultantes de promessas – estar muitas vezes ligada a promessas relacionadas com a própria emigração: “se eu for para os Estados Unidos (ou Canadá) e que tenha sorte, prometo ao Espírito Santo...”. O facto das festas exigirem o dispêndio de uma elevada quantia em dinheiro, facilitou também a sua utilização como instrumento de demonstração do sucesso material dos emigrantes. No caso de Trás-os-Montes, a ausência dessas características poderão eventualmente ter dificultado esse diálogo, tanto mais que as festas se realizam em pleno Inverno, isto é, numa altura em que era difícil para os emigrantes regressarem temporariamente a Portugal.

---

Imagem da pág. 85  
Coroa do Espírito-Santo, pintada sobre a caixa de tambor bi-membranófono.  
Praia da Vitória, Ilha Terceira, Séc. XX.  
Dim: 41,5 x 42 cm. Museu Nacional de Etnologia. N.º de Inv.: BA.792  
FOTO: JOSÉ PESSOA. INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

## Festas e políticas de identidade

Um outro plano em que estes dois universos festivos podem ser comparados diz respeito à sua utilização em discursos de identidade. Mas aqui não são tanto as diferenças que avultam mas as semelhanças. De facto, inicialmente ligados a processos de identidade de pequenas comunidades rurais, tanto as Festas do Espírito Santo como as Festas dos Rapazes e de Santo Estêvão, foram depois cooptadas para representar a identidade regional dos Açores, num caso, e de Trás-os-Montes, noutro caso.

As expressões concretas desse processo são distintas. Mas, em ambos os casos, a sua feição genérica é idêntica. Ambos os universos festivos começam por ser tematizados por tradições de etnografia regional como sendo especificamente açorianos, ou transmontanos. Simultaneamente a esses olhares de dentro desenvolvem-se olhares de fora que sublinham as particularidades e as virtualidades desses universos festivos. E, finalmente, num processo que se inicia no decurso dos anos 1980 e 1990, ligado à reformulação das identidades regionais portuguesas, as elites regionais iniciam e/ou secundam processos de emblematização desses universos festivos como universos representativos de uma tradição regional.



Festas do Espírito Santo, Toronto, 2008.

FOTO: JOÃO LEAL.

Desse processo – que para o caso de Trás-os-Montes foi mais uma vez abordado pelo Paulo Raposo e pela Paula Godinho – fazem parte, no caso dos Açores, a criação de um hino e de um feriado regional inspirados nas Festas do Espírito Santo; a participação mais ou menos protocolar do chefe do Governo regional – no dia do feriado regional – numa Festa do Espírito Santo; ou ainda, o papel que as Grandes Festas do Divino Espírito Santo da Nova Inglaterra (em Fall River, nos EUA) têm vindo a assumir nas práticas e discursos de uma identidade regional açoriana transnacionalizada.

### **Mercantilização da festa**

Como acabei de sugerir, as expressões concretas dos processos de emblematização regional das Festas do Espírito Santo e das Festas dos Rapazes e de Santo Estêvão são distintas. Ora uma das mais importantes tem a ver com o modo como são – ou não – secundadas por processos de turistificação e mercantilização da “cultura tradicional”.

No caso dos Açores, esses processos são, a meu ver, fracos, o que não quer dizer que não possam vir a ter, no futuro, maior relevância. Nas Festas dos Rapazes e de Santo Estêvão, sobretudo em torno das máscaras e dos mascarados, esses processos de turistificação e mercantilização da cultura – como mostraram o Paulo Raposo e a Paula Godinho – são entretanto mais claros, podendo ser lidos no quadro das tendências mais gerais de transformação das culturas populares na pós-modernidade tal como estas foram teorizados, por exemplo, por Nestor García Canclini.

Mais uma vez as diferenças não são fáceis de explicar. Mas talvez seja de admitir que haja níveis de permeabilidade distintos em relação aos processos de reconversão pós-moderna da “cultura tradicional”. Não é que essa não seja uma tendência estruturante. Mas ela é assumida em diferentes contextos de formas diferenciadas. Nuns casos – como nas Festas dos Rapazes e de Santo Estêvão – é mais fácil que a produção de identidades locais se faça num quadro cada vez mais translocal, em que o olhar dos de fora – turistas, televisão, curiosos, eruditos, etc. – é mais facilmente compatibilizável com a estrutura do ritual. Noutros casos – como nas Festas do Espírito Santo dos Açores – esse olhar de fora é menos importante para a afirmação das identidades locais. O ritual permanece nessa medida ligado a dinâmicas mais “íntimas” e localistas, de natureza religiosa ou social.

Quais são as condições precisas que facilitam um ou outro desfecho, essa é uma questão em aberto. Pode ser que, no caso de Trás-os-Montes, o facto das festas – sobretudo as Festas dos Rapazes – estarem nas mãos de lideranças jovens facilite os processos de mercantilização da

cultura. A canalização de fundos da União Europeia para a “tradição” também poderá ter sido um factor importante. Inversamente, nos Açores, o facto de o marketing turístico do arquipélago privilegiar o turismo de natureza e não tanto a tradição popular deve ser sublinhado. Da mesma maneira, o carácter pronunciadamente religioso dos festejos – as Festas do Espírito Santo são antes do mais uma devoção – dificulta a sua reconversão no quadro de uma lógica de mercantilização da tradição.

O que me parece entretanto importante é sublinhar o modo como o triunfo desta lógica – contrariamente ao que têm proposto certos autores – não é uma tendência inexorável.

## Conclusão

O que acabei de apresentar são pistas de trabalho, mais do que conclusões acabadas, se é que alguma vez há conclusões acabadas. Mas revelam a necessidade imperiosa de duas vias de análise. Uma delas tem que ver com a importância de examinar de forma mais sistemática as consequências dos processos de mudança cultural e social que atravessam, de forma mais circunscrita, o universo da festa e do ritual e, de uma forma mais geral, o universo das culturas populares. A outra tem a ver como o exercício crítico – neste e noutra tipo de estudos em torno de temas similares – da comparação. Sair do estudo de caso isolado para o exame comparativos de práticas e discursos é essencial para podermos chegar a generalizações que nos ajudem a entender melhor os novos rostos da contemporaneidade.



# Antepassados, Rituais e Máscaras: relações materiais e imateriais

Clara Saraiva

Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa  
Centro em Rede de Investigação em Antropologia  
Instituto de Investigação Científica Tropical

**A**s conceptualizações e atitudes perante a morte têm materializações diferentes consoante as sociedades, integrando constantes temáticas e configurações culturais que se repetem com matizes similares em diversos continentes: a necessidade de cerimónias funerárias e a associação da morte a um rito de iniciação, de passagem para um outro estatuto e uma outra existência; a ideia da renovação cósmica aliada à noção do ciclo morte-nascimento e o retorno à terra-mãe; a relação entre o mundo dos vivos e o dos mortos, as crenças na imortalidade da alma e o culto dos antepassados, entre outras.

A ideia subjacente em praticamente todas as culturas de que existe um mundo análogo, paralelo ao mundo dos vivos para onde o indivíduo vai após a morte, implica uma série de rituais que asseguram a boa passagem de um mundo ao outro, isto é, que a viagem do espírito para esse espaço se faça de acordo com os ideais vigentes. Na morte, o que antes era um todo inseparável constituído por uma componente física e outra espiritual, desliga-se e os destinos dessas diferentes partes divergem. Na maior parte das culturas considera-se que o cadáver constitui o suporte material do espírito. O primeiro desaparece com a morte; o segundo é imortal.

O corpo inicia o seu processo de desintegração logo após a cessação das funções vitais, entrando em decomposição. É por isso necessário dar-lhe um destino imediato que difere de sociedade para sociedade, mas que é, na generalidade dos casos, a inumação ou a cremação. O espírito, por outro lado, empreende uma viagem até ao mundo dos mortos, cujo fim último é a sua reunião com os antepassados. O termo do período de luto vivido pela família, por todos aqueles que eram próximos do defunto, e pela comunidade em geral, coincide muitas vezes com a chegada da alma a esse derradeiro destino.

Os rituais funerários próprios de cada sociedade ilustram o modo como o cadáver é cuidado e levado até ao seu lugar de repouso final. Como o que acontece com o corpo é muitas vezes sinónimo do que sucede com o espírito, elabora-se uma complexa rede de cuidados, obrigações e interditos que rodeiam o defunto, a família enlutada e a comunidade a que ele pertencia. Eles fazem parte do que Van Gennep denominou “ritos de passagem”. Através desses rituais, que podem ser pensados como um conjunto de atitudes e práticas socialmente sancionadas que prescrevem o modo de actuação em momentos cruciais da vida, os defuntos são conduzidos e incorporados no mundo dos mortos, para mais tarde poderem voltar, domesticados, e, na qualidade de antepassados, passarem a zelar pela comunidade dos vivos.

A ideia de que a morte não representa um corte radical remete para a sua concepção como um rito de passagem em que os intervenientes – o defunto e os sobreviventes – perpetuam relações que ultrapassam a esfera individual e pertencem ao universo social. Esta perpetuação, patente nesses ritos e cerimónias que se desenrolam durante períodos mais ou menos latos consoante os vários contextos etnográficos, remete para a necessidade de reafirmação constante do relacionamento entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

É justamente na esfera das relações entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos que se inscreve todo um quadro de acções bem materiais, mas que permitem reger imaterialidades simbólicas próprias das relações entre esses dois mundos.

O quadro que aqui pretendo delinear refere elementos provenientes de contextos culturais diversificados, desde o Nordeste transmontano português às práticas funerárias dos Pepel da Guiné-Bissau e aos rituais afro-brasileiros praticados presentemente em Portugal. Todos eles, de uma forma ou de outra, remetem para a necessidade de re-afirmação constante do relacionamento entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

No caso português, além do conjunto de ritos funerários habituais, o calendário anual reserva a esta relação tempos e espaços consagrados, como é o caso das celebrações próprias do Nordeste transmontano, próprias do ciclo do Outono e do Inverno, que, marcando uma época de centripetia das sociedades, remetem para essa intensificação das relações entre os dois mundos, o dos vivos e o dos mortos. A presença dos antepassados mantém-se constante ao longo dos vários meses, simbolizada através dos elementos cuja presença reforça a noção do ciclo festivo Outono/Inverno, compreendido *grosso modo* entre os Santos e a Páscoa: os manjares cerimoniais, a presença de mascarados (representando os antepassados) e uma certa irreverência que eles incorporam, o

---

Imagem da pág. 90

Dia de Finados. Cemitério de Vila Meã, Bragança, 2000.

FOTO: BENJAMIM PEREIRA | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

fogo, determinadas formas de crítica social e os peditórios e oferendas dirigidas aos mortos e ao sufrágio das almas.

Assim, refiro o Dia de Todos os Santos e Fiéis Defuntos, que iniciam o ciclo, as festas de S. Martinho e de Santa Bebiana, as festas dos do Ciclo dos Doze Dias do Nordeste transmontano (nomeadamente as Festas dos Rapazes e as Festas de Santo Estêvão); os peditórios do Natal, Reis e Carnaval; e ainda as manifestações dos diabos e da figura da morte na Quarta-feira de Cinzas em Vinhais, bem como a tradição da Encomendação das Almas durante o período quaresmal. O que aqui interessa realçar, mais que qualquer outro aspecto, são os conjuntos de dádivas que são oferecidas pelos vivos aos antepassados mortos, e o papel que os jovens mascarados detêm.

O Dia de Todos os Santos e o dos Fiéis Defuntos (1 e 2 de Novembro), com que se inaugura o ciclo, são celebrações que afirmam categoricamente a necessidade de cuidar dos antepassados de forma a manter com eles um bom relacionamento, patente no esmero posto na limpeza e decoração das sepulturas e nas cerimónias religiosas que têm lugar na igreja e no cemitério. Em várias zonas do Nordeste transmontano esta é a altura em que os rapazes solteiros se organizam enquanto grupo que, de forma bem marcada, passa a veicular a intensidade da relação com a esfera do além, reiterada ao longo deste ciclo. São os rapazes que vão buscar a lenha que, leiloadada, se destina à celebração de missas pelo sufrágio das almas. Com o mesmo fim, fazem-se peditórios rituais, em que mais uma vez cada casa é chamada a contribuir para o bem estar das almas. A fogueira que se realiza nalgumas aldeias, quer nesta data quer noutra, até ao dia de Reis, é também palco de rezas e canções em louvor dos defuntos.

Após o S. Martinho, a 11 de Novembro, dia dos primeiros sinais de metamorfose identitária por enfarruscamentos, das fogueiras e dos magustos rituais, de encetar as pipas novas, e da Santa Bebiana – a santa das mulheres bêbadas, celebrada a 2 de Dezembro – seu contraponto feminino, personificada através de uma boneca de palha e queimada no final, entra-se no chamado Ciclo dos Doze Dias, entre o Natal e a Epifania. Neste ciclo sobressaem, no Nordeste Trasmontano, o conjunto das Festas dos Rapazes – também denominadas, em diferentes aldeias, como Festa da Mocidade, Festa do Natal, Festa dos Caretos ou Festa dos Reis – que se constituem como ritos de passagem dos jovens à idade adulta e que comportam uma mordomia, mascarados, comensalidade ritual, loas, colóquios, testamentos, rondas, peditórios e por vezes, provas de destreza física (Pereira, 1973; Godinho, 1998). É a mocidade masculina que mais uma vez tem um papel de destaque: deste grupo saem os dois mordomos – juízes ou meirinhos – organizadores e responsáveis pela festa. São os rapazes solteiros que, mascarados, incarnam uma vertente transgressora que se afirma nas loas e colóquios – formas de sátira social que expõem publicamente acontecimentos caricatos ou repreensíveis – nos gritos e espalhafato que produzem, e no roubo ritual do fumeiro que tem lugar nas rondas nocturnas. Em várias aldeias dos concelhos de Bragança, Vinhais e

Mirandela estas manifestações sofreram uma maior apropriação pela Igreja Católica e realizam-se sob o signo do culto ao Santo Estêvão, tendo lugar entre os dias 25 e 28 de Dezembro. Os dois mordomos tomam a designação De “Rei” e “Bispo”; esta festa comporta a Mesa de Santo Estêvão ou Mesa do Povo, onde são distribuídos os pães previamente benzidos.

Os peditórios de Natal, de Ano Novo – as Janeiras – e dos Reis constituem momentos rituais, em que a entoação de cânticos com carácter alusivo e propiciatório tem como contrapartida as dádivas ofertadas. Em várias aldeias transmontanas – nomeadamente Salsas e Rebordainhos – o peditório realizado pelos mordomos, sempre acompanhados pelos mascarados, destina-se a sufragar com ofícios as almas dos mortos. O Carnaval constitui o segundo grande período de protagonismo das máscaras, associadas à licenciosidade ritual e à irreverência que perpassa todo o ciclo de Inverno. Esses excessos realizam-se nomeadamente no plano escatológico, com obscenidades em actos e palavras, troças e críticas públicas, agressões burlescas e *casamentos*, bem como noutras formas de vindicta popular – como é o caso em Podence, Macedo de Cavaleiros. Ao período carnavalesco, com todo os seus excessos, mesmo a nível alimentar, contrapõe-se a Quaresma, tempo de jejuns e abstinência que precede a Páscoa. Ela corresponderia, nos antigos culto da vegetação, a um período de preparação mágico-religiosa das sementeiras.

É durante a Quaresma, marcando o final do ciclo do Inverno, que surgem as derradeiras ocasiões de relação ritualizada com a morte, em que ela e os mortos aparecem quer personificados, quer recordados através de cânticos ou orações. Simultaneamente, é também na Quaresma que as manifestações desregradas e licenciosas encontram ainda espaços de infiltração em determinados momentos, contrariando assim a contenção quaresmal. Deste modo, podemos pensá-la como um período de charneira entre os dois ciclos festivos (Outono/Inverno versus Primavera/Verão), carregando consigo a ambiguidade latente dos marcos de passagem entre dois tempos e períodos distintos.

As figuras da Morte e dos Diabos, que deambulam pelas ruas na Quarta-feira de Cinzas em determinadas localidades do Nordeste transmontano – nomeadamente Vinhais –, perseguindo as raparigas podem ser olhados como reminiscências da licenciosidade carnavalesca e da imbricação entre a vertente sexual, renovadora da vida, e a personificação dos *carêtos* como representantes dos antepassados mortos que caracteriza as festas do ciclo dos Doze Dias. Alguns autores (nomeadamente Oliveira, 1984) relacionam-os com a representação simbólica, de sentido religioso, dos cortejos e figurações litúrgicas medievais, ou ainda como personificações do declínio da Natureza no Inverno, prenunciando o renascimento de um novo ciclo de vida, que será concretizado na Primavera, olhada como momento por excelência da renovação da natureza e da ritualização do rejuvenescimento nas sociedades humanas (Leal, 1991).

O espírito de recolhimento e contenção quaresmal é visível no ritual da *encomendação da almas*, praticamente desaparecido actualmente, que tinha lugar à noite, e consistia em orações destinadas a sufragar as almas, que eram orientadas pelos *encomendadores*, secundados pela população (Dias e Dias, 1953). A queima do Judas, na Páscoa (isto é, no momento terminal da Quaresma e do ciclo festivo) após a leitura do seu testamento, satírico e burlesco, reenvia-nos de novo para as hipóteses mitográficas da personificação do Inverno que é sacrificado para que renasça o novo deus que preside ao ciclo da Primavera, remetendo para o ciclo interminável da renovação da vida que a morte permite.

Toda esta sequência de momentos ritualizados que têm lugar entre os Santos e a Páscoa remetem, sob variadas formas e instâncias, para essa relação primordial entre o mundo dos mortos e dos vivos que não pode nem deve ser escamoteada. Qual é, então, a relação e o significado desta miscelânea de elementos, em que jovens mascarados pedem para as almas e ao mesmo tempo festejam a sua condição de não iniciados? Para se compreender este contexto cerimonial tem de se atender a três grandes conjuntos de elementos: a situação no ciclo anual deste período de mais intensa relação entre o mundo dos vivos e o dos mortos; o conjunto alargado de dádivas e contra-dádivas que circulam entre estes dois mundos; e a caracterização e inserção dos personagens intervenientes na estrutura dos grupos de idade e nas constantes que presidem aos ritos de passagem.

A ligação entre estas celebrações dos primeiros dias de Novembro e o ciclo do Outono/Inverno em geral, como período em que as relações com o mundo dos antepassados são constantemente reiteradas, é visível nessa amálgama de elementos que se repetem e se complementam, desde a acção dos mascarados em prol das Almas e a favor do bem estar da comunidade, às refeições e momentos de comunhão vicinal, repletos de reminiscências antigas, como são as fogueiras públicas. A relação entre a lenha das almas e os peditórios e as festas do Ciclo dos Doze Dias é atestada pela mordomia em comum e pelo facto de o dinheiro apurado reverter para as almas e para a festa dos Rapazes.

A festa dos mortos da tradição europeia tinha lugar no fim do Verão e no Ciclo dos Doze Dias, em torno do solstício de Inverno. Nestas alturas críticas de festas sazonais, as fronteiras entre o mundo terreno e o do além abatiam-se e a comunicação entre ambos estabelecia-se, acarretando levantamento de interditos, permitindo aos antepassados, detentores das riquezas e do poder sobre a vida e a morte, manifestarem-se e “renoncer [...] à ce moment, en échange de sacrifices de prémices et des prestations qu’ils reçoivent des vivants, aux droits jaloux qu’ils gardaient sur ces dons” (Glotz, 1975: 16). Desta noção de que tudo o que os vivos têm se deve aos mortos, ressalta a confirmação dos antepassados como entidades más e cruéis pelas quais é absolutamente necessário realizar sacrifícios de modo a ter com esses seres sobrenaturais um

bom relacionamento, sob pena de não funcionamento e falência do mundo dos vivos (Meuli, 1971, in Glotz, 1975).

Nesses momentos de comunicação os antepassados vêm à terra, trazer conhecimentos e força aos jovens na sua iniciação: “ils viennent pour assister à la grande fête de réconciliation des mânes, à la fête de toutes ames” (Glotz 1975:34). A máscara é o suporte que permite a união entre esses dois mundos: é aos mascarados, encarnações dos mortos, que se oferecem primícias que por vezes eles retribuem, sob forma de bens simbólicos extremamente valorizados.

As relações entre vivos e mortos assumem assim formas claras de dádiva e contra-dádiva conhecidas dos ritos fúnebres propriamente ditos – como a oferta de sal, dinheiro ou objectos colocados junto ao defunto e que o acompanhavam na sepultura –, ou as consubstanciadas no papel das confrarias e das irmandades das Almas na organização dos rituais de morte e nas *obradas* e *caridades* oferecidas pelos doridos à comunidade ou a um agente em particular (nomeadamente ao padre). *Obradas* e *tênos*, oferendas próprias do momento da morte, têm o seu contraponto nos peditórios e dádivas, missas, preces, ofícios e sermões destinadas a sufragar as almas dos mortos; diferidos no tempo e ciclicamente repetidos, este segundo grupo de dádivas renova e reitera constantemente – e sobretudo no período invernal, dedicado às almas – a afirmação do interesse dos vivos pelos seus mortos.

Oferecidas directamente ao defunto ou àqueles que o acompanharam nos seus últimos momentos sobre a terra, estas oferendas integram um conjunto alargado de dádivas que circulam entre os dois mundos, e que obrigam a reciprocidades imediatas ou diferidas no tempo, mas que devem obrigatoriamente existir, sob pena de transformar o que podem ser antepassados extremos em perigosos e vingativos “revenants” (Saraiva, 2004). Reitera-se assim a necessidade da manutenção de relações e ritualidades denotadoras do respeito e devoção que os antepassados devem despoletar nos vivos.

Curiosamente, muitos dos personagens que intervêm nesses conjuntos de dádivas e contradádivas rituais são os elos de um *continuum* a que a perspectiva sequencial dos ritos de passagem nos permite aceder: crianças que recebem dádivas de pão nos funerais, jovens que recolhem lenha e fazem peditórios para as almas – elementos de uma cadeia social e iniciática que terminará com a derradeira e inevitável passagem, de velho a antepassado, através da morte (Kopytoff, 1971).

Esta referência ao trabalho de Kopytoff sobre os anciãos em África remete para o universo africano, em que as máscaras, nas suas formas mais diversas, também “escondem” relações com os antepassados. Isto acontece, nomeadamente, entre os Pepel da Guiné-Bissau, em que os ritos fúnebres incorporam ofertas obrigatórias para os antepassados. Na primeira parte dos ritos, o *chur*, os participantes oferecem panos ao defunto, que são utilizados para embrulhar o corpo,

sendo que deste modo, através do defunto, eles são enviados como oferendas para os antepassados que estão no outro mundo. Na segunda parte dos rituais, o *toka chur*, são animais que são sacrificados e o sangue derramado como oferenda para os antepassados. Esta intensa circulação de bens entre o mundo dos vivos e dos mortos é quotidiana e omnipresente – não se começa a comer nem beber sem primeiro se *darmar* (derramar) arroz e bebida para os antepassados. E ela permanece mesmo na diáspora, e os Pepel em Lisboa participam de consultas aos *djambakóss* (ritualistas religiosos) em que os panos e o sangue dos animais continuam a ser primordiais no estabelecimento e preservação das relações harmoniosas entre os dois mundos.

Ainda no âmbito da diáspora, e da exportação dos cultos afro-brasileiros para Portugal, quando os *orixás* (divindades africanas Yoruba) ou outras entidades espirituais do outro mundo descem sobre os seus cavalos, incorporando-os, são ainda espíritos dos mortos que auxiliam os portugueses a ultrapassarem as suas situações de crise, e é por conseguinte também a essas entidades que os portugueses oferecem dádivas, estrategicamente colocadas nos locais de contacto primordial entre os dois mundos, na entradas dos cemitérios ou nas encruzilhadas.

As imaterialidades das relações entre mortos e vivos são assim configuradas em espaços e acções em que se negociam identidades individuais e colectivas: ofertas às almas no Nordeste português; no *darmar* e nas ofertas rituais de panos e animais entre os Pepel da Guiné-Bissau; e nas oferendas para os *orixás* no Candomblé e Umbanda exportados para Portugal. Todos estes conjuntos de ofertas destinam-se, em última análise, a promover e garantir um bom relacionamento entre os vivos e os mortos. E o caso da diáspora e transnacionalização de religiões como os cultos afro-brasileiros mostra como, no mundo de hoje, entre diásporas e globalizações, essas relações são a base simbólica da permanente reconfiguração dos processos de interpenetração e reconstrução cultural.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIAS, Margot e DIAS, Jorge, 1953, *A encomendação das almas*, Porto, Imprensa Nacional.
- GODINHO, Paula, 1998, "Mordomia e Reprodução Festiva: o caso da Festa dos Rapazes", *Arquivos da memória*, 4, Lisboa, Edições Colibri, pp. 35-48,
- GLOTZ, Samuel, 1975, *La Masque dans la tradition européenne* (Exposition organisée au Musée international du Carnaval et du Masque à Binche), Musée de Binche.
- KOPYTOFF, Igor, 1971, "Ancestors as elders in Africa", *Africa*, 41 (2), pp. 129-42.
- LEAL, João, 1991, "A Quaresma", *Enciclopédia Portugal Moderno: Tradições*, Lisboa, Pomo.
- MEULI, Karl, 1967, "Les origines du Carnaval", *Annuaire*, XV (1961-1962), Bruxelles, Commission Royale Belge de Folklore.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, 1984, *Festividades Cíclicas em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote.
- PEREIRA, Benjamim, 1973, *Máscaras Portuguesas*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, Museu de Etnologia do Ultramar.
- SARAIVA, Clara, 2004, "Embalming, sprinkling and wrapping bodies. Death ways in America, Portugal and Guinea-Bissau: a cross-cultural study", *Symposia. Journal for Studies in Ethnology and Anthropology*, Craiova, Center for Studies in Folklife and Traditional Culture of Dolj County, 97-119.



# Inventário, Protecção, Representatividade



# Artes do Efémero

José Carlos Alvarez

Museu Nacional do Teatro

**A**s Artes do Espectáculo, matéria de que trata o Museu Nacional do Teatro, são, na sua essência, a arte do efémero. Ou, quando falamos em património, é da sua trágica condição efémera que tratamos.

Se a História do Teatro e das Artes do Espectáculo em geral se apresenta, habitualmente, como a história das obras dramáticas e das suas representações, as colecções teatrais (ou o património constituído), ao contrário, tratam a complexidade estrutural da arte teatral e da sua integração no contexto cultural (e social). As colecções privilegiavam, no seu início, a reconstituição histórica como meio de representação – este método de reconstituição não se aplicaria, assim, exclusivamente à obra propriamente dita, mas sobretudo à génese da representação teatral, da performance. Ora, é precisamente esta génese da representação e o seu carácter de “instante”, que atribuem ao teatro a imaterialidade e a efemeridade da sua arte (enquanto património) e do seu processo criativo. Paradoxalmente, esta imaterialidade é sustentada ou suportada por um conjunto imenso de materiais, vindos de outras artes e saberes. A culminar este paradoxo, o próprio conceito “teatro” assume dois significados, do ponto vista patrimonial (e museológico), completamente antagónicos: a arte teatral que se constitui, enquanto arte, através do momento único e irrepitível (por isso, imaterial) da representação em cena ou no palco (da performance artística), e o edifício construído, o património material imóvel e edificado, local onde esse momento único e irrepitível acontece (O Teatro Nacional, o Teatro Nacional de São Carlos ou o Teatro Romano de Lisboa, por exemplo).

Almada Negreiros definiu o teatro como o escaparate de todas as artes. Mais recentemente, Umberto Eco escreveu que “o teatro é, entre todas as artes, aquela em que a totalidade da expe-

riência humana está mais envolvida, o lugar em que som e luz se realizam por completo e onde o corpo humano, os artefactos, a música e a literatura, a pintura e a arquitectura estão em jogo, todas em simultâneo”.

O teatro é, pois, a arte da totalidade. Só que esta totalidade conjuga-se para um momento único, irrepetível, por isso efémero e imaterial: o acto de criação teatral, na sua relação com o público, no trabalho artístico do actor, na criação do seu papel, no ambiente que momentaneamente se respira. Será, então, o teatro musealizável? De que forma é possível conservar e preservar a sua memória?

A criação de um espectáculo pode envolver não só todas as outras artes, mas também outras áreas do saber e do conhecimento humano. Por isso podemos acrescentar ainda à genial afirmação de Almada que “o Teatro é o ponto de encontro de muitas artes e saberes”. Se tomarmos como exemplo a montagem de um espectáculo de Gil Vicente, de Shakespeare ou de Brecht, facilmente observamos que nele estão envolvidos a Literatura e a Poesia, a Dança (ou, no mínimo, a coreografia), a Música, as Artes Plásticas (os figurinos, a cenografia), a Fotografia, a Arquitectura (o espaço de representação) e até o Desporto (a esgrima ou o tiro, por exemplo) para além da carpintaria, da costura, das técnicas de palco, das luzes, e por aí adiante. Então, se pensarmos em muitos criadores contemporâneos, facilmente damos conta do seu recurso às novas tecnologias que ampliam ou substituem a multiplicidade de artes e conhecimentos atrás referidos. Aqui poderíamos então acrescentar a imagem em movimento, a electrónica ou outras técnicas e novos materiais que dão uma diferente dimensão ao espectáculo teatral, atribuindo-lhe uma outra globalidade e um outro entendimento mais *performativo* e mais *contemporâneo* (o teatro-dança, por exemplo) ou, de uma forma extrema, deixando de recorrer a outras artes para se transformar nessas mesmas artes ou para com elas partilhar o objecto artístico propriamente dito (a instalação-performance).

Texto, música, cor, luz, forma, acção e movimento formam, assim, um conjunto que constitui esta obra de *arte total*, onde todos os elementos estão interdependentes e ligados entre si, constituindo assim, na sua essência, uma *totalidade*.

É, pois, com esta realidade que um museu do Teatro, em Portugal ou em qualquer outro lugar, tem que se defrontar e, sobretudo, com a grande complexidade e heterogeneidade de objectos e materiais que ela implica. Mas é também no conhecimento e no estudo permanente desta

---

Imagem da pág. 100

Pormenor da maquete Cenário para a peça “O Lodo”. Cª Rey Colaço Robles Monteiro. Séc. XX (1923-1959). Pintura a Guache.

Autor: Stuart Carvalhais. Museu Nacional do Teatro. N.º de Inv. 3466.

FOTO: LUÍSA OLIVEIRA, | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.



Actuação do Teatro do Povo, vista da assistência. Museu Nacional do Teatro. N.º de Inv.: MNT 121154. Autor desconhecido.

realidade que as colecções devem ser organizadas e originar um acervo que justifique os objectivos que levaram à criação de uma instituição com estas características.

Muitos há ainda que consideram a existência de um Museu de Teatro como a negação da própria essência desta Arte, como uma inutilidade. Com efeito, sabe-se que o Teatro é a Arte do efémero e sabe-se, também, que o objecto artístico propriamente dito que esta Arte produz, o momento da representação, é único e irrepetível.

Assim, como pode uma arte que é efémera e um momento que não se repete ser transformado em objecto de museu? Antes de mais, é minha convicção que um Museu de Teatro não deve ter como missão ou objectivos reconstituir esse momento da representação, surgido num contexto próprio, previamente construído e que vive, sobretudo, da relação (uma vez mais, sempre momentânea e efémera) entre o trabalho dos actores e o público, substituindo, assim, o insubstituível.

O processo criativo e as condições de expressão das artes do palco propriamente ditas impedem qualquer forma de retenção integral ou essencial do espectáculo para efeitos de preservação.

Assim, o que resta destas artes para a posteridade são, apenas, os seus *vestígios*, constituídos, quase sempre, por documentos, objectos e materiais produzidos para e a partir do espectáculo, que permitirão, em maior ou menor grau, uma relativa e limitada aproximação àquilo que foi o espectáculo ou o momento de criação teatral, mas que não poderão nem deverão nunca servir ou sequer pretender alcançar a reconstituição integral daquele momento.

### **Um Museu do Teatro não existe para substituir o próprio teatro**

Para além da sua natureza efémera e imaterial é possível afirmar que o espectáculo teatral é, em toda a sua dimensão, *irreconstituível*, condição ou premissa que deverá ser sempre assumida e entendida como ponto de partida para qualquer iniciativa ou projecto que tenha como missão e objectivo a preservação e divulgação de património nas artes do palco.

O espectáculo é uma actividade que se desenvolve em tempo real e “é uma disciplina e uma arte que se concentra e que cria a partir da actividade física e emocional (o corpo, a voz, o gesto, a reacção viva e as emoções, tanto dos actores como do público, que duram apenas durante a apresentação do espectáculo, logo desaparecendo com o seu final) e não a partir de um objecto inanimado” (M. Dias de Carvalho e Maria C. B. de Almeida).

Contudo, a arte teatral, ao reunir e ao cruzar, para a sua realização, diversas linguagens artísticas (literatura, artes plásticas, música, arquitectura) com técnicas muito distintas (som e luz, voz, interpretação), leva-nos a afirmar que o património das artes do espectáculo abrange, como nenhuma outra arte (nem mesmo a música) as duas categorias de património: *material* e *imaterial*.

Se é a natureza efémera e irrepitível das artes do espectáculo, cuja manifestação artística apenas perdura e é partilhada durante a sua execução pelos artistas (actores, bailarinos, músicos, acrobatas, cantores) que dela fazem parte e pelo público que, naquele exacto momento, a presencia, que impedem a sua preservação (musealização), que lhe dá, com facilidade, o atributo de património imaterial, são os “traços que subsistem” (os tais vestígios, já atrás referidos), quase todos com origem nas outras artes e saberes desse escarapate que é o Teatro, recorrendo agora apenas a objectos inanimados, produzidos para e a partir do espectáculo (trajos, telões, maquetas, textos, adereços, programas, cartazes, partituras) que remetem agora esta arte para o domínio do património material. Só que estes objectos inanimados, estes documentos, testemunhos ou simplesmente vestígios, não são nada mais do que isso: vestígios; e são, sobretudo, parte de um todo (do espectáculo teatral) e só nesse contexto poderão ser entendidos e apresentados. É por isso que é possível afirmar que um museu dedicado às artes do espectáculo inventa (ou recria) a sua colecção, uma vez que a grande maioria das peças que a constituem não podem ser consideradas obras

enquanto tal – são sempre, do ponto de vista da obra artística, produtos secundários, com uma função e utilização muito específica na produção e criação de determinado espectáculo. O telão Parade, pintado por Picasso em 1917 para um ballet com música de Satie, sendo hoje entendida, pelos especialistas, como uma obra de ruptura e fundamental para o início do cubismo e uma das obras primas daquele grande artista, não deixa de ser, sempre, um telão pintado e imaginado para cena, não podendo nunca ser interpretado e estética e *patrimonialmente* enquadrado fora do seu contexto *espectacular*; isto é, deslocado da sua *função artística* inicial. Exemplos como este, salvaguardando as devidas proporções óbvias, proliferam nas colecções do Museu Nacional do Teatro (telões ou projectos para cenários de Carlos Botelho, Jorge Barradas, Almada Negreiros, etc.).

Utilizando uma linguagem mais técnica (do ponto de vista das artes cénicas), são do domínio do *património imaterial* a encenação, a representação e a recepção por parte do público; são do domínio do património material todos os objectos e adereços utilizados durante o espectáculo, todos os materiais e documentos produzidos antes, durante e depois do espectáculo, para a sua realização (texto, figurinos, maquetas, programas) e como consequência da sua realização (críticas, fotos, registos de som e de imagem).

Provavelmente, o objecto de memória que mais se aproxima do tal momento efémero da criação teatral, é a gravação total (com som e imagem) do espectáculo. Mas, mesmo aí, é apenas de uma aproximação virtual que falamos. No entanto, as novas tecnologias de fixação de imagem em movimento e som contribuem, de forma clara, para ampliar, a dimensão memorial do teatro.

Já o mesmo não se poderá dizer da cada vez maior utilização das novas tecnologias na criação e realização do espectáculo teatral. Com efeito, a substituição de muitos dos artefactos, objectos e materiais anteriormente utilizados, sobretudo na cenografia e adereços de cena, por *realidades virtuais*, tornam ainda mais precário e efémero, e portanto imaterial, o património que se vai construindo a partir desta arte.

Aliás, trata-se de *um mal* que tem contaminado outras artes, até então mais perenes e materiais (estou a falar das artes plásticas e da arte contemporânea em particular), quer através dos suportes utilizados, quer através do recurso à instalação e da intervenção *performativa*.

Resta ainda acrescentar a todo este drama museológico, sempre assombrado por conceitos como património imaterial e condição efémera, um último acto, este talvez mais próprio da tragicomédia: no teatro tudo é falso. Do enredo ou da história que se imagina, das personagens que nela habitam, nos trajos que as distinguem ou no cenário que se recria, nada tem a ver com a realidade ou com a verdade. Se existem períodos da história do teatro em que se tenta uma maior aproximação com a realidade imaginada, através do rigor do traje e dos respectivos materiais utilizados, por exemplo, na maioria das vezes tal não acontece. Por isso, só num

museu de teatro é possível fazer uma exposição de joalharia ou de armaria (de cena, obviamente) em que os materiais e objectos expostos sejam todos falsos. Aqui, estamos no domínio de que tipo de património?

E, já agora, só mais um problema: no teatro, nada obriga a que o espectáculo deixe vestígios materiais. Só sem actores é que não existe teatro. Piscator, por exemplo, com a sua ideia de “teatro proletário”, no início do séc. XX, defendia a total simplicidade e o completo despojamento na construção do espectáculo; apenas contava o texto e o actor que o transmitia. Ou, mais recentemente, o Living Theatre vive, sobretudo, do trabalho improvisado do actor, sem cenários e outros artefactos e, até, às vezes, sem texto pré-existente. Com estes dois exemplos e com outros idênticos estamos exclusivamente no domínio do património imaterial: quem estava, viu; quem não estava, e não viu, já não pode ver.

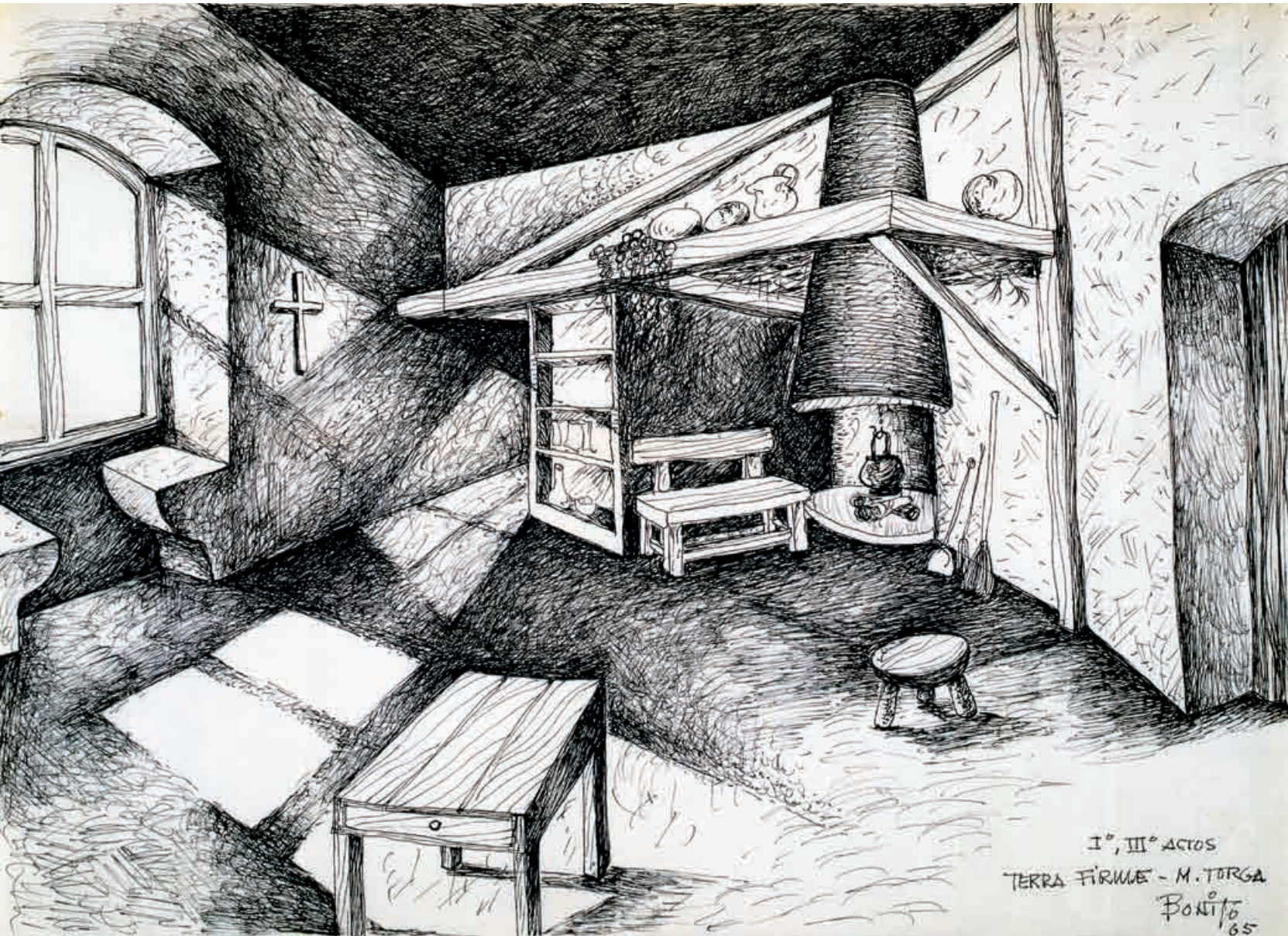
### **Constituição de um património das artes do espectáculo**

Reconhecendo a especificidade artística do Teatro e das restantes artes do espectáculo, e entendendo, nomeadamente, que a sua permanente relação com as outras artes é livre e independente, para a constituição de um património das artes do espectáculo torna-se imperativo assumir, antes de mais, que a história do teatro não é a história da literatura dramática nem pode ser reduzida à crítica literária.

Deve pois, por isso, ter-se em conta a natureza espectacular do teatro, transformando em campos de estudo e investigação todos os meios de expressão cénica: a arquitectura, a encenação, a cenografia, os adereços, a maquinaria de cena, os trajes, as luzes, a música, bem como a necessidade de recorrer aos objectos originais (maquetes de cenário e arquitectura, trajes, figurinos) e aos documentos (fotografias, cartazes, programas, bilhetes).

Apesar de conter em si todos os meios de expressão artística, o que faz do teatro uma arte de transposição (a criação de um espectáculo teatral resulta, sempre, de um trabalho colectivo), o teatro só se realiza quando se dirige a um público reunido num determinado espaço onde vai decorrer a acção.

A representação teatral é, por isso, perpetuamente renovada, variando de uma representação para outra, de um intérprete para outro, de uma época a outra, de um público a outro. Contudo, se este trabalho artístico, pouco a pouco, se vai esbatendo na memória, coisas existem que podem, por momentos, torná-lo vivo ou quase presente. Coisas por vezes olhadas como sendo de pouca importância: um programa, uma fotografia, o som de uma música, talvez um simples bilhete de entrada ou um recorte de jornal.



Maquete de cenário para a peça "Terra Firme" de Miguel Torga, I e III Actos, 1965.

Desenho a tinta da china.

Autor: Mário Bonito. Museu Nacional do Teatro. N.º de Inv.: 51607.

FOTO: LUÍSA OLIVEIRA. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

A complexidade orgânica dos elementos que constituem um espectáculo teatral ressurge, assim, através dos materiais, documentos e objectos que lhe sobrevivem, os tais vestígios do teatro que vão constituir as colecções do Museu.

A organização destas colecções teve em conta, antes de tudo, três aspectos fundamentais:

- Objectos, materiais e documentos úteis para o conhecimento da prática teatral, quer os oriundos da prática teatral propriamente dita (o texto, as maquetas de cenário, os trajos de cena e os adereços, as folhas de música) ou que reflectem essa prática (gravuras, fotografias, registos sonoros ou de imagem em movimento, programas, cartazes, recortes de imprensa);
- Objectos, materiais e documentos úteis à prática teatral (os espaços de representação e o que deles restou ou que com eles se identifica, os meios técnicos – órgãos de luzes, máquinas de vento);
- Objectos, materiais e documentos úteis ao conhecimento de certos aspectos da prática teatral (fotografias individuais, arquivos correntes de companhias e teatros, tabelas, diplomas, carteiras profissionais, prémios, etc.).

Quanto ao registo e inventário destes objectos, é-lhes atribuído um sentido, um destino e um valor que tem a ver com a sua origem e com o campo científico ou artístico onde se insere, tendo sempre em conta que este objecto é o resultado, não do trabalho individual, isolado e solitário do artista, mas antes de uma equipa especializada em muitas artes e saberes, sendo assim um produto de vários processos criativos com um objectivo comum. Assim, a sua designação principal parte sempre da sua função inicial, tendo em conta o conjunto a que pertence ou outros objectos com que se relaciona. É sempre numa perspectiva multidisciplinar e de criação colectiva (a arte total). Retomo o exemplo que já referi no Roteiro deste Museu<sup>1</sup>, agora podendo ser ilustrado: num museu dedicado às artes plásticas um quadro de Carlos Botelho é isso mesmo, uma obra acabada e um objecto primário, no qual o seu autor é, normalmente, a figura central – é um Botelho ou um Almada. Aqui, nas artes do espectáculo, uma maqueta para um cenário pintada e criada pelo mesmo artista assume outro significado: não perdendo o sentido e importância da sua autoria, sobrepõe-se a sua função inicial (maqueta de cenário), criada como produto artístico secundário e partilhado como parte de um todo que é a obra de arte total – o espectáculo teatral. Já agora, posso acrescentar que o inventário no Programa *Matriz*, apesar de ser uma adaptação para estas artes, tem-se revelado um instrumento da

---

<sup>1</sup> *Museu Nacional do Teatro – Roteiro*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro, Instituto Português de Museus, 2005.

maior importância no conhecimento das colecções<sup>2</sup>, dando uma imagem muito mais clara de cada peça e, sobretudo, permitindo entender a tal totalidade de que faz parte. Voltando à maquete de Carlos Botelho, é possível relacioná-la e rapidamente observar essa circunstância com os outros objectos ou vestígios existentes nas nossas colecções: a maquete, os figurinos, algumas fotos de cena, o texto, os trajos, o programa do espectáculo, a recepção crítica ao mesmo, os seus custos de produção, etc.

Concluo esta comunicação com uma referência inevitável às estratégias de divulgação de todo este património, sobretudo no que respeita à exposição permanente. Relativamente recente neste Museu e por mim considerada como imprescindível, o projecto museográfico concebido para esta exposição teve em conta tudo o que atrás é referido. Desde logo, o próprio título da exposição: *Peças de Teatro: as colecções do museu*, onde se joga com o triplo sentido da palavra *peça*: peça enquanto peça de teatro, afinal a essência deste museu e a justificação da sua existência; peça enquanto peça de museu, estatuto que os diferentes objectos ou vestígios adquirem logo que dão entrada nesta instituição; e peça enquanto parte dum todo, que constitui, de facto, a natureza de tudo o que está exposto – peças, fragmentos, vestígios da arte da totalidade.

Depois, o percurso museográfico propriamente dito (idêntico à organização das colecções em reserva), que recusa conscientemente qualquer reconstituição e qualquer organização cronológica mais historicista. Pretende-se, sim, percorrer as diferentes fases da criação de um espectáculo teatral correspondendo, a cada uma delas, vestígios materiais, do texto à fotografia, ao desenho, à caricatura, aos trajos e adereços de cena, aos espaços teatrais, à cenografia e aos bastidores, transmitindo assim a relação artística e técnica entre os diferentes trabalhos e processos criativos que culminam com o espectáculo, efémero, transitório e imaterial.

Termino citando um dos maiores dramaturgos do séc. XX, Samuel Beckett: “da literatura ficam os livros, da pintura ficam os quadros; do teatro fica apenas a memória do público e essa, com o tempo, rapidamente se desvanece”. É precisamente para contrariar esta trágica fatalidade patrimonial que existem os museus de teatro, os grandes construtores deste exercício de memória imperfeita, os únicos guardiães destes “fragmentos contingentes”, materializadores de um património que será, sempre, imaterial.

---

<sup>2</sup> Vd. Alvarez, José Carlos, e Patrão, Sofia – *Normas de Inventário – Artes Plásticas e Artes Decorativas – Espólio Documental*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, 2007.



# O Efémero, o Imaterial e a Moda

**Madalena Braz Teixeira**

Museu Nacional do Traje

**C**riado em Dezembro de 1976, o Museu Nacional do Traje constituiu-se desde o início como uma instituição cuja missão fundamental reside na recolha de obras de arte, de documentação e de indumentária civil, sobretudo nacional mas também internacional, bem como dos materiais usados na confecção do vestuário. Recolhe igualmente peças de bragal e congéneres, indumentária de bonecas, bem como brinquedos e jogos de carácter histórico e etnográfico.

Profundamente articulado com aquela missão do Museu Nacional do Traje encontra-se o objectivo, mais amplo, de documentação da memória colectiva portuguesa, genericamente expressa nos seus modos de vestir, através do traje e dos têxteis. Pretende-se assim ilustrar, através dos testemunhos recolhidos para a colecção do Museu, a memória da diversidade dos modos de vestir no País, documentando-a quer no seu âmbito cronológico e territorial mais amplo possível. Desde a sua fundação, o Museu Nacional do Traje fomentou uma política expositiva em que as exposições temporárias assumem particular relevo, não apenas dadas as especificidades e requisitos das condições de conservação dos têxteis, mas também com vista a promover uma oferta cultural alargada, complementar da sua exposição permanente.

As exposições temporárias são essencialmente dedicadas à apresentação de trajes históricos e etnográficos, mas também se realizam mostras com obras contemporâneas, dada a importância que a moda assume actualmente na sociedade portuguesa. As exposições promovidas sucessivamente no decurso dos últimos anos tiveram assim o objectivo de dar a conhecer o património têxtil nacional e o do museu em particular. A diversidade tipológica destas mostras obedece a critérios de natureza sociológica e estética, e desde 1977, o Museu tem realizado exposições e

editado catálogos abordando diversas vertentes históricas, geográficas e etnográficas referentes aos modos de vestir usados, desde o século XVII aos nossos dias. Neste percurso, apresentaram-se assim ao público trajes populares representativos das diferentes regiões do país, para além de trajes e têxteis relativos a diferentes contextos culturais, europeus, americanos, africanos e asiáticos. Algumas destas actividades foram realizadas em colaboração com outros museus, embaixadas creditadas em Portugal e diversas outras entidades.

Reunindo actualmente mais de 36.000 peças, as colecções do Museu ilustram como o traje representa uma das manifestações do grande grupo das artes decorativas, estando igualmente integrado na domínio da arte têxtil, na medida em que o material da sua manufactura é executado sobretudo em fibras têxteis, naturais ou artificiais.

As colecções incidem essencialmente sobre o traje civil, ilustrando a evolução da indumentária e respectivos acessórios, da aristocracia e alta burguesia do século XVII à actualidade. São predominantemente compostas por têxteis e outras materiais e peças relacionadas com a vocação deste museu, em que se incluem em grande número e variedade de estilos e épocas, os mais diversificados acessórios – casacos, abafos, peles, gabardinas, bijutaria e diversos objectos de toilette. Para além da joalharia e da magnífica colecção de roupa interior, a colecção de indumentária integra diversos tipos de traje: circunstanciais, ocupacionais, bem como indumentária de variadas profissões, trajes de Carnaval e trajes de espectáculo, usados na dança, no teatro e na ópera. Os trajes populares portugueses completam este plurifacetado conjunto de indumentária, muito embora a inexistência de verbas para a sua aquisição e o facto de existir um museu especializado nesta área tenha obstado à constituição de uma colecção mais representativa deste sector do património etnográfico.

Constitui assim missão estratégica do Museu Nacional do Traje a promoção do conhecimento e da divulgação da identidade e da memória colectiva portuguesa, através da documentação dos testemunhos materiais que remetem para os modos de vestir, cuja efemeridade é, hoje mais do que nunca, sinónimo da própria moda.

Todavia as peças das colecções do Museu representam essencialmente a indumentária usada pelas camadas mais abastadas da população, facto que pode dever-se a várias ordens de razões. Em primeiro lugar, porque estes grupos sempre se caracterizaram por usar os tecidos de maior qualidade, e a conservação dos têxteis está directamente ligada à resistência dos materiais. Por outro lado, a sua conservação depende também da tipologia dos materiais, entre os quais se destaca a seda e o linho como os de maior resistência, sendo que a seda era fundamentalmente usada pelas classes mais abastadas. Ainda acresce outro tipo de factores que têm a ver com razões económicas: quem pode, tem mais do que um traje, seja ele executado em que material



Armação de tournure, em algodão. Séc. XIX (c. 1880).  
Museu Nacional do Traje. N.º de Inv.: MNT 7068

FOTO: CARLOS MONTEIRO. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

seja. Quem não tinha posses, usava até *ao fio* o único traje que possuía, tendo havido tempos que esse fato servia sempre de mortalha. Por outro lado, a maiores posses correspondem melhores materiais e melhor acondicionamento ao longo dos anos. Assim, se foram constituindo condições para guardar as roupas e ter para com elas os necessários cuidados de carácter patrimonial.

A estratificação social do Antigo Regime foi, como se sabe, fortemente abalada com a Revolução Francesa e com a Revolução Industrial que se lhe seguiu. A civilização definitivamente urbana daí resultante veio gerar novos contornos sociais, alastrando, desde finais do século XIX, a camadas da população cada vez mais vastas. A partir de 1900, o movimento *Arte Nova*

consolidou e criou os alicerces para a renovação temporal do gosto. Década a década, e acompanhando a cada vez maior velocidade dos transportes e facilidades de comunicação, a inovação na moda e no traje assumiu um ritmo de vertigem no séc. XX.

A sociedade moderna, definitivamente instalada em Portugal, caracteriza-se pela enorme profusão de bens que nela circulam, de produção massiva com características crescentemente descartáveis, e que são objecto de uma sempre crescente motivação social para o consumo. É neste contexto que devemos entender o pronto-a-vestir e as facilidades, inauditas até muito recentemente, no acesso ao vestuário e às possibilidades da sua renovação. Em contrapartida, foi-se perdendo aos poucos o hábito de conservar a roupa, antigamente produzida nas próprias casas. As casas passaram a ser cada vez mais pequenas e com menos espaço de arrumação, inviabilizando a existência de monos e de armários e gavetas com peças que já não se usam.

Com a aparição da ganga unisexo e as constantes alterações da moda para ambos os sexos com especial incidência a partir da Revolução de 1974, em paralelo com a emergente e dominante sociedade de consumo e o aumento do nível de vida, a população foi-se habituando a deitar fora o que já não usa. Excedentes e roupas em desuso ou são apreciados dentro do conceito *vintage* ou retro, mas, mais frequentemente, são, muito simplesmente, deitados fora.

A relevância dada ao corpo e, neste âmbito, à moda, ocasionaram por sua vez amplas transformações culturais a que se foram acrescentando diversos acontecimentos de variada índole, a que não é alheio o papel dos media. O valor patrimonial do vestuário está profundamente alterado.

Por efeitos miméticos e por diversos outros contributos de ordem política, religiosa, mas também identitários, os trajes regionais foram sendo produzidos, sobretudo a partir dos finais do século XVIII, como manifestação do sentimento de pertença a um lugar e a uma comunidade.

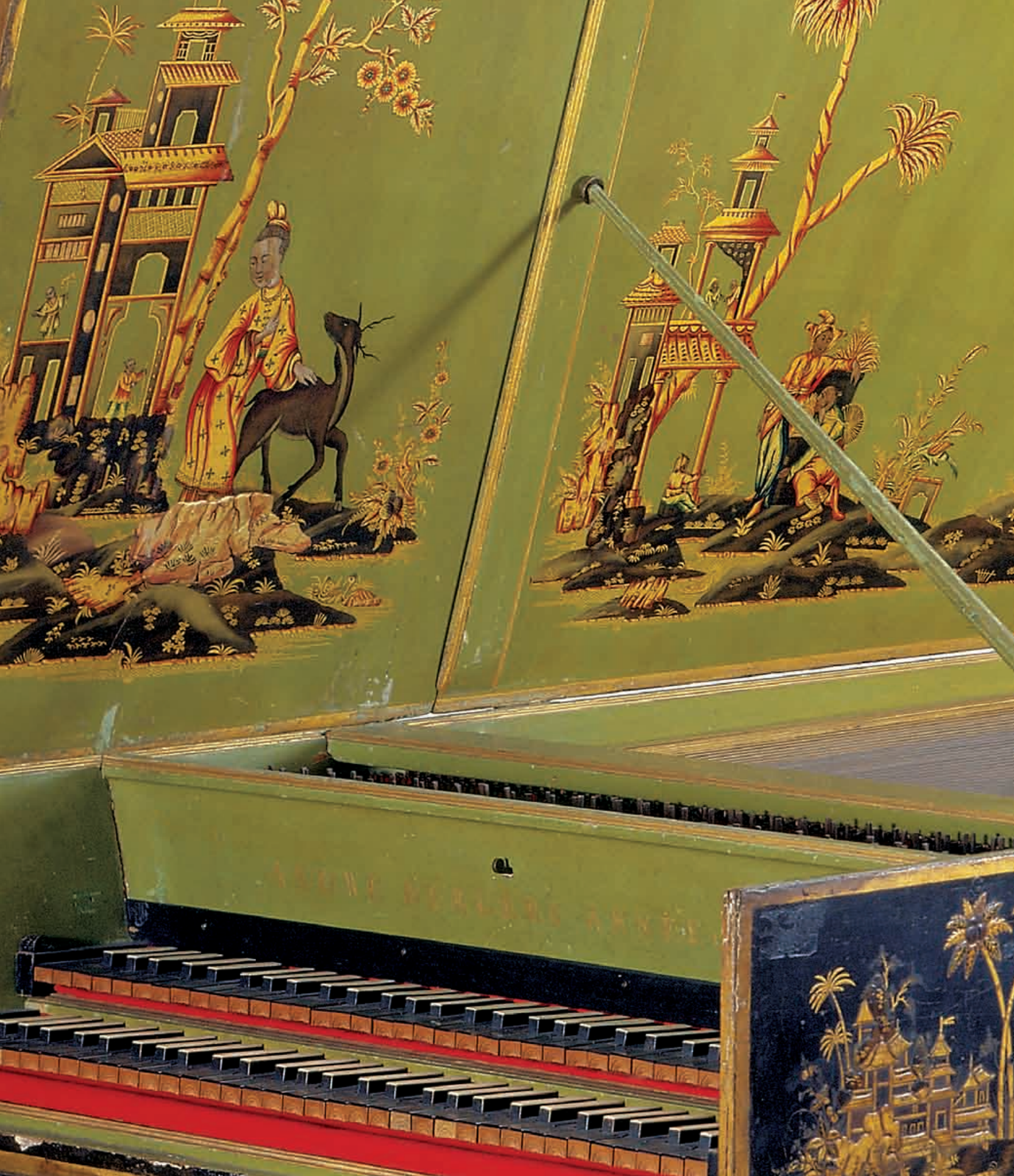
Designa-se habitualmente por Traje Popular a indumentária usada pelo povo mais ligado ao trabalho rural agrário, ou agro-pastoril, ou à actividade piscatória, marítima ou fluvial, que vivia numa economia de fracos recursos, dura, sem excedentes, em que a maneira de trajar era ditada pelo ambiente natural: litoral ou interior do país (mar, rio, campo, planície, serra) e pela adaptação à função que a pessoa exercia ou à circunstância em que o envergava, se no quotidiano, para o trabalho do dia-a-dia, se no dia de descanso, o domingo, ou ainda para a festa, arraial ou romaria.

Mas se “o traje tradicional de cada região acabou como elemento de pleno e natural sentido” ele foi, no entanto, chamado a viver uma segunda vida com outras funções. Quer tivesse anteriormente sido de trabalho, de ir à missa ou de festa, cabe-lhe agora a missão de ser sempre de festa, no sentido de celebrar a vida, de ser evocativo de um viver ancestral, representativo de uma



Crinolina, com armação de metal forrada a algodão. Séc. XIX (c. 1870)  
Dep. da Casa Castro, Condes de Nova Goa. Museu Nacional do Traje. N.º de Inv.: MNT D.1106  
FOTO: CARLOS MONTEIRO. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

região, e de um grupo social, com vida comunitária em sentido restrito, ou não, e de um tempo em que o grupo, vivendo de forma coesa, forjou a sua identidade. É destas identidades, em permanente procura das suas especificidades, que nos falam as exposições temporárias produzidas pelo Museu Nacional do Traje, para fins de estudo e divulgação do traje popular: “O Traje Popular da Póvoa do Varzim” (1983), “Traje Popular dos Arredores de Braga na mudança dos Séculos XIX e XX” (1989), “As Sete Saias: Traje da Nazaré” (1990), “Trajes míticos: Cultura Regional Portuguesa” (1994) e “Traje do Algarve: Orla Marítima” (2001).



# Percursos do Património Imaterial nas Colecções do Museu da Música

Maria Helena Trindade

Museu da Música

“Por trás das coisas visíveis e palpáveis há todo um outro mundo das coisas invisíveis e impalpáveis” (Paracelso, 1493-1541).

*A preservação do imaterial é a preservação do presente e do futuro, mais do que a do passado e é a experiência, o gesto, o sentir, o usar e fruir que lhe dão significado como herança cultural viva.*

**E**xpor ideias sobre Património Imaterial exige, além de um claro conhecimento da sua definição, um verdadeiro exercício de reflexão sobre um conjunto de valores imaginários que um bem cultural transporta como marca de um passado e de uma identidade reconhecidamente universal que garante ao futuro a sua perpetuação.

Esta reflexão sobre o imaterial através da materialidade dos objectos assume hoje em cada exercício de memória, forma de expressão e representatividade sem limites de interpretação<sup>1</sup>.

O aparecimento das artes multimédia e a transformação da era digital apoiadas nas tecnologias e na experimentação de novos mecanismos permitem o controlo e o rápido acesso à

---

<sup>1</sup> A Resolução da Assembleia da República n.º 12/2008 aprova a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, adoptada na 32ª. Sessão da Conferência Geral da Unesco, em Paris, a 17 de Outubro de 2003 (DR, I/S, n.º 60, 26 de Março de 2008). Segundo o Artigo 2º. da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, entende-se por património cultural imaterial “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconhecem como fazendo parte integrante do seu património cultural. Esse património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interacção com a natureza e da sua história, inculcando-lhes um sentimento de identidade e de comunidade, contribuindo, desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana. Para os efeitos da presente Convenção, tomar-se-á em consideração apenas o património cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais existentes em matéria de direitos do homem, bem como com as exigências de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos e de desenvolvimento sustentável”.

informação. Os processos de identificação, documentação, pesquisa, preservação, protecção, promoção, valorização, transmissão e revitalização trouxeram consigo o gradual interesse sobre o património cultural imaterial que os bens culturais físicos representam e é no Museu que o conservador ou o inventariador/investigador, actuando como agentes “materializadores”, assumem cada vez mais o papel de intérpretes dos objectos e interagem com os públicos convidando-os a ligar-se noutra nível com a obra de arte e o próprio meio, procurando transmitir a partir deles a sua dimensão imaterial enquanto testemunhos de uma herança.

A partir de algumas peças do acervo do Museu da Música, seleccionadas pela sua heterogeneidade, procura-se encontrar pontos de referência e cruzar dados apelando às relações identitárias do passado, do presente e do futuro através da prática de interpretação das suas representações enquanto objectos que encerram valores históricos, simbólicos, estéticos, técnicos e científicos capazes de provocar o diálogo como objectos de comunicação que testemunham sobre um determinado momento historicamente marcado no tempo.

### Os álbuns do arquivo de Tomás Alcaide

O enfoque do arquivo documental de Tomás Alcaide atentar-se-á especialmente nos álbuns compostos por muitas páginas com fotografias, recortes de imprensa, programas, cartazes, cartas e anotações, neles transportando conteúdos de uma identidade e herança culturais, criatividade e expressão artística, sentimentos, espaços e desafios de vida como princípios identificadores das coisas fundamentais que fazem reviver fora do seu tempo a perpetuação da sua personalidade e identidade artísticas no cenário global da história da ópera.

O maior embaixador lírico português do século XX, ovacionado e reconhecido internacionalmente como um dos melhores cantores líricos do mundo, encontrará no conjunto formado pelos recortes de imprensa e pelas fotografias que o exibem em trajos de cena, ou em retratos pessoais contemporâneos, um modelo praticamente inalterável de recriação de cada concerto ou récita. A este núcleo indissociável é acrescentado, ocasionalmente, o programa ou o cartaz de anúncio do espectáculo. Ordenados segundo um esquema de disposição espacial e sequência visual, criam um universo paralelo onde se projecta uma imagem do ser humano e do artista que, por sua vez, o define enquanto artista lírico. O que acaba de se expor encontra reverberação em duas páginas sequenciais de um dos álbuns de recordações, que percorre o segundo período da carreira artística de Tomás Alcaide. Nestas é recriada a opereta de Franz Lehar, *O País dos Sorrisos*, em cena no Théâtre de l'Empire em Paris durante os meses de Março e Abril de 1939. Note-se que para além dos recortes de imprensa, Tomás Alcaide decide colocar um retrato em traje de cena encarnando o príncipe *Sou Chong*, seguido de um retrato

peçoal praticamente contemporâneo da récita, como se desta forma evocasse a lenta transformação, na qual tanto rigor e minúcia empregava, do seu rosto latino no rosto oriental da personagem. Frequentes são os apontamentos dactilografados, uma legenda ou uma nota manuscrita que acompanham uma fotografia ou um recorte de imprensa. Um parágrafo delimitado com um traço forte a lápis, de cor vermelha ou preta, ou uma frase sublinhada chamando a atenção para um pormenor de carácter biográfico ou profissional que Tomás Alcaide achou digno de destaque. É de registar igualmente que, numa das suas páginas de recordações, o cantor nos conduza com setas desenhadas à descoberta de fotografias ou outros documentos escondidos numa folha de programa ou na dobra de um telegrama ou carta, fixando-nos a esse instante para o reviver e recriar<sup>2</sup>.

## A imaterialidade da Música

A aplicação do conceito de imaterialidade torna-se tão profundamente pertinente na mais imaterial das artes, a Música.<sup>3</sup> Só existe no momento em que é tocada através das ondas sonoras que são produzidas por um instrumento musical ou pela voz humana.

Quando pensamos em música, pensamos imediatamente no som que durante séculos e séculos não pôde ser captado. O mais próximo que existiu até à gravação sonora terá sido a sua representatividade gráfica na pauta. Também se poderá questionar se a tecnologia antiga do rolo de pianola, constituirá ou não um fonograma. Não grava som, apesar de accionar um mecanismo que reproduz aquilo que está escrito.

O som captado pela primeira vez no final do séc. XIX com a invenção do fonógrafo de Edison veio criar uma segunda História da Música. Mais tarde, com a captação da imagem e sincronização do som, pudemos cristalizar comportamentos expressivos, performances, sons, rituais, danças, costumes, trajes, desenhos e expressões corporais. Mas mesmo assim, a câmara e os microfones não captam toda a realidade. Existem pormenores que não são contemplados na captação. Então como preservar algo que é imaterial, algo que evolui, que sofre mutações?

Quando tiramos uma foto de um evento musical, de uma performance musical, fixamos esse comportamento. Mas não podemos dizer que toda uma prática musical esteja resumida naquele gesto. Mais uma vez voltamos à ideia difícil de materializar a música.

Um exemplo concreto na música é o fado. É difícil inventariar uma prática enquanto forma de expressão muito dinâmica, que varia com a criatividade do intérprete, do compositor ou do

<sup>2</sup> Baseado no trabalho de catalogação e digitalização do espólio de Tomás Alcaide por Cristina Cota.

<sup>3</sup> Em 1910, o pintor russo Wassily Kandinsky (1866-1944) assim qualificou a Música.

instrumentista, e que foi capaz, ao longo de 200 anos, de absorver muitas influências culturais e tecnológicas assumindo-se como prática performativa viva dotada de dinâmicas próprias. A investigação deve abarcar todas as práticas, todas as evoluções, não se limitando a um período histórico. Mas mesmo assim, a sua representatividade nunca será completa, ou será tão completa quanto mais profundo for a sua afirmação como identidade cultural e será sempre uma opção do Museu, do conservador, do investigador/historiador enquanto intérpretes e transmissores dessa representatividade.

No caso específico do acervo fonográfico, o Museu da Música tem vindo a desenvolver acções que englobam o levantamento, a pesquisa, a documentação e a interpretação de dados, utilizando uma base de dados que possibilita a inserção de um ID por fonograma, bem como a descrição completa do registo sonoro, descrevendo as faixas, intérpretes, números de catálogo, matriz, possibilitando desta forma, a sua permanente preservação e representatividade com a máxima integridade.

### A passagem de Liszt por Lisboa

Quando em 1845 Ferenk Liszt premiu as teclas do seu piano para tocar as primeiras notas do seu concerto causou na assistência do Teatro de S. Carlos a mais profunda das emoções, interpretação que “*descarregou electricamente a sua alma para o piano e do piano para as almas de cada um dos assistentes*”.

É possível hoje filmar a execução de um pianista. Não foi possível fixar o gesto de Liszt nos seus concertos. Que registos chegaram então até nós que perpetuaram aqueles momentos? Uma das peças mais emblemáticas do Museu da Música é uma gravura que nos mostra Ferenk Lizst em pose romântica, reveladora do impacto que a sua presença teve em Lisboa, despertando nos meios femininos, em particular na Corte, fortes inclinações que seguramente terão influído na forma como as suas actuações foram recebidas por esse público. Por outro lado as notícias dos periódicos coevos dão-nos conta do calendário de récitas, das reacções do público e de outros aspectos da sua passagem por Lisboa. Finalmente chegou até nós o piano que Lizst tocou na sua digressão de 1844 e 45, em Espanha e Portugal, um piano construído na fábrica *Boisselot et fils* de Marselha, e que constitui hoje uma das peças de referência da colecção do Museu, fazendo parte da lista dos Bens de Interesse Nacional, ou Tesouros Nacionais, correspondendo à forma de protecção mais elevada prevista na *Lei de Bases do Património Cultural*.

Todos estes elementos, gravuras e outra iconografia, notícias e o próprio instrumento permitiram, em 1995, recriar e evocar no MM alguns dos aspectos da passagem de Liszt por Lisboa,



Cravo.  
Autoria/produção: Pascal-Joseph Taskin e Andreas Ruckers. França, séc. XVII-XVIII  
(1636- 1782). Classificado com “Bem de Interesse Nacional” pelo Decreto n.º 19/2006,  
de 18 de Julho. Museu da Música. N.º de Inv.: MM: 1096

FOTO: JOSÉ PESSOA. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

através de uma exposição<sup>4</sup>. Dizem muitos musicólogos que Liszt terá sido o mais genial intérprete de piano de todos os tempos. O “mito” criado à volta desta figura distinta situa-se apenas na esfera do imaterial já que não temos registos sonoros do seu desempenho e as críticas coevas não são irrefutáveis.

---

<sup>4</sup> Catálogo da exposição *Liszt em Lisboa* (Coord.: Maria Helena Trindade).

## A era digital

Quando, em 1981, o pianista canadiano Glenn Gould registou em estúdio, pela segunda vez na sua carreira, as “*Variações Goldberg*” de Johann Sebastian Bach<sup>5</sup>, não se limitou a fazer o que a quase totalidade dos músicos eruditos adoptam nas mesmas circunstâncias. Gould estava a terminar a sua carreira e quis deixar o testemunho de uma atitude particular relativamente a essa carreira que tinha sido um dos maiores registos e agora seria também um dos últimos. Nesta gravação, através de uma pessoalíssima interpretação do tempo, cuja polémica dividiu os críticos entre detractores e entusiastas, procurava explicar a complexidade das texturas contrapon-tísticas bachianas, numa peça que considerava conter alguns dos melhores momentos de criação daquele compositor. Gould pretendia que esta gravação contivesse uma abordagem pessoal a que chamou “*Um repouso Outonal*”, uma espécie de perfeição, não apenas de ordem técnica mas sobretudo de natureza espiritual.

Curiosamente a gravação foi feita num estúdio da CBS que havia sido uma antiga igreja presbiteriana. Resta-nos ser juízes da tentativa sucedida ou gorada da transposição desse carácter imaterial para o material, neste caso, a gravação de um CD.

Outro exemplo muito interessante mostra-nos como as novas tecnologias desenvolvidas no Japão pela Yamaha e aplicadas num piano digital podem alterar o rumo do conceito à volta do imaterial, quando ao fixar o movimento das teclas de um piano munido de um computador está a gravar o próprio gesto de um pianista.

Assisti no Youtube à representação do pianista Peter Baartmans e explicação de todo o processo de gravação num piano digital. Esta performance extraordinária leva-me à seguinte questão: Ao fixarmos o movimento do próprio gesto não estaremos assim a transpor a imaterialidade do momento transformando-o em representação quase material que não cristaliza nunca?<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Gould, Glenn, *A State of Wonder, The Complete Golberg Variations 1955 & 1981*.

<sup>6</sup> Peter Baartmans, piano digital Yamaha (in Youtube, Abril 2007).

## BIBLIOGRAFIA

**Fontes primárias**

Espólio Tomás Alcaide, Álbuns de recordações (Museu da Música).

**Publicações**

ALCAIDE, Tomás, 1951, "Ser actor de teatro é o maior sonho da minha vida", *O Século Ilustrado*, XIV, 721, pp.20,22.

ALCAIDE, Tomás, 1961, *Um cantor no palco e na vida: memórias*, Mem-Martins, Europa-América.

ALCAIDE, Tomás, 1964, "A interpretação e encenação das óperas de Verdi", *Arte Musical*, XXIX, 23, pp.577-586

CAJÃO, Luís, 1972, "Invocação de Tomás Alcaide", *Sep. Língua e Cultura*, Lisboa, pp. 261-63.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, e TOSCANO, Maria Manuela, 1988, "In Search of a Lost World: An overview of documentation and research on the traditional music of Portugal", *Yearbook for Traditional Music*, 20, pp. 158-192

DAWE, Kevin, 2003, *The Cultural Study of Musical Instruments – The Cultural Study of Music*, New York and London, Routledge.

FÉLIX, Pedro, 2000, *Preservar o Património: registos de som*, Lisboa, INATEL.

FOCILLON, Henri, 2001, *A vida das formas*, Lisboa, Edições 70.

GONÇALVES, Nuno, 1962, "Tomás Alcaide. Impressões, lembranças e depoimentos em torno de um livro de memórias", *Arte Musical*, XXIX, 16-17, pp. 585-589.

HARKNESS, Clifford, 1989, "Establishing principles of accessibility in a museum", *Phonographic Bulletin*, 43, IASA, p. 23.

LOCHEAD, Richard, 1983, "Oral History: The role of the archivist", *Phonographic Bulletin*, 37, IASA, November 1983, p. 3.

MOREAU, Mário, 1995, *Cantores de Ópera portuguesas*, vol. III, Lisboa, Bertrand Editora.

KANDINSKY, Vassily, 1998, *Do espiritual na arte*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

RAMOS, Manuel João (Coord.), 2002, *A Matéria do Património, memórias e identidades*, Lisboa, Edições Colibri/DepANT-ISCTE.

SILVA, António Júdice Bustorff, 1940, *Alegações do recorrido Tomaz Alcaide*, Lisboa, Tip. Casa Portuguesa.

SOCIEDADE GRÁFICA DO RESTELO, 1968, *Exposição Tomás Alcaide*, Granelo, Sociedade Gráfica do Restelo, Lisboa.

TRINDADE, Maria Helena (Coord.), 2001, *Tomás Alcaide: centenário do nascimento 1901-2001*, Lisboa, Museu da Música, Instituto Português de Museus.

TRINDADE, Maria Helena (Coord), 1995, *Liszt em Lisboa*, Museu da Música, Instituto Português de Museus.

**Artigos Online**

CANINI, Alline Sapiezinskas Krás Borges, S/d, "Herança, sacralidade e poder: sobre as diferentes categorias do patrimônio histórico e cultural no Brasil", [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010471832005000100009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010471832005000100009&script=sci_arttext) (consultado em 03/03/2008).

FALCÃO, Joaquim, 2001, "Património Imaterial: um sistema sustentável de proteção", [www.funceb.org.br/revista2/rc2\\_patrimonio\\_imaterial](http://www.funceb.org.br/revista2/rc2_patrimonio_imaterial) (consultado em 03/03/2008).

FONSECA, Maria Cecília Londres da, S/d, "Património Imaterial: conceitos e políticas", [www.cidoc.mediahost.org/content/archive/cidoc2002/comunicacoes/htm/conferencias](http://www.cidoc.mediahost.org/content/archive/cidoc2002/comunicacoes/htm/conferencias) (consultado em 03/03/2008).

LEITE, Edson; MARQUES, Jane, 2007, "Património histórico: turismo cultural e a interface com a divulgação digital", <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1291-5.pdf> (consultado em 29/03/2008).

LIRA, Sérgio, 2004, "Mesa redonda de primavera: património imaterial ainda vamos a tempo?", [http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/mesa\\_redonda\\_primavera\\_serjio.PDF](http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/mesa_redonda_primavera_serjio.PDF) (consultado em 29/03/2008).

LIRA, Sérgio, 2005, "Património imaterial em museus: da negligência absoluta à premência absoluta", [http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/agir\\_2005.pdf](http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/agir_2005.pdf) (consultado em 29/03/2008).

LIRA, Sérgio, 2005, "Museus e Memória", <http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/aveiro.pdf> (consultado em 29/03/2008).

LODY, Raul, 2002, "Preservando Culturas: Documentando o Património Imaterial", <http://cidoc.mediahost.org/content/archive/cidoc2002/comunicacoes/htm/comunicacoes/DOCS/Raul%20Lody.doc> (consultado em 29/03/2008).

RAMOS, Manuel João, S/d, "Breve nota crítica sobre a introdução da expressão "património intangível em Portugal", <http://iscte.pt/~mjsr/Docs/Manuel%20Ramos%20Nota%20sobre%20Patrimonio%20Intangivel%20%20Conservar%20para%20que%202005.pdf> (consultado em 29/03/2008).



# A Convenção da UNESCO: inventários e salvaguarda

Clara Bertrand Cabral

Comissão Nacional da UNESCO

A presente comunicação incide sobre a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO, adoptada em 2003, dando especial atenção à obrigatoriedade de constituição de inventários pelos Estados Partes, expressa no artigo 12º. Começando por uma breve introdução sobre a UNESCO, são enumerados os objectivos e prioridades do sector da Cultura da Organização. Especificamente sobre a Convenção de 2003 são apresentados os antecedentes da Convenção, os seus objectivos, os domínios do património cultural imaterial, e é dada uma breve explicação sobre os órgãos da Convenção. Após a referência às Directivas Operacionais para a aplicação da Convenção, é abordado o tema dos Inventários e são referidas outras medidas de salvaguarda do património cultural imaterial indicadas na Convenção. O presente texto respeita os temas abordados na comunicação (Abril), com actualizações datadas de final de Agosto de 2008.

\*

A UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (e, mais recentemente, Comunicação), foi fundada a 16 de Novembro de 1945, com o objectivo de promover a paz no mundo através das suas áreas de intervenção<sup>1</sup>.

Funcionando desde sempre como um laboratório de ideias, a UNESCO<sup>2</sup> desempenha um importante papel normativo ao desenvolver acordos universais sobre temas emergentes.

---

<sup>1</sup> O mandato da Organização está bem patente no preâmbulo do seu Acto Constitutivo: “Nascendo as guerras no espírito dos homens, é no espírito dos homens que devem ser erguidos os baluartes da paz”.

<sup>2</sup> Salvo indicação em contrário, as informações relativas à UNESCO no presente texto encontram-se disponíveis no website da Organização em URL: [www.UNESCO.org](http://www.UNESCO.org) (consultado em 29-08-2008).

A Organização funciona igualmente como ponto focal para a difusão e partilha de informações e conhecimento, colaborando com os Estados-membros na melhoria das competências humanas e das capacidades institucionais nas várias áreas. Através das suas estratégias e actividades, a UNESCO prossegue as Objectivos de Desenvolvimento do Milénio das Nações Unidas, que têm como horizonte, até 2015:

- reduzir para metade a percentagem de pessoas que vivem em *pobreza extrema* nos países em desenvolvimento;
- alcançar o *ensino* primário universal em todos os países;
- eliminar a disparidade de *género* no ensino primário e secundário;
- ajudar os países a porem em prática uma estratégia nacional de *desenvolvimento sustentável* que inverta as tendências actuais de erosão dos recursos ambientais.

A UNESCO conta actualmente com 193 Estados-membros e 6 Membros Associados, tendo Portugal aderido à Organização em Março de 1965. A Missão Permanente de Portugal junto da UNESCO, liderada por um Embaixador, assegura uma representação constante do país junto da sede da Organização.

A área da Cultura é transversal aos outros domínios de intervenção da UNESCO, contribuindo em larga medida para a realização da missão da Organização. O sector tem como principais objectivos preservar e respeitar as especificidades de cada cultura, criando mecanismos que fomentem a interacção e o conhecimento mútuo. Entre as prioridades culturais da UNESCO contam-se a promoção da diversidade cultural, com especial ênfase no património tangível e intangível, as políticas culturais, o conhecimento e diálogo intercultural e inter-religioso, e as indústrias culturais e expressões artísticas.

O programa da UNESCO na área da Cultura para o biénio 2008-2009 conta com as seguintes Linhas de Acção:

- Proteger e conservar os bens culturais imóveis e naturais, particularmente através de uma aplicação eficaz da *Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural*

---

Imagem da pág. 124

Transportando o açafate com 15 rosquilhas para o cortejo do Espírito Santo da freguesia. No canto superior esquerdo, placa indicativa da Paisagem da Cultura da Vinha da Ilha do Pico, classificada pela UNESCO em 2004 como Património Mundial. Criação Velha, Madalena, Ilha do Pico, 1 de Junho de 2009.

FOTO: PAULO FERREIRA DA COSTA. | ARQUIVO DPI / INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

- Salvar o “património vivo” (*living heritage*), em especial através da promoção e aplicação da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial;
- Melhorar a protecção dos objectos culturais, a luta contra o seu tráfico ilícito, e o desenvolvimento dos museus enquanto lugares de acesso ao conhecimento;
- Proteger e promover a diversidade de expressões culturais através da aplicação da Convenção sobre a Protecção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais e do desenvolvimento de indústrias culturais e criativas;
- Promover a compreensão e o desenvolvimento do diálogo intercultural e da paz;
- Integrar nas políticas nacionais as relações entre a diversidade cultural, o diálogo intercultural e o desenvolvimento sustentável.

Importa aqui relembrar os instrumentos normativos à disposição dos Estados-membros da UNESCO para a prossecução das políticas comumente acordadas: a *Declaração* é um compromisso unicamente moral ou político, ligando os Estados na base da boa fé; a *Recomendação* corresponde a um texto da Organização desprovido de obrigatoriedade, dirigido a um ou mais Estados, convidando-os a adoptar determinada linha de orientação e a agir de determinada forma relativamente a uma esfera cultural específica; a *Convenção*, sinónimo de tratado, designa todos os acordos estabelecidos entre dois ou mais Estados e supõe uma vontade comum das partes, para as quais a Convenção gera compromissos jurídicos obrigatórios.

São inúmeros os instrumentos normativos da UNESCO na área da Cultura, e limito-me a apresentar aqui uma lista das Convenções (todas já ratificadas por Portugal<sup>3</sup>), por serem textos juridicamente vinculativos dos Estados:

- Convenção para a Protecção de Bens Culturais em Caso de Conflito Armado  
*Haia , 14 de Maio de 1954 (e protocolos em 1954 e 1999)*
- Convenção relativa às Medidas a Adoptar para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência Ilícitas da Propriedade de Bens Culturais  
*Paris, 17 de Novembro de 1970*
- Convenção Universal sobre Direito de Autor  
*Paris, 24 de Julho de 1951, revista em 1971*
- Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural  
*Paris, 16 de Novembro de 1972*

---

<sup>3</sup> À excepção do protocolo de 1999 da Convenção de Haia.

- Convenção sobre a Protecção do Património Cultural Subaquático  
*Paris, 2 de Novembro de 2001*
- Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial  
*Paris, 17 de Outubro de 2003*
- Convenção sobre a Protecção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais  
*Paris, 18 de Outubro de 2005*

Embora a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial<sup>4</sup> tenha sido adoptada em 2003, os trabalhos preparatórios iniciaram-se muitos anos antes<sup>5</sup>. Efectivamente, durante a adopção da *Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural* em 1972, vários Estados-membros sublinham a importância acordada à salvaguarda do que mais tarde se viria a designar património cultural imaterial (PCI). Em 1973, a Bolívia propôs o aditamento de um protocolo à *Convenção Universal sobre o Direito de Autor* a fim de proteger o folclore, mas esta sugestão não foi adoptada.

Uma década mais tarde, a UNESCO constituiu um Comité de especialistas para debater a salvaguarda do folclore e criou uma secção para tratar dos assuntos relacionados com o património não material. Ainda em 1982, a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (Mondiacult), realizada no México, reconheceu a importância do “património cultural imaterial” que passou a estar incluído na definição de cultura e de “património cultural”. Finalmente, em 1989, foi adoptada pela Conferência Geral da UNESCO a *Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore*.

A salvaguarda do património cultural imaterial iniciou-se nos anos 1990 com o estabelecimento de dois programas distintos. O Programa *Tesouros Humanos Vivos* iniciado em 1994, na sequência de uma proposta da República da Coreia, visa reconhecer a importância de determinados indivíduos de excepcionais qualidades artísticas e detentores de saberes-fazer tradicionais, e promover a transmissão desses conhecimentos à geração seguinte. Por sua vez, o programa *Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade* criado em 1997/1998 teve por objectivos sensibilizar para a importância da salvaguarda do património oral e imaterial, avaliar e registar este património, encorajar os países a estabelecer inventários nacionais e a adoptar medidas administrativas para a protecção do seu património oral e intangível, e ainda promover a participação de artistas e executantes locais na identificação e revita-

---

<sup>4</sup> *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, URL: <http://www.imc-ip.pt/Files/PT/9f067bfa-38fe-4826-8a74-a60fe65713df.pdf> (consultado em 29-08-2008).

<sup>5</sup> As informações referentes ao património cultural imaterial encontram-se disponíveis no website da UNESCO em URL: <http://www.unesco.org/culture/ich> (consultado em 29-08-2008).

lização do património cultural imaterial<sup>6</sup>. Este programa contou com três proclamações (2001, 2003 e 2005) até à entrada em vigor da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, tendo sido identificadas e proclamadas 90 *obras-primas*.

Simultaneamente, prosseguiu a reflexão sobre a necessidade de salvaguardar os aspectos imateriais do património, podendo citar-se o relatório *A Nossa Diversidade Criativa*<sup>7</sup>, publicado em 1996, onde se sublinha que a Convenção de 1972 não é apropriada para promover e proteger o artesanato ou as formas de expressão como a dança ou as tradições orais, e apela a que sejam encontradas novas formas de reconhecimento. Em 1999 a UNESCO e o Smithsonian Institution organizam conjuntamente em Washington uma conferência intitulada *Avaliação mundial da Recomendação de 1989 para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore: participação plena e cooperação internacional*<sup>8</sup>, com o objectivo de reflectir sobre a protecção do património imaterial e delinear linhas de acção futuras. No final, concluiu-se que seria necessário um novo instrumento legal que abrangesse questões consideradas relevantes tais como a terminologia, que enfatizasse a importância dos executantes em detrimento dos investigadores, e que incluísse não apenas os produtos artísticos, mas também o conhecimento e os valores com eles relacionados, bem como os processos criativos que permitem gerar os produtos. Da Conferência resultou igualmente um Plano de Acção que se traduzia em várias medidas a serem postas em prática pela UNESCO.

Concomitantemente com a 1ª Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade em 2001, foi adoptada unanimemente, durante a 31.ª Sessão da Conferência Geral em Novembro, a *Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural*<sup>9</sup>. Esta Declaração constitui o acto inicial de uma nova ética da UNESCO para o séc. XXI já que, pela primeira vez, a comunidade internacional passou a dispor de um instrumento próprio para as questões relacionadas com a diversidade cultural e o diálogo intercultural, garantes do desenvolvimento e da paz.

A Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial foi adoptada no decurso da 32ª sessão da Conferência Geral da UNESCO em 2003, tendo entrado em vigor a 20 de Abril de 2006, três meses após o depósito do 30.º instrumento de ratificação junto do Director-Geral da UNESCO a 20 de Abril de 2006. A rapidez com que os Estados têm vindo a ratificar a Convenção ilustra bem o interesse suscitado pela mesma: em finais de Agosto de 2008 havia já sido

<sup>6</sup> *Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. Proclamations 2001, 2003 and 2005* (2006) [Catálogo], France: UNESCO.

<sup>7</sup> CUÉLLAR, Javier Pérez (1996) *Our Creative Diversity – Report of the World Commission on Culture and Development*, Paris: Unesco Publishing, 2ª edição.

<sup>8</sup> *A Global Assessment of the 1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore: Local Empowerment and International Cooperation*, Smithsonian Institution, Washington D.C., 27-30 Junho 1999, URL: <http://www.folklife.si.edu/resources/Unesco/index.htm> (consultado em 29-08-2008).

<sup>9</sup> Disponível em URL: <http://issuu.com/cbcabral/docs/decl-unesco-2001> (consultado em 29-08-2008).

ratificada por 100 países, entre os quais Portugal, para quem a Convenção entrou em vigor a 21 de Agosto desse ano.

Como as demais convenções da UNESCO, a Convenção de 2003 possui um conjunto de órgãos que zelam pela sua aplicação. A *Assembleia Geral* é o órgão soberano, que se reúne em sessão ordinária de dois em dois anos, ou em sessão extraordinária quando assim o decide, ou ainda quando o Comité, ou pelo menos um terço dos Estados Partes, o solicita. A Assembleia Geral adopta as suas próprias regras de procedimento, elege os membros do Comité e aprova as Directivas Operacionais para a aplicação da Convenção. Decorreram já três sessões da Assembleia Geral: 1ª sessão ordinária, Junho de 2006; 1ª sessão extraordinária, Novembro de 2006; 2ª sessão ordinária, Junho de 2008.

O *Comité Intergovernamental* conta com 24 membros com um mandato de 4 anos, eleitos segundo um princípio de distribuição geográfica equitativa, renovando metade dos membros cada dois anos. Apoiado por um secretariado e aconselhado por organizações consultivas, o Comité tem por funções promover os objectivos da Convenção, aconselhar sobre boas práticas, emitir recomendações sobre medidas de salvaguarda, encontrar formas de aumentar os seus recursos, preparar as Directivas Operacionais para a aplicação da Convenção, examinar os relatórios periódicos apresentados pelos Estados Partes, examinar os pedidos de inscrições nas listas da Convenção e de concessão de auxílio internacional. Actualmente, o Comité conta com representantes dos seguintes países:

MEMBROS COMITÉ	MANDATO
<b>Grupo I – Europa e América do Norte</b>	
Chipre	2008 – 2012
Itália	2008 – 2012
Turquia	2008 – 2010
<b>Grupo II – Europa Central e Oriental</b>	
Bielorrússia	2008 – 2010
Croácia	2008 – 2012
Estónia	2008 – 2010
Hungria	2008 – 2010
<b>Grupo III – América Latina e Caraíbas</b>	
Cuba	2008 – 2012
México	2008 – 2010
Paraguai	2008 – 2012
Peru	2008 – 2010
Venezuela	2008 – 2012

MEMBROS COMITÉ	MANDATO
<b>Grupo IV – Região Ásia-Pacífico</b>	
Índia	2008 – 2010
República da Coreia	2008 – 2012
Vietname	2008 – 2010
<b>Grupo V(a) África</b>	
República Centro Africana	2008 – 2010
Gabão	2008 – 2010
Quênia	2008 – 2012
Mali	2008 – 2010
Níger	2008 – 2012
Zimbabué	2008 – 2012
<b>Grupo V(b) Estados Árabes</b>	
Jordânia	2008 – 2012
Omã	2008 – 2012
Emirados Árabes Unidos	2008 – 2010

A aplicação da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial é orientada por um conjunto de Directivas Operacionais definidas pelo Comité e aprovadas pela Assembleia Geral. Estas Directivas Operacionais são revistas periodicamente, sendo integradas no texto as decisões adoptadas pelo Comité e aprovadas pela Assembleia Geral de Estados Partes.

A Convenção de 2003 considera património cultural imaterial “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural. Esse património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interacção com a natureza e da sua história, inculcando-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo, desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana” (Artigo 2º/1). Também de acordo com a Convenção, o património cultural imaterial manifesta-se em cinco domínios:

**Tradições e expressões orais, incluindo a língua como vector do património cultural imaterial:** abrange uma grande variedade de formas, incluindo provérbios, adivinhas, histórias, rimas de embalar, lendas, mitos, canções e poemas épicos, encantamentos, rezas, cânticos, canções, desempenhos dramáticos e assim por diante. Transmitem o conhecimento, os valores e a

memória colectiva e desempenham um papel essencial na vitalidade cultural de uma comunidade ou grupo; muitas formas foram desde sempre um passatempo popular. Embora a língua seja um elemento nuclear do património cultural imaterial de muitas comunidades, a língua por si só não é abrangida pela Convenção. No entanto, deve ser protegida, pois constitui um vector do património cultural imaterial.

**Artes do espectáculo:** as expressões elementares das artes do espectáculo incluem a música vocal ou instrumental, a dança, e o teatro, e muitas outras formas tradicionais tais como a pantomina, versos cantados, e determinadas formas de contar histórias. As artes do espectáculo incluem uma grande diversidade das expressões culturais que, no seu conjunto, são testemunho da criatividade humana. Podem frequentemente ser encontradas, em diversos graus, em muitos outros domínios do património cultural imaterial.

**Práticas sociais, rituais e eventos festivos:** As práticas sociais, os rituais e os eventos festivos são actividades rotineiras que estruturam as vidas das comunidades e dos grupos, que são por estes partilhadas, e que são relevantes para muitos indivíduos. Tornam-se significativas por reafirmarem a identidade dos praticantes enquanto grupo ou comunidade. Executadas em público ou em privado, estas práticas sociais, rituais e festivas podem estar relacionadas com o ciclo de vida dos indivíduos e dos grupos, com o calendário agrícola, com a sucessão das estações ou com outros sistemas temporais. São condicionadas por visões do mundo e por histórias e memórias comuns. Variam desde simples encontros a ocasiões de celebração e comemoração em larga escala. Embora cada um destes subdomínios seja muito vasto por si só, verifica-se também uma clara sobreposição entre eles.

**Conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo:** incluem o conhecimento, o saber-fazer, as competências, as práticas e as representações desenvolvidas e perpetuadas por comunidades no decurso da sua interacção com meio ambiente. Estes sistemas cognitivos expressam-se através da língua, das tradições orais, da ligação a um lugar, de memórias, da espiritualidade e da cosmogonia, e exprimem-se mediante um vasto complexo de valores e crenças, cerimónias, medicina tradicional, práticas ou instituições sociais, e organização social. Tais expressões e práticas são tão diversas e variadas quanto os contextos socioculturais e ecológicos que as originam e, frequentemente, estão na base de outros domínios do património cultural imaterial abrangidos pela Convenção. Este domínio abrange áreas tão diversas como a sabedoria ecológica tradicional, o conhecimento indígena, a etnobiologia, a etnobotânica, a etnozologia, sistemas de medicina e farmacopeia tradicionais, rituais, hábitos alimentares, crenças, ciências esotéricas, ritos de iniciação, adivinhações, cosmologias, cosmogonias, xamanismo, ritos de possessão, organizações sociais, festivais e artes visuais.



Coroas do Império, em exposição frente ao altar da Igreja de Santa Madalena, por ocasião das Festas do Espírito Santo, a 1 de Junho de 2009. Madalena, Ilha do Pico.  
 FOTO: PAULO FERREIRA DA COSTA. | ARQUIVO DPI / INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

**Aptidões ligadas ao artesanato tradicional:** parece ser o mais tangível dos domínios em que o património cultural imaterial se expressa, embora o alvo da Convenção não sejam os produtos artesanais, mas sim as competências e os conhecimentos necessários à sua produção. Todos os esforços para salvaguardar o artesanato tradicional devem centrar-se não na preservação dos objectos resultantes da produção, mas antes na criação de condições que incentivem os artesãos a continuar a produzir todo o tipo de produtos e a transmitir o seu saber-fazer e conhecimentos a outros, em especial aos membros mais novos das suas próprias comunidades. As aptidões ligadas ao artesanato tradicional expressam-se de muitas formas – roupa e jóias para proteger ou adornar o corpo; trajes e artefactos necessários aos festivais ou às artes do espectáculo; objectos usados para armazenamento, transporte, e abrigo; artes decorativas e objetos rituais; instrumentos musicais e utensílios domésticos; brinquedos destinados a divertir ou a educar; ferramentas vitais à subsistência ou à sobrevivência. Muitos destes objectos são efémeros, pretendendo-se que durem apenas o tempo necessário ao festival comunitário ou ao

ritual familiar para que são produzidos. Outros transformam-se em objectos de memória, transmitidos de geração em geração como relíquias familiares e usados como modelos para a criatividade contínua. As competências e o conhecimento necessários à produção do artesanato exprimem-se em objectos tão delicados quanto flores de papel ou desenhos na areia, ou em artefactos tão robustos e duradouros quanto cestas em verga ou cobertores de papa.

A Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial define “salvaguarda” como “as medidas que visem assegurar a viabilidade do património cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, pesquisa, preservação, protecção, promoção, valorização, transmissão, essencialmente através da educação formal e não-formal, bem como a revitalização dos diferentes aspectos desse património” (Artigo 2º/1).

A nível internacional, as medidas de salvaguarda previstas incluem a constituição da Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade e da Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de uma salvaguarda urgente. A inscrição nas duas Listas da Convenção obedece aos seguintes critérios<sup>10</sup>:

**Critérios para a inscrição na *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade***

- R.1.** O elemento constitui património cultural imaterial conforme definido no Artigo 2º da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial.
- R.2.** A inscrição do elemento contribuirá para assegurar a visibilidade, a tomada de consciência da importância do património cultural imaterial e do diálogo, reflectindo assim a diversidade cultural do mundo e testemunhando a criatividade humana.
- R.3.** São elaboradas medidas de salvaguarda que poderão proteger e promover o elemento.
- R.4.** O elemento foi proposto no seguimento da participação mais ampla possível da comunidade, do grupo ou, sendo o caso, dos indivíduos envolvidos e com o seu consentimento livre, prévio e informado.
- R.5.** O elemento figura num inventário do património cultural imaterial presente no(s) território(s) do(s) Estado(s) Parte(s) que apresentam a candidatura.

---

<sup>10</sup> Traduzidos pela autora da versão em inglês.

**Critérios para a inscrição na *Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de salvaguarda urgente***

- U.1.** O elemento constitui património cultural imaterial conforme definido no Artigo 2º da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial.
- U.2.** a) O elemento necessita de uma salvaguarda urgente porque a sua viabilidade se encontra em perigo, apesar dos esforços efectuados pela comunidade, pelo grupo ou, sendo o caso, pelos indivíduos e Estado(s) Parte(s) envolvidos (ou);  
 b) O elemento necessita de uma salvaguarda extremamente urgente pois é alvo de ameaças graves às quais não poderá sobreviver sem um procedimento de salvaguarda imediato.
- U.3.** São elaboradas medidas de salvaguarda que poderão permitir que a comunidade, o grupo ou, sendo o caso, os indivíduos envolvidos continuem a praticar e a transmitir o elemento.
- U.4.** O elemento foi proposto no seguimento da participação mais ampla possível da comunidade, do grupo ou, sendo o caso, dos indivíduos envolvidos e com o seu consentimento livre, prévio e informado.
- U.5.** O elemento figura num inventário do património cultural imaterial presente no(s) território(s) do(s) Estado(s) Parte(s) que apresentam a candidatura.
- U.6.** Nos casos de extrema urgência, o(s) Estado(s) Parte(s) envolvidos é (são) consultado(s) sobre a questão da inscrição do elemento conforme o Artigo 17º/3 da Convenção.

A Convenção prevê ainda a identificação e a promoção de programas, projectos e actividades que melhor reflectem os princípios e objectivos da Convenção, e que estão igualmente sujeitos a critérios específicos de selecção expressos da Directivas Operacionais.

À escala nacional, compete a cada Estado Parte identificar e definir os diferentes elementos do património cultural imaterial existentes no seu território e adoptar as medidas necessárias para a sua salvaguarda com a participação das comunidades, dos grupos e das organizações não governamentais pertinentes (Art. 11º). Neste contexto, cada Estado Parte deve elaborar, a fim de assegurar a identificação com vista à salvaguarda, de forma adaptada à sua situação, um ou mais inventários do património cultural imaterial existente no seu território, que deverão ser actualizados regularmente (Art. 12º). É dada liberdade total aos Estados Partes para a elaboração de inventários, o que tem gerado inúmeras incertezas, pois é a primeira vez que esta obri-

gatoriedade está consignada numa Convenção da UNESCO. A Organização promoveu várias reuniões de especialistas para debater este tema, podendo citar-se as *Inventoring Intangible Cultural Heritage* (Paris, Março de 2005), *Expert Meeting on Community Involvement in Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Towards the Implementation of the 2003 Convention* (Tóquio, Março de 2006); *Principles and Experiences of Drawing up ICH Inventories in Europe* (Estónia, Maio de 2007). A partir das conclusões e recomendações emanadas destas reuniões é possível enumerar algumas orientações para a inventariação do património cultural imaterial:

- ***Envolvimento dos actores***

- (i) identificação precisa das comunidades/grupos e dos seus representantes; apenas o património cultural imaterial que é reconhecido pelas comunidades e grupos deverá ser inventariado ou proposto para inscrição nas Listas da Convenção;
- (ii) as comunidades e os grupos devem dar o seu consentimento para os elementos do PCI serem inventariados;
- (iii) as comunidades e os grupos devem dar o seu consentimento para os elementos do PCI serem inscritos nas Listas da Convenção.

- ***Amplitude e Coerência***

Os inventários devem ser suficientemente detalhados, mas não demasiado ambiciosos, e a sua gestão deverá ser relativamente fácil, por forma a manter o equilíbrio entre os recursos necessários à sua elaboração e manutenção e os recursos para a salvaguarda do património cultural imaterial.

Se forem elaborados inventários diferentes para os diferentes domínios, comunidades, ou regiões, os vários inventários deverão ser coerentes entre si.

- ***Recolha de dados***

Foram propostos possíveis campos de inventário no decurso da *Expert Meeting on Documenting and Archiving Intangible Cultural Heritage* (Paris, Janeiro de 2006):

- Título curto mas informativo;
- Comunidade / língua;
- Localização(s);
- Domínio(s);
- Características da expressão/tradição;
- Elementos tangíveis associados (se existentes);

- Nome do elemento atribuído pela comunidade envolvida;
- Realizado em que ocasião(s)?
- Realizado por quem (idade/género/nomes)?
- Como se transmite?
- Viabilidade, ou nível de perigo;
- Ameaças (se existentes);
- Organizações locais relevantes (ONG e outras) (se existentes);
- Autorização explícita da comunidade para a inclusão numa lista;
- Referência a materiais bibliográficos / discografia, audiovisuais;
- Informação recolhida por?
- Informação recolhida quando?

- **Actualização e Acesso**

Os inventários devem ser regularmente actualizados, devido ao carácter dinâmico do património cultural imaterial e a eventuais alterações do grau de perigo detectado. Os inventários do património cultural imaterial deverão ficar o mais acessíveis possível, respeitando “as práticas consuetudinárias que regem o acesso a aspectos específicos do referido património” e deverão ser realizados com o consentimento inequívoco das comunidades.

As medidas que cada Estado Parte deverá aplicar a nível nacional para salvaguardar o património cultural imaterial encontram-se explícitas nas Directivas Operacionais quando são enumeradas as informações que devem constar nos relatórios periódicos que os Estados Partes apresentarão ao Comité, em conformidade com o artigo 29º da Convenção. Assim, o Estado Parte elaborará relatórios sobre:

*as medidas tomadas para a aplicação da Convenção a nível nacional, incluindo:*

- a. constituição de inventários do património cultural imaterial presente no seu território, conforme os artigos 11º e 12º da Convenção;
- b. outras medidas de salvaguarda, conforme os artigos 11º e 13º da Convenção, incluindo:
  - promover a função do PCI na sociedade e integrar a sua salvaguarda nos programas de planeamento;
  - encorajar os estudos científicos, técnicos e artísticos tendo em vista uma salvaguarda eficaz;

- facilitar, na medida do possível, o acesso à informação relacionada com o PCI, respeitando as práticas consuetudinárias que regulam o acesso a determinados aspectos específicos desse património;

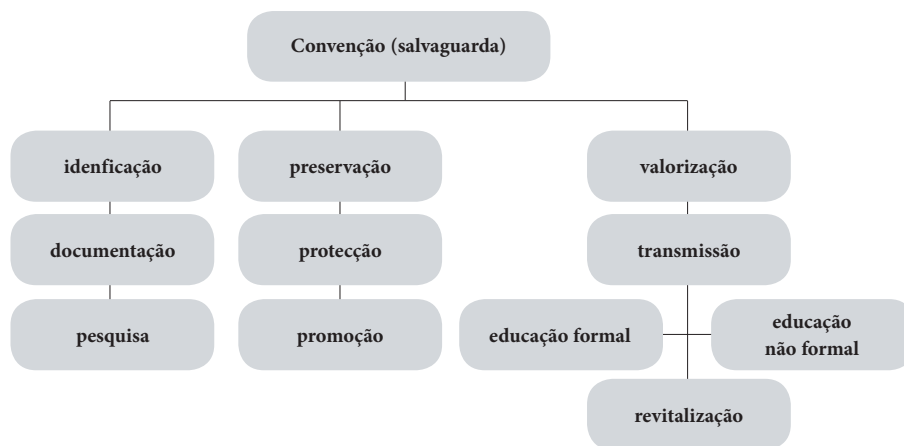
as medidas tomadas a nível nacional para reforçar as capacidades institucionais para a salvaguarda do PCI conforme o artigo 13º da Convenção, incluindo:

- designar ou criar um ou mais órgãos competentes para a salvaguarda do PCI;
- encorajar as entidades para que realizem formação sobre a gestão e transmissão deste património;
- estabelecer entidades de documentação para o património cultural imaterial e facilitar o acesso às mesmas;

as medidas tomadas a nível nacional para assegurar um maior reconhecimento, respeito e promoção do PCI, especialmente as referidas no artigo 14º da Convenção, entre as quais:

- programas de educação, sensibilização e informação destinados ao público e principalmente aos jovens;
- programas de educação e formação no seio das comunidades e grupos envolvidos;
- actividades de capacitação para a salvaguarda do património cultural imaterial;
- meios não formais de transmissão do conhecimento;
- educação para a protecção de espaços naturais e de lugares de memória.

A salvaguarda do património cultural imaterial de acordo com a Convenção poderá esquematizar-se da seguinte forma:



Não será demais sublinhar que em todas as acções relacionadas com a aplicação da Convenção, assume especial importância a participação das comunidades, dos grupos e, sendo o caso, dos indivíduos, bem como de especialistas, centros de competências e institutos de pesquisa. No relatório final da já mencionada reunião de especialistas que decorreu em Tóquio, em 2006, é apresentada uma reflexão sobre o tema e são dadas orientações que posteriormente foram integradas nas Directivas Operacionais. Além da obrigatoriedade de obter o consentimento destes agentes para a inclusão de quaisquer bens nas Listas da Convenção, é atribuída especial importância à sua participação na identificação e definição dos diferentes elementos do património cultural imaterial, na preparação de inventários, na elaboração e execução de programas, projectos e actividades, na preparação dos *dossiers* de candidatura para a inscrição de elementos nas Listas e na remoção de um elemento do património cultural imaterial de uma Listas, ou na sua transferência entre Listas.

Mas afinal o que é o património cultural imaterial? Entre as inúmeras reflexões, debates e ensaios que têm vindo a ser realizados para tentar delimitar este “património vivo”, Hafstein<sup>11</sup> parece ter encontrado uma resposta simples e concreta:

“It is practices that communities, groups, and individuals recognize as their heritage. It is... what they say it is. In other words, we simply don't know what it is until we go out and ask them”.

Resta agora encontrar os mecanismos apropriados para aplicar a Convenção a nível nacional e, principalmente, alcançar o seu objectivo principal: salvaguardar o património cultural imaterial.

---

<sup>11</sup> HAFSTEIN, Valdimar Tr. (2007) “Recognizing Intangible Cultural Heritage”. In *Regional Seminar: Principles and Experiences of Drawing up ICH Inventories in Europe*, Talin, Estónia, 14-15 Maio 2007, URL: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00195-EN.pdf> (consultado em 29-08-2008).



# Aspectos Jurídicos do Património Cultural Imaterial

João Martins Claro

Advogado. Docente Universitário

O título da intervenção neste Colóquio tenta exprimir as dificuldades e também os equívocos que o património cultural imaterial comporta quando pensamos na sua natureza e regulação jurídicas.

Trata-se de um desafio face à incerteza das formas de protecção, à intangibilidade do objecto de estudo, bem como à actualidade e visibilidade deste património “difuso” que reclama a crescente atenção do direito interno e do direito internacional.

Para não exceder o tempo para esta conferência e dar satisfação ao pedido dos organizadores deste ciclo de colóquios limitarei a exposição a alguns tópicos que permitam enquadrar o regime jurídico do património cultural imaterial.

Assim, procurarei de forma sintética, e seguramente redutora da complexidade e do interesse do tema, aflorar os seguintes problemas:

- O conceito unitário do património cultural;
- O âmbito e natureza do património cultural;
- A diferenciação dos regimes de protecção dos bens culturais materiais e imateriais;
- As dificuldades da salvaguarda do património cultural imaterial;
- As opções de desenvolvimento legislativo.

\*

A concepção de património cultural está essencialmente ligada à noção de coisa, objecto, realidade material e palpável que deve ser protegida em função do seu valor.

As tradições e expressões orais, as manifestações de carácter performativo, os eventos festivos ou as técnicas tradicionais, para dar só alguns exemplos, não se conformam com a ideia de materialidade ou tangibilidade próprias dos monumentos, conjuntos e sítios ou das coisas e universalidades que integram o património móvel.

Esta dificuldade leva a que alguns defendam e outros rejeitem que a salvaguarda do património imaterial se equipare ou seja atraída para o regime jurídico sedimentado na protecção e na valorização de uma coisa móvel ou imóvel de interesse cultural.

Esta dicotomia não terá sentido se olharmos para o património cultural na perspectiva do conceito de bem cultural.

O bem cultural representa uma realidade material ou imaterial que deve ser protegida e valorizada em função de um interesse cultural – do interesse cultural relevante – que evidencia.

No fundo, é a imaterialidade que caracteriza o interesse na medida em que é o significado, o valor que isolamos em relação a um determinado bem, que se destaca e transcende o suporte corpóreo.

A questão da identificação do que seja um bem cultural passa, então, pelo juízo valorativo que se atribui, de forma autónoma, a uma realidade quer esta se consubstancie, ou não, numa coisa móvel ou imóvel.

O que acabei de dizer serve para sublinhar que a distinção entre património material e imaterial não é decisiva na perspectiva do suporte ou da manifestação. O que releva é o juízo valorativo que autoriza a que, de uma forma declarativa ou constitutiva, se identifique que um determinado bem integra o património cultural.

Deste modo, as manifestações culturais assumem um conteúdo jurídico próprio independentemente de estarem ligadas a um suporte material.

---

Imagem da pág. 140  
Pormenor das calças de fato de Careto, feito a partir de uma colcha de tecido caseiro,  
de linho e lã, recamado de franjas de lã colorida.  
Podence, Macedo de cavaleiros.  
Museu do Abade de Baçal. N.º de Inv.: MAB 2959B  
FOTO: JOSÉ PESSOA. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

De acordo com um autor italiano (Sabino Cassese) os “bens culturais-actividade” e os “bens culturais-coisa” exprimem a diferença entre o valor cultural atribuído a uma manifestação cultural sem suporte corpóreo e os bens culturais cujo suporte corpóreo é uma condição daquele valor cultural.

É esta percepção de património cultural que a Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, parece acolher quando equipara os bens materiais e imateriais como realidades cuja salvaguarda impõe.

Por outro lado, não justifica ou legitima uma contraposição ontológica sobre o âmbito dos bens que integram o património cultural.

Assim, o risco de patrimonialização do imaterial diminui através de um regime jurídico que distinga a protecção e valorização dos bens culturais imateriais dos bens culturais materiais. Importa, pois, recusar uma ideia de uniformidade na protecção e valorização.

O juízo sobre o interesse cultural, que transporta em si uma ideia de identidade, civilização ou cultura, desdobra-se em regimes e formas de protecção diversificados em função da natureza corpórea ou incorpórea do bem, mas não deve propiciar o esquecimento de que o objecto de protecção é sempre o património cultural na sua diversidade.

A tutela jurídica dos bens culturais móveis e imóveis é conseguida através de imposições administrativas, nomeadamente, em relação aos condicionamentos da urbanização e edificação, direito de preferência ou através da disciplina especial de obras e intervenções de conservação e restauro. Pretende-se tradicionalmente garantir, na medida do possível, a imutabilidade e a identidade.

Estas características de preservação no tempo dos “bens culturais-coisa”, sem embargo da diversidade de utilização ou enquadramento, distinguem-se claramente do modo de salvaguardar os “bens culturais-actividade”.

A criação, recriação e, portanto, a mutabilidade representam as características fundamentais dos bens imateriais. A salvaguarda das manifestações do património cultural imaterial focaliza-se, essencialmente, na transmissão e circulação, sem dependência de uma concretização corpórea que, quando existe, é meramente acessória ou funcionalizada.

\*

A Lei n.º 107/2001, no seguimento da Lei n.º 13/85, de 6 de Julho, trata o património cultural imaterial de uma forma autónoma e pioneira em termos de direito comparado.

A propósito da definição e âmbito do património cultural, o artigo 2.º diz-nos que o integram todos os bens que sendo testemunhos com valor de civilização ou de cultura sejam portadores de interesse cultural relevante e, como tal, devam ser objecto de especial protecção e valorização.

O legislador tem o cuidado de precisar no n.º 4 do artigo 2.º da Lei de Bases que “integram, igualmente, o património cultural aqueles bens imateriais que constituam parcelas estruturantes da identidade e da memória colectiva portuguesas”.

O círculo das realidades abrangidas pelo património cultural compreende, assim, os bens materiais e imateriais.

Note-se que o n.º 6 deste artigo relaciona os bens imateriais com o respectivo contexto e apela à identificação de relações interpretativas e informativas.

Acresce que os n.ºs 7 e 8 representam concretizações da importância e correspondente valorização de bens imateriais no que diz respeito à língua e à cultura tradicional.

Em coerência com o ponto de partida, a sistematização da Lei n.º 107/2001 (Título VII) versa especificamente sobre os bens imateriais, estabelecendo no artigo 91.º o âmbito e regime de protecção e no artigo 92.º os deveres das entidades públicas.

O legislador identifica a abrangência do património cultural imaterial nos n.ºs 1 e 2 do artigo 91.º. Estabelece:

“1. Para efeitos da presente lei, integram o património cultural as realidades que, tendo ou não suporte em coisas móveis ou imóveis, representem testemunhos etnográficos ou antropológicos com valor de civilização ou de cultura com significado para a identidade e memória colectivas.”

“2. Especial protecção devem merecer as expressões orais de transmissão cultural e os modos tradicionais de fazer, nomeadamente as técnicas tradicionais de construção e de fabrico e os modos de preparar os alimentos.”

O n.º 3 deste preceito revela a necessidade de se protegerem os suportes materiais das manifestações do património cultural através da inventariação ou da classificação:

“Tratando-se de realidades com suporte em bens móveis ou imóveis que revelem especial interesse etnográfico ou antropológico, serão as mesmas objecto das formas de protecção previstas nos títulos IV e V.”

Por seu turno, os n.ºs 4 e 5 visam identificar os meios para promover a fruição e a salvaguarda das manifestações do património cultural imaterial.

O artigo 92.º deve ser lido como uma vinculação à concretização de deveres positivos de salvaguarda dos bens imateriais. Oferece especial densidade interpretativa a necessidade de as autarquias locais valorizarem as manifestações existentes nas respectivas circunscrições territoriais.

Estatui-se o seguinte:

“1. Constitui especial dever do Estado e das Regiões Autónomas apoiar iniciativas de terceiros e mobilizar todos os instrumentos de valorização necessários à salvaguarda dos bens imateriais referidos no artigo anterior.”

“2. Constitui especial dever das autarquias locais promover e apoiar o conhecimento, a defesa e a valorização dos bens imateriais mais representativos das comunidades respectivas, incluindo os próprios das minorias étnicas que as integram.”

\*

A regulação nacional do património cultural imaterial confronta-se agora com o Direito Internacional Público, uma vez que há poucos dias, no dia 26 de Março de 2008, foi publicada no Diário da República a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, adoptada na 32.ª Sessão da Conferência Geral da Unesco, em Paris, a 17 de Outubro de 2003.

Neste contexto, a primeira observação a fazer sobre a Lei n.º 107/2001 prende-se com a abertura ao alargamento do âmbito do património cultural. Encontra-se, desde logo, no n.º 5 do artigo 2.º quando afirma que “constituem, ainda, património cultural quaisquer outros bens que como tal sejam considerados por força de convenções internacionais que vinculem o Estado Português, pelo menos para os efeitos nelas previstos.”

A Lei n.º 107/2001 e a vigência na ordem jurídica interna da Convenção de 2003 sobre o património cultural imaterial, bem como da Convenção de 2005 relativa ao valor do património cultural para a sociedade, superam definitivamente a concepção tradicional do património cultural, radcada na conexão com uma coisa, cuja materialidade constituía a principal preocupação de salvaguarda.

\*

A leitura conjugada da Convenção de 2003 e da Lei n.º 107/2001 aponta algumas pistas para superar as dificuldades de protecção do património cultural imaterial.

Importa, a este título, ter presente a definição de património cultural imaterial de acordo com a referida Convenção.

A noção é extremamente ampla e deve ser relacionada com os “domínios” das manifestações e com os instrumentos de “salvaguarda” previstos na própria Convenção:

“1) Entende-se por «património cultural imaterial» as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e,

sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural. Esse património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interacção com a natureza e da sua história, incutindo-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo, desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana. Para os efeitos da presente Convenção, tomar-se-á em consideração apenas o património cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais existentes em matéria de direitos do homem, bem como com as exigências de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos e do desenvolvimento sustentável;

- 2) O «património cultural imaterial», tal como definido no número anterior, manifesta-se nomeadamente nos seguintes domínios:
  - a) Tradições e expressões orais, incluindo a língua como vector do património cultural imaterial;
  - b) Artes do espectáculo;
  - c) Práticas sociais, rituais e eventos festivos;
  - d) Conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo;
  - e) Aptidões ligadas ao artesanato tradicional;
- 3) Entende-se por «salvaguarda» as medidas que visem assegurar a viabilidade do património cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, pesquisa, preservação, protecção, promoção, valorização, transmissão, essencialmente através da educação formal e não formal, bem como a revitalização dos diferentes aspectos desse património”.

\*

A expansão do conceito de património cultural suscita naturais dificuldades na futura regulação jurídica da salvaguarda das manifestações do património cultural imaterial.

Trata-se, no entanto, de uma imposição da Lei n.º 107/2001 como lei de bases e, portanto, propulsora da densificação de deveres do Estado, mas também da necessidade de tornar exequíveis as obrigações previstas nos artigos 11.º, 12.º, 13.º, 14.º e 15.º da Convenção de Paris.

O dever de salvaguarda do património cultural imaterial convoca uma ideia – a transmissão – que constitui a charneira e o ponto de apoio para um regime jurídico global e coerente.

Entendemos que a transmissão das manifestações do património cultural imaterial representam a ineliminável condição para a participação, a acessibilidade e o estudo da multiplicidade, espacial e temporal, dessas manifestações para que possam continuar a ser “bens culturais-actividade”.

O património cultural imaterial tem, segundo a Convenção de 2003, actores definidos: as comunidades, os grupos ou os indivíduos que praticam, vivenciam e transmitem uma experiência cultural.

No âmbito da salvaguarda cada Estado Parte “procura assegurar a mais ampla participação possível das comunidades, dos grupos e, se for o caso, dos indivíduos que criam, mantêm e transmitem tal património e de envolve-los activamente na respectiva gestão” (artigo 15.º).

A identificação com vista à salvaguarda implica a necessidade de elaborar “um ou mais inventários do património cultural imaterial” que devem ser objecto de actualização regular (artigo 12.º).

Aqueles inventários são objecto de relatório periódico a apresentar ao Comité Intergovernamental para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial.

Por outro lado, os artigos 13.º e 14.º da Convenção propõem um conjunto de medidas de salvaguarda que abrangem os programas de planeamento, a identificação de estruturas administrativas, os estudos científicos, técnicos e artísticos, bem como a adopção de medidas jurídicas, técnicas e administrativas.

Merece especial destaque a orientação de congregar meios baseados na educação e destinados à transmissão não formal de conhecimentos.

A protecção de contextos ou de bens materiais não é esquecida quando a Convenção estabelece a promoção da “educação sobre a protecção dos espaços naturais e dos lugares importantes da memória colectiva cuja existência seja necessária à expressão do património cultural imaterial”.

O cumprimento destas orientações parece essencial para que as manifestações do património cultural imaterial existentes em cada Estado possam ambicionar a inclusão na lista representativa do Património Cultural da Humanidade.

\*

Neste enquadramento a identificação do património cultural imaterial passa, como diz o n.º 4 do artigo 91.º da Lei n.º 107/2001, pelo “registo gráfico, sonoro, audio-visual ou outro para efeitos de conhecimento, preservação e valorização através da constituição programada de colectâneas que viabilizem a sua salvaguarda e fruição”, mas implica, também, o inventário das respectivas manifestações.

Parece ser uma clara exigência da Convenção que se relaciona com as políticas públicas consensualizadas pela UNESCO.

Vejamos, então, a projecção do inventário e daquelas políticas públicas no ordenamento jurídico português.

O inventário e a classificação são as principais formas de protecção de natureza jurídica do património cultural.

O inventário é uma noção polissémica que abrange várias realidades. Fala-se, de facto, em inventário geral, inventário dos bens particulares, inventário de bens públicos e inventário museológico.

Próximos do inventário encontramos ainda na lei os conceitos de registo, relação e lista.

Por outro lado, sublinha-se que um dos princípios gerais da política do património cultural assenta na inventariação. Esta visa assegurar o levantamento sistemático, actualizado e tendencialmente exaustivo dos bens culturais existentes com vista à respectiva identificação (alínea a) do artigo 6.º da Lei n.º 107/2001). Acresce que a inventariação revela-se ancilar do princípio da informação, que assegura a recolha sistemática de dados, facultando o respectivo acesso tanto aos cidadãos e organismos interessados como às competentes organizações internacionais (alínea f) do artigo 6.º da Lei n.º 107/2001).

A inventariação como processo ou o inventário como resultado colocam, desde logo, a questão de saber quais são as realidades que podem subsumir-se nos conceitos vagos e indeterminados utilizados pela Convenção e a concretização do juízo que incidirá sobre uma manifestação no sentido de identificar o respectivo valor cultural.

No fundo, importa sempre preencher os requisitos de uma manifestação do património cultural imaterial em termos do objecto, dos sujeitos, da transmissão e da compatibilidade com os direitos do homem, bem como com as exigências do respeito mútuo entre as comunidades, grupos ou indivíduos e do desenvolvimento sustentável.

Ora, os domínios previstos na Convenção ainda se devem desdobrar em inúmeras categorias que favorecem a identificação e estudo de cada manifestação.

Assim, os bens culturais imateriais apresentam-se como um património cultural “difuso”, sem titulares individualizados e cujos contornos dificilmente se deixam circunscrever à identificação própria dos bens móveis e imóveis, mesmo quando o legislador, em função de uma relativa homogeneidade, os consegue arrumar em regimes especiais de protecção e valorização.

Acresce, ainda, o facto de uma manifestação cultural, que se caracteriza pelo dinamismo inerente à transmissão, não ser comparável com a identificação de um monumento, independentemente do juízo valorativo sobre o mesmo, que o decurso do tempo pode alterar.

As considerações anteriores têm plena aplicação ao processo de inventariação e com a determinação do que deve ser inventariado.

À dificuldade de isolar o objecto soma-se a questão da possível hierarquia das manifestações do património cultural imaterial.

Sendo possível conceber, à semelhança dos bens móveis e imóveis, a graduação em níveis de interesse nacional, interesse público ou interesse municipal dos bens imateriais, parece-nos, no entanto, que não é esse o caminho apropriado.

O princípio da equivalência em função do valor intrínseco das manifestações nos diversos domínios aconselha o tratamento num plano de igualdade.

O inventário não servirá para discriminar as manifestações de uma comunidade ou grupo, o tempo ou lugar da produção, recriação ou transmissão.

Assim, a inventariação terá como principal finalidade a identificação, estudo e divulgação das manifestações agrupadas em domínios e, eventualmente, por categorias e não a respectiva hierarquização.

\*

A inventariação como processo e o inventário como resultado suscita breves considerações sobre o procedimento administrativo e a vertente orgânica da salvaguarda.

São temas que o legislador vai ter de enfrentar para tornar exequíveis as normas convencionais, harmonizar as directivas da Lei de Bases com o conteúdo, agora mais operativo, do património cultural imaterial e dotar a Administração Pública de instrumentos adequados a novas atribuições.

O procedimento administrativo de inventariação deve favorecer o início do procedimento em termos tais que a identificação das inúmeras manifestações do património cultural imaterial possa ser divulgada.

É útil que a instrução do procedimento seja “amiga” da participação dos interessados, favorecendo a correcção dos elementos que permitam o estudo da relevância das manifestações e a integração nos domínios temáticos assinalados pela Convenção.

Por outro lado, a audiência dos interessados deve privilegiar a consulta pública e um processo dialógico onde as opiniões dissonantes mereçam estudo.

A vertente orgânica da salvaguarda centra-se no Instituto dos Museus e da Conservação e favorece a colaboração das Direcções Regionais de Cultura como administração cultural de proximidade.

É conveniente, a este título, que o futuro enquadramento legislativo desenvolva o papel das autarquias locais quer na promoção das iniciativas de inventariação, quer através da sua participação em momento prévio à decisão de incluir uma manifestação no inventário.

As especificidades do património cultural imaterial, nomeadamente o entrosamento com os direitos fundamentais e a natureza da transmissão justificam uma reflexão cuidada sobre quem decide a inclusão no inventário.

Parece que a fundamentação da decisão baseada em conceitos indeterminados, de difícil preenchimento, tem de ser exigente e promover o consenso entre opiniões através de regras de decisão que privilegiem uma maioria qualificada.

Estamos a pensar num órgão consultivo cujo parecer seja obrigatório, ou mesmo num órgão independente com autonomia técnica e jurídica para deliberar a inclusão no inventário.

Está em causa o indeferimento de um pedido, o exercício de uma autoridade legitimada em função da análise de uma manifestação cultural.

A valoração requerida para a decisão de inclusão no inventário de uma manifestação aumenta substancialmente a complexidade do processo decisório quando comparado, por exemplo, com a classificação de “bens culturais-coisa”.

A questão fundamental é a de conseguir afastar a tentação de a Administração Pública se transformar no “tribunal do gosto” ou limitar o acesso ao inventário, partindo de pré-compreensões sobre os domínios do património cultural imaterial ou de uma visão académica que diminua, por exemplo, o momento da transmissão ou a recriação em favor da investigação da historicidade da manifestação do património cultural imaterial e das vicissitudes da respectiva fruição.

\*

Como dissemos, o património cultural imaterial tem actores definidos – as comunidades, grupos ou indivíduos – que praticam, transmitem e vivenciam uma experiência cultural.

Esta aproximação à natureza do património cultural imaterial atrai, desde logo, a aplicação das normas constitucionais sobre direitos fundamentais.

A liberdade de expressão, a liberdade de criação e a liberdade de manifestação protegem os praticantes e transmissores de uma manifestação do património cultural imaterial ao contrário do que se verifica, na generalidade dos casos, com os bens culturais materiais.

Por outro lado, a proibição constitucional de programação cultural ganha neste contexto uma particular relevância.

Os direitos de liberdade em relação ao património cultural imaterial têm de se harmonizar com os deveres de protecção, colocando, em primeiro lugar, a liberdade do praticante ou transmissor e a sua dignidade como pessoa.

É nestes termos que defendo a possibilidade de recusa do inventário. No limite, a legitimidade de extinção de uma manifestação do património imaterial por vontade dos seus praticantes ou na falta de consentimento para a respectiva salvaguarda.

A salvaguarda do património cultural imaterial deve ser muito sensível à dimensão dos direitos de liberdade consagrados constitucionalmente. E promover a identificação, valorização e fruição implica o afastamento de qualquer possibilidade de programação cultural.

Uma nota final para exprimir uma convicção. A flexibilidade da salvaguarda do património imaterial tem de responder a uma ideia estruturante. Os bens culturais, independentemente do seu suporte corpóreo ou incorpóreo, tendem a perpetuar valores de identidade e cultura que fundamentam a diversidade das formas de protecção jurídica<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Nota do Ed.: o regime jurídico de salvaguarda do Património Cultural Imaterial veio a ser instituído pelo Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de Junho.



# Memória, Identidade e Projecto



# Um Museu para a Luz e para o Alqueva

Maria João Lança

Museu da Luz / EDIA, S.A.

## O Museu da Luz no contexto do processo de Alqueva

A génese do Museu da Luz está relacionada com a implementação da mítica barragem de Alqueva e a inevitável submersão da povoação da aldeia da Luz. A grande barragem de Alqueva é a obra central do *Empreendimento de Fins Múltiplos de Alqueva*, localizada no rio Guadiana, no Alentejo, uma vasta região que corresponde a cerca de 1/3 do território português e que é uma das zonas mais despovoadas do País.

A retenção de água é, nesta região, uma miragem antiga, desde tempos imemoráveis reflectida na rica cultura popular da região, em particular na poesia e no cante. Desde meados do século XX que o sonho de um Alentejo irrigado persiste em estudos e planos sucessivos. No ano de 2002, finalmente, a grande barragem do sul é tornada realidade, com o seu grande lago de 250 km<sup>2</sup>, um dos maiores da Europa.

Ao projecto de Alqueva está irrefutavelmente ligada a submersão da aldeia da Luz. A velha aldeia, situada no concelho de Mourão, distrito de Évora, compreendia uma área urbana de 16 ha e estava implantada numa zona circundada pelo vale do rio Guadiana.

À data do fecho das comportas da barragem – em Fevereiro de 2002 –, a Luz era uma freguesia pouco povoada, com pouco mais de 300 habitantes, distribuídos por cerca de 180 parcelas (habitações e anexos, quintais e tapadas).

A submersão da aldeia da Luz projectou os impactes de Alqueva para uma dimensão social e humana de cariz absolutamente inédito. As interrupções constantes da obra marcaram esta

população com o descrédito de que alguma vez a sua aldeia se perdesse, ‘engolida’ pelas águas da prometida barragem.

Mas o Alqueva avançou de facto e, com ele, a necessidade de encontrar uma solução para os habitantes da Luz: a transferência e o realojamento no novo povoado (re)criado perspectivou-se desde logo em toda a sua complexidade, nomeadamente em questões como: as relações de vizinhança e arruamentos; a relação entre os ambientes do colectivo e do privado; a reposição da propriedade rural; o ‘relojamento’ dos patrimónios afectados (histórico, arqueológico, arquitectónico, etnográfico, paisagístico) – preocupação que torneou todo o processo de concertação.

A aldeia da Luz saiu definitivamente do anonimato e passou a tema central de debate dos custos e valias do Alqueva, de estudos científicos de foro sociológico e antropológico, de objecto artístico e de reflexão acerca da condição humana. O acontecimento tornou-se objecto de notícia quase diária na comunicação social, verificando-se, conseqüentemente, uma apropriação colectiva da inédita situação.

Foram justamente os valores da identidade e da memória colectiva que ‘estremeceram’ quando se verificou a decisão de construir uma barragem, sacrificando uma comunidade em nome do interesse nacional. O programa de relocalização do povoado teria, pois, de ser integrado e, sobretudo, participado pela população, o que lhe trouxe contornos muito particulares. O acompanhamento do processo fez-se por uma equipa multidisciplinar que, durante cerca de sete anos, actuou no terreno nas suas diversas etapas; a população foi auscultada e a opção de criar uma ‘cópia’ da aldeia (‘casa por casa, terra por terra’) procurou dar resposta à via consensual. Uma equipa de técnicos de audiovisual acompanhou o processo nas diversas fases, resultando na constituição de um vasto conjunto de documentação audiovisual, integrado agora no acervo do Museu da Luz.

O património histórico foi igualmente salvaguardado: o Castelo da Lousa (monumento classificado, construído em xisto e decisiva fonte de inspiração para a conceptualização arquitectónica do edifício do museu), face à impossibilidade da alvitrada solução de transferência, foi protegido por uma estrutura de protecção de sacos de areia e betão, absolutamente inovadora. O casal romano encontrado na Nova Aldeia foi preservado e articulado no circuito museológico, pois a submersão de outros povoados idênticos no território de Alqueva cederam a este uma significação especial; ao mesmo tempo o habitat romano traz história e legitima o novo território ocupado pelas gentes da Luz. Também a Igreja de N. Senhora da Luz, num momento prévio à sua necessária demolição, foi integralmente intervencionada, tendo sido feitas escava-



Sr. Domingos Capucho.

FOTO GENTILMENTE CEDIDA POR FRANCISCO CAPUCHO.

ções arqueológicas no seu subsolo e deslocados os painéis de frescos do altar-mor. Todos os espólios resultantes destas operações fazem, hoje, parte do acervo do museu.

Por fim, o único edifício sobrevivente da submersa Luz, o Monte dos Pássaros, tem agora maior significado tendo sido igualmente integrado no percurso museológico. A sua revitalização e salvaguarda – missão do Museu da Luz –, deverá respeitá-lo na qualidade de núcleo etnográfico – o *monte alentejano* –, ponto vital de referência e de memória de um modo de vida que é evocado no discurso expositivo e que é suscitado pelo próprio acervo do museu.

### **A Preservação e a Memória no povoado recriado**

As questões da preservação e da memória colectivas foram materializadas em três elementos que, no espaço público da nova aldeia da Luz, integram e partilham do mesmo lugar, um espaço arredado da aldeia, a meio caminho do grande lago de Alqueva e virado a poente, onde se



Luzenses no largo da nova aldeia.  
FOTO: ANTÓNIO CUNHA. | EDIA,S.A. – MUSEU DA LUZ.

encontram o espaço dos mortos, o templo e o museu: digamos que este é o *pólo da memória* ou *espaço monumental* da nova Luz.

Para além da conhecida importância dada no processo à transferência dos mortos, é interessante verificar a persistência da população em ‘trazer’ para o novo povoado o templo associado ao mito da fundação da primitiva aldeia, pelo que se construiu uma ‘réplica’ da igreja e integraram-se os seus elementos arquitectónicos e painéis de frescos, resquícios da construção original. A igreja que outrora se erigiu no local do aparecimento da Virgem, é agora deslocada, mas apenas na sua manifestação física, pois a sua razão de ser inicial, associada à lenda do aparecimento da Luz, perde agora todo o sentido no novo território. A recriada igreja de N. Senhora da Luz é assim a nova expressão física da lenda da fundação da aldeia.

Também a criação do museu constituiu-se como premissa fundamental imposta pela comunidade, consciente das necessidades de salvaguarda e preservação. O processo de recolha de bens representativos da herança patrimonial comunitária foi, numa primeira fase, desencadeado espontaneamente pela própria população, tendo em vista esse fim. Hoje o museu conta, no seu

acervo de natureza etnográfica, com alguns destes objectos, doados pela população, artefactos que operaram na antiga aldeia e onde perderam o seu carácter funcional. Mas estes objectos alcançaram um novo estatuto e partindo deles é agora possível recriar o passado, ou, pelo menos, fragmentos de outros tempos. A colecção etnográfica é o vínculo primeiro que o museu estabelece com a população.

Por fim, ainda no âmbito da estratégia de ‘reposição’ dos patrimónios desaparecidos, saliente-se a importância da distribuição das terras à comunidade, preconizada no âmbito da reposição fundiária.

Este foi realmente um aspecto decisivo quanto ao envolvimento da população, pois significou a apropriação de um território que não era o seu, onde não havia história nem passado. Na realidade foi só com a efectivação deste processo que a aldeia, até mesmo visualmente, deixou de ser uma ‘terra de ninguém’ para se configurar um território humanizado: as culturas novas substituem as antigas, impondo-se a vinha como a principal, e o regadio é uma novidade a que a mais antiga geração tem ainda dificuldade em se adaptar. O domínio do Homem sobre a Terra é uma forma de estar das gentes da Luz e de todo o Alentejo e que, durante gerações, originou e justificou todo um conjunto de importantes práticas relacionadas com o universo do *saber fazer*.

### O Museu: apresentação, missão, objectivos e colecções

Desde muito cedo, ainda na década de 1980, no contexto da definição de medidas compensatórias dos impactes negativos decorrentes da submersão, a própria comunidade propôs a criação de um museu, como espaço de “memória da Luz e do Castelo da Lousa” (monumento de época romana dos séculos I a.C. / I d.C, sobranceiro ao rio Guadiana, esteve sempre presente na memória e imaginário dos luzenses). Com efeito, nos respectivos planos de construção da nova aldeia, promovidos pela Empresa de Desenvolvimento e Infra-estruturas do Alqueva, EDIA, S. A. (responsável pela implementação e gestão do empreendimento de Alqueva e pelo processo de transferência da aldeia da Luz), a construção do museu foi desde sempre prevista, no quadro dos diversos equipamentos colectivos a implementar. Mais especificamente, no quadro do designado espaço urbano e memorial: *pólo da memória da nova Luz*.

O programa museológico fundador foi da responsabilidade do etnólogo Benjamim Pereira, no âmbito de um trabalho sistemático e pluridisciplinar, abarcando as diversas componentes da História, Paisagismo, Antropologia, Arquitectura e Antropologia Visual. Este trabalho foi desenvolvido entre os anos de 1999 e 2003. O Museu da Luz abriu ao público no ano de 2003, mantendo actividade regular desde então. É tutelado pela EDIA, S.A. e procura dar resposta de forma integrada às funções museológicas previstas na Lei-Quadro de Museus Portugueses.

A efectivação do Museu da Luz repousa no desaparecimento deste território complexo, repleto de tempo(s), de história(s) e de relações múltiplas com as pessoas que o habitaram. O vazio deixado pelo desaparecimento do território é minimizado pela representação e revelação suscitadas pelo museu.

A unidade museológica tem como vocação a interpretação, o estudo, o debate e a divulgação dos inéditos processos de transferência da Aldeia da Luz e de implementação do empreendimento de Alqueva, no pano de fundo do Alentejo. Na evocação da identidade e da memória colectivas, preconizada pelo museu, as comunidades assumem um papel vital, nomeadamente ao nível do registo e da salvaguarda das realidades desaparecidas.

Genericamente o museu tem como objectivos:

- Promover a recolha, a conservação, o inventário e a documentação, a investigação e a divulgação do património cultural – material e imaterial – associados ao seu território de intervenção (a aldeia da Luz e o ‘espaço’ de Alqueva).
- Identificar, registar e recolher os testemunhos que documentem a história e o património relacionado com os processos de transferência da aldeia da Luz e de implementação do projecto de Alqueva.
- Conservar e salvaguardar as suas colecções.



Luzenses no largo da antiga aldeia.

FOTO: ANTÓNIO CUNHA, | EDIA,S.A. – MUSEU DA LUZ.

- Documentar o património cultural, através do inventário sistemático e da promoção de acções de estudo e investigação.
- Aprofundar o conhecimento sobre as áreas temáticas relacionadas com os processos da Luz e de Alqueva, nomeadamente: a Água, a Paisagem, a Ruralidade e a Arquitectura, no contexto do sul (Alentejo).
- Constituir um acervo audiovisual das realidades tratadas no âmbito da sua missão.

## As colecções

Tendo em vista a constituição do acervo do museu, foi colectado por Benjamim Pereira um conjunto de bens etnográficos, doados ou cedidos pela própria comunidade da Luz. São representativos de um modo de vida próprio da sociedade alentejana até meados do século XX, altura em que se verificou a introdução da mecanização da agricultura e a alteração do *modus vivendi* das sociedades desta região, em termos económicos, sociais e culturais.

No ano de 2008 o Museu da Luz passou a ser depositário de um vasto espólio arqueológico da freguesia da Luz, onde se inclui o do emblemático Castelo da Lousa ou o da Igreja de N. Senhora da Luz. Este conjunto artefactual – representativo de épocas históricas e pré-históricas – é proveniente das escavações arqueológicas empreendidas entre os anos de 1998 e 2003, no quadro do *Plano de Minimização de Impactes Patrimoniais de Alqueva*.

O museu tem também à sua guarda um importante acervo audiovisual sobre o inédito processo de mudança da comunidade da Luz e das transformações operadas no seu território de intervenção. No âmbito da sua actividade, compete-lhe incrementar esse acervo, através do registo e da salvaguarda do património imaterial e memória social associados com o seu acervo e inédita missão. Este acervo pode ser objecto de consulta pela comunidade e utentes do museu.

## Trabalhar a memória no Museu da Luz

O Museu da Luz é gerado no âmbito de um processo absolutamente inédito e sem precedentes. A importância do seu *corpus* material relaciona-se com a própria razão de ser do museu e sua missão, que se efectiva no âmbito de um processo de algo irremediavelmente desaparecido. Para além do tempo, por serem pertencentes ao passado, também os espaços onde estes objectos foram gerados ou recolhidos não podem mais ser fruídos. No fim do tempo de vida da barragem este território será um outro espaço, muito diferente, inevitavelmente, do que era antes da submersão.

Tendo em conta a importância do papel do museu neste quadro – o museu deve ser evocativo das *vozes* do presente para testemunhar o passado e qualificar o futuro –, reconhece-se a importância dos agentes e testemunhos directos dos processos de que se ocupa. Isto é, o museu solicita a participação da comunidade para o auxiliar na identificação e na caracterização do património que pretende retratar, interpretar e salvaguardar.

Este confronto dos tempos – passado, presente e futuro – é, de facto, posto em evidência de uma forma muito premente no longo processo de Alqueva que, como se sabe, atravessou pelos menos as três últimas gerações do Alentejo, todas elas aspirando um ‘futuro melhor’, ideia indissociável de Alqueva. Por outro lado, se o *devir* histórico é feito de permanências e rupturas, também é verdade que a transladação da aldeia da Luz e a efectiva concretização do projecto de Alqueva são um evidente catalizador de *rupturas* (o que acontece com menos frequência ao longo da História do que as *continuidades*). Todavia, permanecendo as pessoas, permanecem também as suas memórias. O museu deve procurar, pois, tirar partido dessa possibilidade.

Consciente desta realidade, o museu preconiza um conjunto de acções que se inserem no quadro do registo da memória social e da salvaguarda do património imaterial, e que se manifestam no cumprimento de quase todas as funções museológicas. São deste facto exemplo o inventário participativo das colecções, que tem como objectivo a documentação da colecção etnográfica, através dos depoimentos dos utilizadores dos objectos, ultrapassando-se assim a sua mera caracterização formal; a formação dos técnicos de serviço educativo, através, também, dos testemunhos dos doadores; os debates sobre temas relacionados com o processo de realocização da aldeia da Luz e de realidades relacionadas com o Alqueva, iniciativa a que chamamos *Conversas à mesa da memória*, assumindo-se muito claramente o museu, uma vez mais, como o espaço de confrontação dos tempos.

### O projecto *Dar Voz aos Objectos*

No âmbito da sua intervenção ao nível do registo e salvaguarda das memórias sociais, o Museu da Luz tem desenvolvido um projecto com múltiplas valências, nomeadamente ao nível da documentação e da exposição, a que se chamou *Dar voz aos objectos*.

Esta acção valoriza o estabelecimento do diálogo, partindo do seu *corpus* material. Tem por isso como ponto de partida o *Objecto* que é, por definição, o alvo de trabalho do museu (a tridimensionalidade diferencia o museu de outros serviços de interpretação e salvaguarda patrimonial, embora actualmente outro tipo de abordagens, de que são exemplo máximo os museus virtuais, são uma realidade evidente). Mas o que neste projecto importa de facto

aprofundar, é essa capacidade que os objectos têm de remeter para o plano do imaterial, reflectindo uma parte do tangível da humanidade.

Os objectos da colecção etnográfica do Museu da Luz podem ter um maior significado patrimonial se forem objecto de interrogação, pelo museu e pela comunidade, num diálogo permanente que o museu deve propiciar. O valor patrimonial da colecção do Museu da Luz (geralmente atribuído em função das suas características materiais, morfologia, estética, raridade, etc), é uma vertente que nos importa explorar, redimensionando estes objectos ‘esfiapados’, aparentemente pouco representativos e dificilmente susceptíveis de musealização. Para que estes objectos possam ser validados no presente, em toda a sua dimensão, no âmbito da intervenção museal, importa reter das pessoas que os manejaram e fabricaram, relatos vivenciais.

Os objectos remetem assim para os actos e as práticas sociais, agora transformados em memórias, que os justificaram, desde a sua emergência e criação, até a sua plena utilização, e por fim, a sua ‘entrada’ no universo do museu. Estes objectos revelam-se assim ricos em significados, nos seus longos ciclos de vida (contrariamente aos objectos actuais), revelando formas de manutenção activa e actuante na sua permanência no tempo, de forma que possam ser transmitidos geracionalmente. Por fim, evidenciam os seus diferentes estatutos, de utilitário a simbólico, incluindo o último estatuto, de bem museológico e, simultaneamente, de bem representativo de um espaço efectivamente desaparecido: é o duplo estatuto dos acervos do Museu da Luz.

O projecto *Dar voz aos objectos* significa, por conseguinte, individualizar, retratar o lado menos evidente, único e irrepetível, de cada objecto. O objecto é enriquecido para além das características meramente físicas e/ou funcionais e recuperam-se os usos e ciclos de vida do objecto, as



Tarrafa – Sr. Domingos Capucho.

FOTO: MARIA JOÃO LANÇA. | EDIA,S.A. – MUSEU DA LUZ.



Utensílios de Tarrafa.

FOTO: MARIA JOÃO LANÇA. | EDIA,S.A. – MUSEU DA LUZ.

histórias de vida do doador/ informante e as informações acerca da própria comunidade. Os objectos *ganham voz* e abandonam o silêncio a que estavam destinados com o desuso e, por vezes, até esquecimento. Esta aproximação remete-nos para uma nova dimensão do objecto.

Ao longo deste projecto, tem-se constatado que os informantes manifestam-se mais disponíveis para prestar informações sobre as realidades e práticas sociais e individuais partindo dos objectos, e portanto de histórias concretas, do que se os inquirirmos directamente sobre este ou aquele assunto que nos interessa pesquisar.

Noutro nível, estes objectos remetem para uma realidade mais vasta, relacionada com as práticas sociais extensíveis a toda a região do Alentejo, assumindo por isso um valor representativo ou emblematizado do património cultural e social comum.

Esta abordagem do objecto é feita no contexto do trabalho do *Museu*, que é o espaço da representação e da evocação. No museu os objectos aparecem retirados do seu contexto original, sendo sujeitos a um processo de *interpretação* que tem em vista uma explicação possível e sempre subjectiva. É assim reproduzida uma parte da realidade original, no novo contexto que é o museu.

O processo documental e expositivo da iniciativa *Dar voz aos objectos*, obedece às seguintes etapas metodológicas:

- Selecção de um objecto em reserva;
- Pesquisa bibliográfica sobre o objecto e temáticas associadas (uma prática social, um acto cerimonial, um ofício, etc);
- Realização de conversas com os doadores, maioritariamente habitantes da Luz e Mourão;
- Registo em suporte vídeo das entrevistas com os doadores dos objectos seleccionados. Geralmente têm lugar na Sala da Memória do museu;
- Recolha de documentação complementar: vídeo, fotografias, documentos, entre outros, disponibilizados pelo doador ou informante;
- Elaboração dos textos de síntese das recolhas e dos conteúdos para textos expositivos;
- Realização e edição de documento visual;
- Elaboração de folhas informativas de sala;
- Elaboração e concepção de painéis expositivos;

- Divulgação do ciclo de exposições;
- Realização de conversas com a comunidade sobre a temática do objecto, inseridas no âmbito da iniciativa de dinamização museal *Conversas à Mesa da Memória*;
- Avaliação da iniciativa expositiva (e oferta do documento visual ao informante ou familiar).

Esta iniciativa contribui, adicionalmente, para o enriquecimento do *Arquivo Oral da Memória* que o Museu da Luz procura continuamente realizar, tendo em vista o cumprimento da sua missão e objectivos. A partir do objecto recuperam-se histórias e memórias sobre a comunidade e o passado, memórias que estão em permanente transformação e que importa salvaguardar.

No cumprimento destes objectivos, o museu procura aplicar metodologias próprias, promovendo de forma sistemática a sua missão de projectar no presente realidades do passado. O projecto do Museu da Luz *Dar voz aos objectos*, confrontando de forma evidente as 'imaterialidades' suscitadas pelo *corpus* material que gere e tem à sua guarda, pode ser um exemplo das múltiplas possibilidades e desafios que se colocam aos museus, ao nível do registo e da salvaguarda da memória social e do património imaterial.

#### BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

---

AA.VV, 2003, *Museu da Luz*, Beja, Museu da Luz, EDIA.

AA.VV, 2004, *Arqueologia nas terras da Luz*, Colecção Museu da Luz, n.º 1, Beja, Museu da Luz, EDIA.

AA.VV, 2007, *Olhar os montes alentejanos a pretexto de Alqueva*, Colecção Museu da Luz, n.º 3, Beja, Museu da Luz, EDIA.

MOURÃO, Catarina, 2007, *A minha aldeia já não mora aqui* (DVD), Beja, Museu da Luz, EDIA, Laranja Azul.

SARAIVA, Clara, 2005, *Luz e água: etnografia de um processo de mudança*, Colecção Museu da Luz, n.º 2, Beja, Museu da Luz, EDIA.

SANCHES, Rui, e PEDRO, José Oliveira, 2006, *Empreendimento de Fins Múltiplos de Alqueva*, Beja, EDIA.

BRITO, Joaquim Pais de, 2000, "Objectos com pessoas", in Joaquim Pais de Brito, Ana Margarida Campos e Paulo Ferreira da Costa, *Normas de inventário – Etnologia – Alfaia Agrícola*, Lisboa, Instituto Português de Museus.

#### RECURSOS NA INTERNET

---

[www.museudaluz.org.pt](http://www.museudaluz.org.pt)

[www.edia.pt](http://www.edia.pt)



# Pesquisa e Recolha Etnográfica: o caso da Aldeia da Luz

Clara Saraiva

Departamento de Antropologia da  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa  
Centro em Rede de Investigação em Antropologia  
Instituto de Investigação Científica Tropical

No âmbito do realojamento da aldeia da Luz, submergida devido à construção da barragem de Alqueva, constitui-se, na nova aldeia, o Museu da Luz. A sua criação foi solicitada desde o início pela comunidade, logo que se decidiu que a aldeia teria de ser destruída, e uma nova aldeia seria construída de raiz a salvo das águas da albufeira. Este processo incluiu igualmente a transladação integral do antigo cemitério para uma nova necrópole e a reconstrução da velha igreja matriz do séc. XV, edificações de grande carga simbólica e com as quais o novo museu estabeleceu uma forte relação. Este texto pretende dar conta do que foi o processo de recolha e de trabalho etnográfico dirigido à constituição do museu e algumas das vicissitudes que marcaram o complexo processo de transladação da aldeia e de criação deste equipamento na nova Luz. Tais reflexões fazem sentido num cenário em que, apesar de se preparar um equipamento físico, de mostra de objectos bem materiais, na verdade era todo um acervo de memórias e vivências imateriais que também se constituía e se preservava.

\*

A ideia da construção de uma grande barragem no Sul de Portugal, vinda dos anos 50, durante a vigência do regime salazarista, só se concretizou nos anos 90, duas décadas após a revolução do 25 de Abril de 1974. A construção desta unidade implicou a transladação da aldeia da Luz, que, por estar abaixo da quota 152, seria totalmente submergida pelo grande lago. Situada no concelho de Mourão, distrito de Évora, a Luz<sup>1</sup> era uma aldeia pacata, pouca movimentada, já que a estrada que

---

<sup>1</sup> Com cerca de 300 habitantes e de 180 casas.

a ela conduzia terminava num “cul de sac”, que apenas dava acesso ao castelo da Lousa, construção romana de reconhecido valor patrimonial e arqueológico. Desde o início do projecto que a população desta aldeia viveu sob a ameaça da sua deslocação, o que provocou angústias e medos que se protelaram ao longo de décadas (Saraiva, 2003a: 35), concretizados quando, em Fevereiro de 2002, as comportas foram encerradas e se iniciou o enchimento da barragem.

Todo o processo de decisões relativas ao planeamento e construção da nova aldeia foi extremamente complexo e doloroso. Sentindo-se simultaneamente vítimas e heróis, pelo facto de se terem sacrificado pelo bem do país, à medida que o tempo foi passando os luzenses passaram a reivindicadores. A edificação das novas moradias despoletou um processo de emulação social em que se disputavam áreas de cada divisão da casa e que criou invejas e cisões no seio da comunidade. Em 1995 havia sido criada a EDIA (Empresa de Desenvolvimento e Infra-Estruturas de Alqueva), uma empresa privada de capitais públicos, que passou a dirigir todo o projecto, quer de edificação da barragem propriamente dita, quer da nova aldeia. A EDIA consubstancializou-se como o inimigo, a entidade responsável pela desgraça que caiu sobre a Luz.

Desde os primórdios do processo que, para além da reivindicação da construção de uma nova aldeia os luzenses pugnaram pela construção de um museu, pensado como depósito de memória colectiva e como um espaço que permitisse salvaguardar a lembrança da velha aldeia e das suas vivências. O Museu da Luz foi inaugurado em Novembro de 2003, um ano após a inauguração oficial da nova aldeia.

## O Museu, espaço de memória

Desde o começo que se pensou que o museu, enquanto depósito de memória e elemento catalisador de ajuda à inserção da população no novo aldeamento, deveria estar intimamente relacionado com o espaço sintetizador e de referência original da Luz, espaço esse que abarcava o cemitério e o santuário em honra da santa padroeira, ligado à lenda de fundação do povoado, que conta a aparição da N. Senhora da Luz a um pastor no local onde posteriormente se fixou o templo.

Este conjunto distava cerca de 1 km do núcleo populacional e integrava, além do cemitério e da igreja matriz do século XV (com posteriores acrescentos, visíveis nas influências góticas dos portais e capitéis e nas características renascentistas da capela baptismal) e a praça de touros: um conjunto que simbolicamente unia as esferas da morte e da festa, do sagrado e do profano.

---

Imagem da pág. 166  
Pesca com tarrafa no rio Guadiana, 2001.  
Luz, Mourão.

FOTO: BENJAMIM PEREIRA.



Interior de casa na antiga Aldeia da Luz, Mourão, 4 de Setembro de 2001.  
Luz, Mourão.

FOTO: CLARA SARAIVA.

Todo este conjunto, encabeçado pelo cemitério e pela igreja, teve de ser igualmente transferido para o novo aglomerado, já que o lugar onde se encontravam iria também ser submergido pelas águas. Denominado pela EDIA como “parte monumental e histórica” da Luz, foi objecto de um projecto arquitectónico e paisagístico específico. Tendo-se decidido que este espaço seria definido pelo novo elemento a criar, o museu, e que a praça de touros seria mudada para a zona reservada aos espaços lúdicos na nova aldeia<sup>2</sup>, coube à equipa projectista pensar o modo de articular e implantar estes três edifícios numa nova realidade paisagística, que passaria a estar na margem de um imenso lago.

A proposta dos arquitectos empenhou-se em guardar a referência ao antigo espaço igreja-cemitério, visto também como estruturante da nova topografia do conjunto e deste seu novo elemento, o museu (Pacheco e Clément, 2003: 107): “A fundação do lugar constituído pela igreja N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Luz, o cemitério trasladado e o museu dedicado aos territórios da Luz, procura absorver numa nova situação topográfica e geográfica as analogias ao lugar da antiga Igreja da N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup>

<sup>2</sup> Espaço situado no lado diametralmente oposto da aldeia, junto ao pavilhão gimnodesportivo e às escolas.

da Luz – a Igreja e o cemitério como fortes elementos identitários, pré-existências únicas e o museu como elemento estruturante do novo lugar, dotado de carga representativa da *substituição*<sup>3</sup> (Pacheco e Clément, 2006: 1).

Esta noção de elemento fundador é também perceptível na forma como a equipa projectista optou por um edifício semi-enterrado, devolvido assim ao solo xistoso original, posicionado entre a igreja reconstruída e o cemitério trasladado, como uma espécie de espaço mediador entre o passado sintetizado pela velha igreja matriz, e todos os rituais lá realizados ao longo dos séculos, e o cemitério, detentor por excelência da memória colectiva local.

### Um projecto antropológico

Integrando, a partir de 1998, a equipa responsável pela trasladação da “parte monumental”<sup>4</sup> (assim denominada pela EDIA) da aldeia, incluindo museu, cemitério e igreja – Benjamim Pereira responsável pela concepção museológica e eu, pela investigação antropológica – demo-nos conta de que o projecto se preocupava com os edifícios, mas que estávamos na iminência de termos um edifício vazio, sem conteúdos. A constituição de um museu, especialmente nas circunstâncias especiais em que se encontrava a aldeia, necessitava de um enquadramento e de uma pesquisa etnográfica que permitisse recolher não apenas objectos para “preencher” o museu, mas também registos que remetessem para as vivências na velha aldeia, que iria em breve desaparecer. Era preciso pensar o museu, tal como Benjamim Pereira o definiu, “como um 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, pode projectar reflexões e experiências de valorização de práticas decorrentes do novo contexto emergente” (Pereira, 2003: 49). Deste modo, propusemos em 1999 à EDIA um projecto de pesquisa integrada, com valências na área da museologia (a cargo de Benjamim Pereira), recolhas audiovisuais (a cargo da produtora Laranja Azul), e da investigação antropológica (a meu cargo)<sup>5</sup>.

Nessa proposta listavam-se uma série de objectivos inerentes às várias áreas de estudo. O pilar básico era a proposta de uma recolha etnográfica consistente, que pudesse funcionar e dar apoio ao projecto museológico: “O Museu, através do Depósito da Memória, da Sala da Luz e dos demais

<sup>3</sup> Itálicos dos autores.

<sup>4</sup> A equipa de arquitectos foi constituída e dirigida por Pedro Pacheco e Marie Clément, e compreendia ainda uma historiadora e um arquitecto paisagístico.

<sup>5</sup> Este projecto, dirigido por mim, compreendia inicialmente mais valências, integrando as áreas da antropologia, história, museologia e audiovisuais, e a continuação da ligação às equipas de arqueologia que há vários anos trabalhavam no terreno, mas que acabaram por ser suprimidas por contingências orçamentais.

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” (Saraiva, 1999: 8).

Convencer a administração que o projecto de investigação e recolha proposto era um justo e necessário tributo à população da Luz foi moroso e complicado. Apesar disso, até Outubro de 2002 foram recolhidas cerca de 800 peças, todas elas devidamente identificadas e fichadas e apresentados os tópicos do que poderia vir a ser uma monografia da Luz, baseada no trabalho de recolha antropológica, abrangendo aspectos como a organização social e familiar, a agricultura e pastorícia, a pesca e as actividades fluviais, os tempos e as vivências e as actividades lúdicas e festas (Saraiva 2002). Um ano após o início do trabalho de recolha mais intenso, em plena efervescência do realojamento, tinham-se já passado vários momentos cruciais no processo, seguidos de perto por mim e por Benjamim Pereira e registados pelas câmaras da Laranja Azul – dos quais o encerramento das comportas da barragem, em Fevereiro de 2002, a trasladação do cemitério, em Julho, e a festa anual em honra da Nossa Senhora da Luz foram os mais importantes no desenrolar dos acontecimentos.

### Recolha de objectos e de vivências

A trasladação do cemitério da Luz efectuou-se em Julho de 2002, já com as águas da albufeira a subir, e foi um marco decisivo para a aceitação pelas famílias da sua mudança para a nova aldeia, já que os luzenses tinham decidido que “não abandonariam as suas alminhas” e que o realojamento dos mortos deveria anteceder o dos vivos. Durante 13 dias traumáticos reviveram-se as mortes dos entes queridos; mexer na comunidade dos mortos foi também tocar na memória sagrada da aldeia, e o processo despoletou uma catarse colectiva e um sentimento de solidariedade derivada do sentimento de união na dor. Com os seus mortos no novo espaço, a última festa em honra da N. Senhora da Luz na velha aldeia teve lugar no primeiro fim de semana de Setembro. Nos meses de Setembro e Outubro as dinâmicas das duas aldeias foram inteiramente pautadas pelo ritmo das mudanças (Saraiva 2003b; Saraiva 2007). A nova aldeia foi solenemente inaugurada pelo Primeiro-Ministro a 19 de Novembro de 2002, já com a maioria da população a viver lá. Nesse Outono e Inverno a chuva foi abundante, e nos primeiros meses de 2003 a altura das águas obrigava os últimos resistentes a saírem da velha aldeia.

As recolhas para o Museu já tinham começado antes, em visitas casa a casa, logo a partir de 1999; com a mudança e o abandono das velhas casas no Outono, fomos sistematicamente solicitando a

todas as famílias que não deitassem nada para o lixo, mas que deixassem o que não queriam nas casas, e nós verificaríamos posteriormente e veríamos o que se podia aproveitar para o museu.

Neste processo de selecção, trabalhámos em Dezembro numa aldeia deserta. Com os funcionários da EDIA, entrávamos nas casas esvaziadas e escolhíamos o que nos parecia susceptível de vir a ser acervo do museu. No meio de quintais cheios de entulho e anexos virados do avesso, o Benjamim descobria verdadeiras “obras de arte”, peças interessantes que, apesar de material e simbolicamente esfiapadas, contavam no entanto muito sobre o que havia sido a vida daquela aldeia e daquelas gentes – potes de barro, cortiços, utensílios agrícolas e de uso quotidiano.

No período dos feriados do Natal e Ano Novo a chuva parou e o sol convidou a passeios. A velha Luz, já vedada mas ainda não interdita à entrada, foi invadida por turistas; quando voltámos ao trabalho, passados alguns dias, todos os objectos que havíamos seleccionado e posto de lado para serem mais tarde recolhidos tinham desaparecido. Os turistas tinham vindo e levado consigo potes partidos, colmeias de cortiça, pedaços do xisto que restava das vigas das lareiras... O que aconteceu foi um fenómeno em escala alargada do que as pessoas da Luz se queixavam sobretudo nos últimos meses de permanência na velha aldeia: que “os de fora vinham, espiolhavam, roubavam coisas dos jardins e até plantas”.

Um dos episódios que me foi relatado é sintomático da apetência das pessoas por possuírem um pedaço fetiche de aldeia “heroína nacional” que iria desaparecer sob as águas da albufeira. Uma das minhas vizinhas da parte antiga da aldeia contou-me que tinha apanhado, nos meses de Verão, um casal a levar plantas e uns potes e que, perante o seu protesto, afirmaram: “Desculpe, mas é que a gente quer ter uma recordação daqui, da vossa aldeia que vai desaparecer”. Pessoas sem qualquer ligação prévia à Luz, vindas de Trás-os-Montes ou do Algarve em camionetas de excursão, de repente comentavam, de lágrimas nos olhos, no largo 25 de Abril, como o fado da aldeia era triste e como se sentiam infelizes pelas pessoas da Luz, “coitadinhas”.

Para além de considerações sobre a gestão dos processos emocionais individuais e sociais<sup>6</sup>, e da quantidade de catarses colectivas por que a Luz passou, o fenómeno de musealização perante a iminência do desaparecimento de algo é interessante, apesar de sabermos de antemão que a maioria dos processos de musealização começa por aí. Se a equipa de Jorge Dias – Jorge e Margot Dias, Fernando Galhano, Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira – decidiu, nos anos 60, dirigir os seus trabalhos de pesquisa em Portugal para a cultura material, foi justamente por sentir a presença da necessidade de uma intervenção num país em rápida mutação, em que dentro de poucos anos não restariam testemunhos do que havia sido uma cultura material rica e diversificada,

---

<sup>6</sup> Ver, a este respeito Lutz e White, 1986; Lutz, 1988; Lutz e Abu-Lughod, 1990.



Procissão por ocasião da Festa da Senhora da Luz, a 2 de Setembro de 2001.  
Luz, Mourão.

FOTO: BENJAMIM PEREIRA.

em muitos casos única na Europa<sup>7</sup>. No caso da Luz, foi a urgência decorrente do seu iminente desaparecimento que transformou todo e qualquer português visitante da aldeia num exímio e consciencioso museólogo, ávido de se apropriar do bem antes que ele desaparecesse.

## Pessoas e processos de musealização

De certo modo, a velha Luz passou ela própria por um processo de musealização; condenada a desaparecer sob as águas de Alqueva, em pouco tempo uma aldeia desconhecida passou para as manchetes das notícias, e as pessoas, autóctones e forasteiras, passaram a valorizar o que antes não tinha qualquer valor. Se para definir a sua identidade uma comunidade não pode cessar de produzir a diferença (Chappaz-Wirthner, in Bromberger, 2003: 15), a Luz passou por um processo extremo de exagero de produção dessa diferença. De aldeia perdida no final de uma estrada sem saída, numa zona esquecida do Sul, ela passou em pouco tempo a ser o pólo das atracções nacionais. A afluência das pessoas de fora começou com os primeiros estudos sobre a barragem e com o início da construção da nova aldeia. Vieram arquitectos e engenheiros, cineastas, fotógrafos, historiadores, sociólogos e antropólogos; vieram imigrantes estrangeiros trabalhar para as obras e turistas. Com os primeiros os luzenses estabeleceram alguma empatia, já que, como muitos diziam, numa clara alusão à própria emigração, “nós também sabemos o que é lutar pela vida e trabalhar fora da nossa terra para ganhar algum e melhorar a vidinha da nossa família”.

Os turistas invadiram a Luz sobretudo no último ano antes da mudança da aldeia, quando Alqueva era objecto de notícias e escândalos diários nos jornais, rádios e televisões nacionais. Nos fins de semana do Verão de 2002 os autocarros e automóveis provocavam engarrafamentos. Os luzenses viam o desfile de pessoas que para eles olhavam com um misto de orgulho da sua afirmação da identidade local e de repúdio por um devassar de espaços e privacidades que sentiam como sua pertença. O orgulho estava aliado à constatação do interesse que os demais manifestavam pela sua aldeia antes desconhecida, pela notoriedade que o seu sacrifício lhes trouxe a nível nacional; mas essa atracção pela fama envolvia também um outro lado, e uma certa saturação que foi aumentando à medida que os anos passavam, as obras avançavam e o número de visitantes crescia. De heróis, os luzenses passaram a sentir-se duplamente vítimas: pelo processo traumatizante por que passavam, mas também porque, se sentiam “olhados como se fossemos peças de museu ou animais do jardim zoológico”.

Este efeito de se sentirem eles próprios, ironicamente, como objectos de um museu vivo, tomou novas facetas quando, com a chegada de Janeiro de 2003 e a maioria das famílias instaladas e a

---

<sup>7</sup> Por exemplo, em termos de sistemas de elevagem de água de rega, como Ernesto Veiga de Oliveira (Oliveira e Galhano, 1992) salientou.

viverem na nova aldeia, a velha Luz foi vedada, para se dar início ao processo de desmantelamento e posterior demolição. Os turistas, que continuaram a ir ao castelo da Lousa até à altura em que este foi coberto de sacos de areia e deixou de poder ser visitado, tinham a entrada interdita na aldeia; as excursões passaram a parar na estrada, perto da entrada fechada do povoamento, e, junto à vedação que circundava todo o perímetro urbano, olhavam, comentavam e tiravam fotografias.

Mas o processo de musealização da Luz teve igualmente a ver com a acção dos próprios autóctones. Foi sempre dito que a velha aldeia, uma vez vazia, seria inteiramente demolida. Esta decisão tinha dois objectivos: um do foro ambientalista, como medida de preservação da qualidade da água; e um segundo, de carácter psicológico, para evitar às pessoas o confronto com as ruínas do antigo núcleo em anos de seca e consequente abaixamento do nível das águas. No quadro de ódio e contestação perante a EDIA, e com o velho burgo já completamente vedado e prestes a iniciar-se a demolição, a empresa permitiu aos próprios que iniciassem o processo de desmantelamento das suas casas, retirando das casas vazias os elementos estruturais que desejassem. Apesar desse movimento se ter iniciado com a própria mudança das casas, o conhecimento daquela resolução imprimiu uma dinâmica própria a estas acções. De posse de uma credencial passada pela EDIA, os luzenses retiraram tudo o que haveria para retirar: portas, janelas, vigas, telhas. De um ponto de vista estratégico, a resolução da EDIA revelou-se um sucesso: não poderia mais ser dito que a empresa ficava com algo que pertencia às pessoas, já que os libertava para levarem tudo o que desejassem. Desta forma, foram os próprios luzenses os primeiros agentes de demolição da sua velha aldeia, o que, de um prisma psicológico, foi extremamente pedagógico e reconfortante: não se “deixava nada para a EDIA” e eram as pessoas, pelas suas próprias mãos, que iniciavam a destruição das suas antigas moradas (Saraiva, 2005).

O mesmo fenómeno que se passou com os objectos passou-se com os elementos da casa, mas com uma lógica inversa: enquanto que com os objectos se passou da atitude de atirar as coisas velhas fora para uma valorização das mesmas coisas, que de repente passavam a “coisas boas”, património, e que, já que eram valorizadas por outrem (nomeadamente nós, “as gentes do museu”), em relação aos elementos estruturais da casa, importava sobretudo retirar portas e janelas de alumínio, azulejos das paredes ou ladrilhos dos pavimentos e outras “coisas modernas e que custaram muito dinheiro”, para serem colocadas em anexos a construir nos pátios traseiros da nova casa. Por outro lado, havia também um agente de definição do que era “património” exterior: estava definido à priori no plano de desmantelamento que todos os “elementos patrimoniais” seriam preservados e reciclados. O processo de desmantelamento foi por isso lento e trabalhoso. Foram retiradas e separadas as telhas, os elementos estruturais “patrimoniais” a devolver às pessoas (como as vigas de xisto das lareiras, as lajes de xisto que constituíam bancos

nas cozinhas, despensas ou pátios), as partes em madeira (caixilhos de janelas, portas, portadas, etc.) de modo a que tudo fosse reciclado; só depois as grandes máquinas de demolição deitaram abaixo as paredes. De certo modo, os luzenses inventaram, não uma tradição (Hobsbawm e Ranger 1984), mas uma conceptualização de património enquanto um *continuum* que adquire validade perante a inevitabilidade da destruição do mesmo.

Na realidade, nessa retirada de elementos materiais das casas os luzenses levavam consigo para as novas moradias, simbolicamente, consubstancializadas nas telhas e nas vigas, as memórias imateriais de vivências passadas dentro desses muros. E quando, daqui a 50 anos, se fizer no museu da Luz uma exposição sobre o processo de mudança, esse caixilho de alumínio, elemento extremamente material, terá com certeza um lugar de destaque, símbolo das vicissitudes por que uma aldeia passou e das angústias, imateriais, mas reais, vividas pelos seus protagonistas.

A demolição da aldeia foi um processo paulatino, observado e participado, um acto público em que as pessoas foram intervenientes activas. À medida que a Luz era destruída, e passava a imaterial, ia-se erguendo na nova aldeia o novo museu, todo ele revisto de materiais (xisto) a lembrar a sua ligação a um território e tradições arquitectónicas locais.

### **Museu da Luz: património material e imaterial**

Durante os meses de Janeiro a Março voltámos repetidas vezes à velha Luz para continuar a “descoberta” de objectos deixados pelas pessoas. Observar estas casas vazias, de paredes sem tectos e semidestruídas, despidas da vida humana mas também do significado que os elementos materiais já retirados lhes haviam outrora conferido, era um espectáculo estranho e perturbante.

As disputas entre a EDIA, a população e outras instâncias continuaram; apesar das dificuldades, no dia da inauguração, em Novembro desse ano, vieram os políticos, as autoridades locais e regionais, os jornalistas... mas também vieram as gentes da Luz, e o grupo coral local cantou nas salas do museu. Com a quantidade de rituais novos por que a Luz passou, numa sucessão infundável de despedidas de velhos espaços e de inaugurações de novos, esta celebração marcou o fim de um ano inicial de vivências no novo espaço e passou a ser uma das datas importantes e comemoradas anualmente. O pretendido renascer da Luz passou também por novas formas de encarar a vida, tanto para os mais velhos, como sobretudo para os mais novos.

A nova aldeia conta com um equipamento museológico onde vão turistas e se pretende atrair os luzenses. O orgulho de muitos que doaram peças e as vêem expostas é também um modo de mostrar formas de vida de um passado recente que, entretanto, e graças também ao processo

por que passaram, as pessoas passaram a valorizar. Vai-se ao museu com os familiares e amigos que vêm visitar, mostrar os objectos oferecidos mas também as imagens recolhidas, olhar momentos e vivências passadas que as câmaras registaram e que agora estão disponíveis nos arquivos audiovisuais do museu, e bem visíveis nos diapositivos e no filme projectados continuamente na Sala da Luz e na Sala da Memória.

Se as pessoas da Luz doaram muitos artefactos ao novo Museu, também muitas guardaram objectos para elas, que puseram a decorar os jardins, pátios, muros ou paredes interiores das novas moradias. Trilhos, charruas, foices, ancinhos, pás de padejar, alforjes, polainas e outras peças de vestuário recuperados dos velhos baús representam não apenas materialidades recentemente valorizadas, num movimento mais vasto de “neo-ruralismo”, reabilitação de objectos e valores de um passado rural, mas símbolos de uma vida passada num espaço que agora não existe, que se tornou, de modo decisivo com a demolição total dos restos da velha Luz e a inundação desse espaço pelas águas da albufeira, ele próprio imaterial.

Quando os luzenses passeiam agora de barco no imenso lago, por cima do lugar onde anteriormente existiu a antiga aldeia e, olhando para as águas, referem como “a casa do Tio Joaquim é aqui por baixo, mais adiante a tasca do António” é também para um património imaterial que eles remetem – construído de memórias, evocações e sentimentos.

#### BIBLIOGRAFIA

- BROMBERGER, Christian, e CHEVALLIER, Denis, 2003, “De la métamorphose de la châtaigne à la renaissance du Carnaval. Relances de traditions dans l’Europe contemporaine”, in Bromberger, C., et al (Dir.), *De la châtaigne au Carnaval. Relances de traditions dans l’Europe contemporaine*, Die, Éditions A Die.
- LUTZ, Catherine, e WHITE, Geoffrey, 1986, “The anthropology of emotions”, *Annual Review of Anthropology*, 15, pp. 405-436.
- LUTZ, Catherine, 1988, *Unnatural emotions. Everyday sentiments on a micronesia atoll and their challenge to western theory*, Chicago, The University of Chicago Press.
- LUTZ, Catherine, e ABU-LUGHOD, Lila, 1990, *Language and the politics of emotion*, Cambridge, Cambridge University Press.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, e GALHANO, Fernando, 1992, “Persistência e evolução da habitação tradicional”, *Arquitectura Tradicional Portuguesa*, Lisboa, Dom Quixote.
- PACHECO, Pedro, e CLÉMENT, Marie, 2003, “Aldeia da Luz/Aldeias duplas”, *Museu da Luz – Catálogo*, Museu da Luz, EDIA.
- PACHECO, Pedro, e CLÉMENT, Marie, 2006, *Museu da Luz. Matéria e memória*, Lisboa (manuscrito).
- PEREIRA, Benjamim, 2003, “Museu da Luz”, *Museu da Luz – Catálogo*, Luz, Museu da Luz, EDIA.
- SARAIVA, M. Clara, 1999, “Proposta de Estudos Etnográficos/Antropológicos para a Constituição do Acervo do Museu da Nova Aldeia da Luz”, *Projecto de Assistência Técnica para o Museu da Luz*.
- SARAIVA, M. Clara, 2002, *Relatório da primeira fase do Projecto de Assistência Técnica para a Constituição do Acervo Museológico da Luz*, Lisboa (manuscrito).
- SARAIVA, M. Clara, 2003a, “Uma aldeia de Luz e água”, *Museu da Luz – Catálogo*, Museu da Luz, EDIA.
- SARAIVA, M. Clara, 2003b, “Entre dois solstícios. Aldeia da Luz: a etnografia das suas continuidades e mudanças”, *Etnográfica*, 7, 1, CEAS, pp. 105-130.
- SARAIVA, M. Clara, 2005, *Luz e água. Etnografia de um processo de mudança*, Beja, EDIA.
- SARAIVA, M. Clara, 2007, “Mudança e água no Sul de Portugal: a barragem de Alqueva e a aldeia da Luz”, *Ruris, Revista do Centro de Estudos Rurais/Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp (CERES/IFCH/Unicamp)*, 1, 1.
- SARAIVA, M. Clara, 2007, “Um museu debaixo de água: o caso da Luz”, *Etnográfica*, 11, 2, CEAS, pp. 441-470.



# Imagens e Sons para o Museu da Luz\*

Catarina Mourão

Escola Superior de Artes e Design  
Laranja Azul

O projecto *Imagens e Sons para o Museu da Luz* arrancou informalmente em 1999. Foi nesta altura que nos começámos a reunir. Juntamente com o etnólogo Benjamim Pereira, a antropóloga Clara Saraiva e os arquitectos Pedro Pacheco e Marie Clément, começámos a discutir o papel do Museu da Luz e a importância de um arquivo audiovisual. Estávamos ainda longe do momento em que a velha aldeia da Luz ficaria submersa e que os seus habitantes teriam de mudar para a nova aldeia construída a uns quilómetros de distância numa quota superior. A mudança só teria lugar no verão de 2002.

Discutiu-se largamente qual o papel que a imagem em movimento teria neste futuro museu, tendo em conta a natureza deste, que, segundo Benjamim Pereira, teria de transcender o âmbito de qualquer museu regional, tornando-se um espaço privilegiado de reencontro com o passado comum e participando no desenvolvimento da comunidade local. Estávamos de acordo que o museu teria de ser um depositário de toda a recolha etnográfica anteriormente realizada na antiga aldeia (objectos, documentos, fotografias), testemunhos indirectos de um modo de vida que desapareceria em breve. Mas sentíamos que competia à imagem em movimento guardar e registar as experiências, as acções, os ambientes, invocar o contexto humano inerente aos objectos, tudo aquilo que outro suporte não poderia dar de forma tão vívida. O suporte audiovisual seria o ideal para traduzir e representar tudo aquilo que é da ordem do impalpável, do foro

---

\* Quando me convidaram para participar nesta conferência pediram-me para falar sobre o processo de realização do Documentário “A minha aldeia já não mora aqui”, documentário produzido e realizado no âmbito do Museu da Luz. No entanto julgo que seria demasiado redutor cingir a minha participação apenas a este objecto e sobretudo porque a feitura deste objecto cinematográfico coincide com uma fase já avançada deste projecto museológico e é consequência de todo um trabalho na área do audiovisual que integra o museu da luz. Assim proponho aqui falar-vos sobretudo de um trabalho de produção de conteúdos audiovisuais para o museu e que mais tarde deram origem ao filme “A minha aldeia já não mora aqui”.

emocional, do foro mais subjectivo, contribuindo para a construção da memória, no sentido da experiência mais profunda entre o sujeito e o seu passado. Se um objecto nos dá pistas para histórias, técnicas e conhecimentos, uma imagem, um som, a escolha de uma palavra, uma entoação, uma hesitação dão-nos pistas para sentimentos, ambientes e sensações.

### O que importava filmar

No início tínhamos uma espécie de guião, uma listagem de situações que seria fundamental registar, situações que corriam o risco de se transformar ou desaparecer com a mudança para a nova aldeia. Este era um dos nossos critérios: registar aquilo que poderia não se repetir. Nesta categoria estavam os registos de actividades ligadas ao ciclo agrícola, às tecnologias tradicionais, aos rituais religiosos (Festa da N. Senhora da Luz, Natal, Páscoa, Pascoela, Dia dos Mortos), aos rituais ligadas à comida, registo de espaços interiores de casas; transformações que os espaços públicos e privados sofreram ao longo dos anos sobretudo a partir de 1960 e a acção quase dialéctica entre essas mudanças e a vida física e emocional das pessoas. Todos estes registos remetiam para esta ideia de passado. São exemplos as sequências visionadas no Colóquio, relativas à tosquia (sequência que integra o capítulo relativo ao “Pastoreio”) e ao queijo (sequência que integra o capítulo relativo às “Tecnologias tradicionais”).

Estes registos eram acompanhados de extensas entrevistas feitas por Benjamim Pereira e Clara Saraiva a diferentes habitantes de aldeia, com o objectivo de registar, através da palavra, histórias de vida, experiências vividas no passado. Na sequência seguinte é bem visível o papel fundamental do Benjamim Pereira. Trata-se de uma sequência onde a palavra ganha um papel fulcral. É exemplo a sequência visionada no Colóquio relativa à telha e ao Tijolo (sequência que integra o capítulo relativo às “Tecnologias tradicionais”).

Paralelamente a estes registos, havia uma segunda categoria de cenas a filmar que tinham como preocupação o presente, a expectativa da mudança e a forma como os habitantes viviam esse tempo, essa espécie de limbo. Aqui podemos incluir todas as cenas que antecedem a mudança, visitas à aldeia nova e às futuras casas, negociações com a Empresa de Desenvolvimento e Infra-Estrutura do Alqueva (EDIA), desabafos, olhares dos habitantes sobre a transformação da paisagem, a mediatização de que a aldeia foi objecto, as visitas dos turistas, as vindas de inúmeras equipas de televisão, inclusive a rotação de um episódio de uma telenovela e, finalmente, todo

---

Imagem da pág. 178  
Tosquia de ovelha na aldeia da Luz, Mourão.  
Still do Documentário *A Minha Aldeia já não mora aqui*, de Catarina Mourão  
(Edia S.A. / Laranja Azul, 2006).

o processo de mudança e adaptação à nova aldeia, que envolveu variadas etapas desde a trasladação do cemitério, à mudança dos santos e, por fim, das pessoas. São exemplos as sequências visionadas no Colóquio relativas à visita dos turistas (sequência que integra o capítulo relativo aos “Olhares de Fora”) e à Mudança dos Santos (sequência que integra o capítulo relativo à “Mudança”).

Se falamos de duas categorias de registo cinematográfico, uma que remete para o passado e outra para o presente, é porque elas determinaram abordagens diferentes durante a rodagem. Na primeira categoria o papel do Benjamim Pereira e da Clara Saraiva era fundamentais, eram eles a nossa porta de entrada para as cenas. Se, por vezes, a filmagem decorria segundo um registo observacional sem uso de entrevistas, em que se procurava apresentar momentos da vida na antiga aldeia com a colaboração e intervenção da população, este registo era frequentemente enriquecido com as intervenções de Benjamim Pereira e Clara Saraiva que abordavam os personagens, colocando questões, desenterrando memórias e histórias.

Na segunda categoria optámos quase sempre por um registo observacional, sem o uso de entrevistas, uma vez que era importante apanhar as situações na sua espontaneidade e improvisado. Aqui o desafio era ter sempre alguém da equipa na aldeia quando as situações estivessem a acontecer. Mas a abordagem observacional no sentido utilizado pelo cinema directo dos anos 60, o chamado “fly on the wall”, nunca se tornou um dogma. Os habitantes da aldeia conheciam-nos e era natural falarem para a câmara ou para alguém da equipa sobre as situações que estavam a viver e, nessa medida, o material está recheado de desabafos e referências ao próprio acto de filmagem. Houve momentos até de alguma complexidade, como no dia em que filmámos a mudança e a despedida dolorosa do Sr. Domingues e da D. Bia da sua antiga casa (a sequência “As Mudanças de casa” visionada no Colóquio integra o capítulo relativo à “Mudança”).

Esta cena estava simultaneamente a ser filmada por uma equipa de televisão. Ao incluirmos este momento de reflexividade estávamos também a falar sobre a nossa presença na aldeia.

À medida que fomos filmando mais tempo na aldeia foram-se desenvolvendo relações mais próximas entre a equipa e alguns habitantes da aldeia, influenciando claramente a escolha do que era filmado.

Filmar é um acto relacional e era claro que quanto mais próximo nos encontrávamos do personagem que estávamos a filmar, quanto mais clara fosse a intenção e o ponto de vista da equipa e da realização face à realidade que se queria representar, mais autêntica, credível e natural se tornava essa representação para um espectador. Cada vez mais registar uma situação com a câmara implicava escolher um ponto de vista, implicava um olhar subjectivo sobre uma reali-

dade, implicava um envolvimento emocional que privilegiava uns personagens sobre outros. A pouco e pouco a ideia de registo puro de sequências ou cenas de quotidiano desgarradas, que não contribuem para a construção de uma narrativa e que não tinha em conta essa relação com os personagens, começou a perder sentido. Ao longo de cerca de quatro anos de recolha audiovisual na aldeia da Luz, os critérios acerca do que filmar forçosamente evoluíram e tornou-se inevitável que, a pouco e pouco, irrompesse a possibilidade de se associar esta cena àquela, numa antecipação da montagem assim como algumas pessoas ganharam protagonismo. Alguns eram personagens, outros figurantes, se quisermos utilizar uma terminologia de ficção, mas que é igualmente pertinente quando falamos de documentário.

Robert Drew, um realizador e director de fotografia americano da famosa escola do cinema directo da década de 60, escola essa fundamental não só para o Cinema e Documentário como obviamente para toda a antropologia visual, disse a propósito da busca de uma autenticidade de uma verdade: “ Não sei muito bem o que é a verdade... A verdade é antes de mais uma coisa inatingível. Não podemos pensar que podemos descrever a verdade com as câmaras. Aquilo que podemos fazer é revelar qualquer coisa aos espectadores que os faz descobrir a sua própria verdade”.

Cerca de 80 horas de material bruto foi o resultado final de cinco anos de registo cinematográfico, para a constituição do arquivo. Entendemos que seria fundamental acompanhar o material em bruto de um primeiro trabalho de sistematização e montagem.

Estes registos foram assim catalogados segundo critérios temáticos, organizados em oito DVDs por forma a facilitar a sua acessibilidade, tanto a investigadores externos à aldeia da Luz como aos seus habitantes.

Numa lógica de boneca russa, cada DVD contém diferentes filmes, cada filme observa uma temática específica e contém diferentes capítulos. Por sua vez cada capítulo contém uma ficha técnica onde estão assinaladas as cassetes originais de onde foram retiradas as imagens, a data de rodagem, a equipa de rodagem e finalmente o nome dos habitantes da aldeia que intervieram em cada capítulo<sup>1</sup>.

Entendemos que seria fundamental incluir esta informação, pois este material poderia entre muitos objectivos constituir uma espécie de álbum de família colectivo dos habitantes da Luz e, já agora, uma forma das gerações futuras se encontrarem com os seus antepassados.

---

<sup>1</sup> Conteúdos dos DVDs: DVD1 – Ciclo Agrícola; A Caça; O Pastoreio; DVD 2 – Tecnologias tradicionais; A Matança do Porco; DVD 3 – O Rio Guadiana; A Festa da Nossa Sr.ª da Luz; DVD 4 – A relação com os espaços Públicos; Olhares de fora; DVD 5 – Conversas com o Arquitecto Pedro Pacheco e Marie Clément; DVD 6 – A mudança; DVD 7 – A paisagem e a sua transformação; DVD 8 – Cenas da vida na nova aldeia.



## Sala da memória. Um arquivo para quem?

O Museu da Luz é um pequeno museu composto de três espaços principais: a Sala de exposições temporárias, a Sala da Luz e, finalmente, a Sala da Memória. Pensou-se sempre que este seria o espaço ideal para guardar o arquivo audiovisual e projectar imagens desse arquivo. A sala da Memória, como o próprio nome indica, é um espaço privilegiado para a reflexão, presente e futura, em torno do processo de transmutação da aldeia da Luz, para além de assumir um papel fundamental na construção da “memória colectiva” da comunidade. Idealizava-se que este seria um espaço de reunião e confraternização na aldeia, um espaço de encontro entre gerações diferentes, um local onde os habitantes da Luz pudessem rever as imagens, discuti-las, interrogá-las, refletindo sobre o seu presente depois da mudança, participando na construção do seu próprio arquivo-memória, da sua auto-representação, como uma segunda oportunidade de dar voz aos participantes do processo. Entendemos sempre que este arquivo seria um arquivo vivo e aberto, um arquivo que poderia acolher materiais vídeo filmados pela própria população, incentivando a continuação de um registo audiovisual de quotidianos, histórias da vivência na região e da forma como a alteração na paisagem veio transformar hábitos, economias, relações. Trata-se por fim de um arquivo de consulta pública, ao alcance de todos os que queiram estudar determinado assunto.

Porventura poderá discutir-se se faz sentido esta abordagem sem uma maior sensibilização dos habitantes para este objectivo do museu. Acho que é impossível desligar a relação dos habitantes da Luz face ao museu com a sua adaptação à nova aldeia e aquilo que é hoje o tecido social e humano da Luz e a forma como os seus habitantes se apropriaram ou não do seu espaço público... São questões que voltaram a ser colocadas recentemente pelos media e que merecem obviamente uma reflexão.

## Finalidades destes registos e sequências montadas

Por fim gostaria de vos falar um pouco daquilo que julgo poderá ser a utilidade destes registos ou sequências montadas. Eles poderão servir de base para os conteúdos de muitas e futuras exposições, poderão ser trabalhados de acordo com o objectivo de cada exposição, montados de forma diferente com objectivos muito diversos. Poderão privilegiar uma dimensão mais informativa e nessa medida ser reinterpretado à luz de diferentes disciplinas: História, Antropologia, Sociologia, Agronomia, etc., ou poderão ser utilizados numa dimensão mais atmosférica e ambiental. Não sei se alguns de vocês visitaram a exposição *Rituais de Inverno com Máscaras*. Nesta, a ideia foi logo

à partida realizar um documentário observacional, etnográfico, que fosse mostrado num espaço independente da exposição em que se caracterizasse longamente vários exemplos de festas com uso de máscaras, numa vertente de registo etnográfico puro. Mas por outro lado, decidiu-se realizar uma síntese de imagens e sons com uma vertente mais poética que seria projectada em *écran* numa das salas da exposição. Este segundo vídeo pretendia fornecer um ambiente visual e sonoro que explorasse o poder imagético e simbólico do uso da máscara, e o carácter performativo e excessivo dos mascarados. O ranger dos carros de bois e o som dos guizos dos caretos ou do chochalheiro. Ambos os objectos partem do mesmo material filmado e são as diferentes perspectivas de montagem que lhe conferem uma identidade e funcionalidade diferentes.

Também aqui com o arquivo do museu da Luz será possível reinventar os conteúdos expositivos audiovisuais. Foi aliás na sequência desta ideia de arquivo aberto e em crescimento que em 2005 resolvi propor ao museu um novo objecto audiovisual que fosse também ele um olhar sobre o arquivo.

Foi assim que nasceu o documentário *A minha aldeia já não mora aqui*.<sup>2</sup> Este documentário é já um olhar assumidamente subjectivo sobre o material. Para a montagem selecionei do arquivo imagens e cenas para contar a história da mudança da aldeia da Luz, era essa a história central que dominava todos os quotidianos e que me interessava contar no filme. Na montagem criei um novo dispositivo narrativo para contar a história recorrendo a uma espécie de flash-back, estratégia mais usual no registo ficcional, mas que utilizei de uma forma muito intencional para acentuar essa dimensão experimental na reinterpretação desse material seleccionado.

Fiz também algumas filmagens específicas na nova aldeia, envolvendo crianças e jovens, propondo-lhes que reflectissem, num contexto de redacção escolar, sobre a mudança que tinham vivido. Na montagem final do filme apenas um testemunho ficou.

Em ambas as sequências visionadas no Colóquio (o passeio de barco, sequência inicial do documentário, e a sequência da demolição da aldeia), trata-se de uma liberdade claramente autoral e que só fará sentido dentro deste olhar mais subjectivo e pessoal sobre a realidade.

Este filme pode servir à partida diferentes propósitos, pode servir o museu como suporte museológico assumidamente autoral e assim alimentar uma reflexão em torno da mudança. Mas, na medida em que é um objecto autónomo, que vive formal e narrativamente sem os restantes conteúdos do museu, ele poderá ser vendido ao público e poderá ter uma vida para lá do contexto e das paredes do museu, circulando, tal como o catálogo faz, fora do espaço expositivo, permitindo uma observação diferida.

---

<sup>2</sup> Realização: Catarina Mourão; Imagem: Catarina Alves Costa, Catarina Mourão, Paulo Menezes; Som: Armanda Carvalho, CM, Olivier Blanc; Montagem: Pedro Duarte; Pós-Produção Áudio: Tiago Matos; Produção: EDIA e Laranja Azul.



# Arquivos Sonoros e Audiovisuais no Século XXI\*

Salwa El-Shawan Castelo-Branco

Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança /  
Universidade Nova de Lisboa

## Introdução

Portugal possui um património considerável de registos sonoros produzidos ao longo do século XX. No entanto, carece de um arquivo sonoro nacional que garanta o restauro, a preservação e o acesso aos registos sonoros dispersos em instituições públicas e privadas por todo país, com as condições técnicas e arquivísticas adequadas para a sua salvaguarda e disponibilização. A preservação de registos sonoros numa instituição de âmbito nacional não foi uma prioridade dos governos e das entidades responsáveis pelo património imaterial. O depósito legal de fonogramas foi apenas legislado em 1982 (Decreto-Lei n.º 74/82 de 3 de Março), não tendo sido aplicado. A criação de um arquivo sonoro nacional, prevista nos programas de vários governos, não foi ainda concretizada.

A negligência do património sonoro em Portugal contrasta com as excelentes condições existentes para a preservação do património fílmico. Refiro-me ao ANIM – Arquivo Nacional de Imagens em Movimento, fundado em 1990 no âmbito da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, um dos organismos do Ministério da Cultura. Albergando mais de 10.000 filmes produzidos no País e no estrangeiro, possui excelentes condições técnicas e arquivísticas para o restauro, arquivo e disponibilização de filmes históricos.

O que terá levado à negligência do património sonoro Português e ao adiamento sucessivo da fundação de um arquivo nacional de som? Será que as entidades responsáveis para a preser-

---

\* Este artigo é uma versão mais extensa de uma apresentação feita no Ciclo de Colóquios “Museus e Património Imaterial”, organizada pelo Instituto dos Museus e da Conservação. Os meus agradecimentos aos organizadores pela iniciativa, em particular ao Dr. Paulo Costa.

vação do património excluem os registos sonoros do rol de bens patrimoniais? Poderá ter contribuído para tal lacuna a introdução tardia na universidade portuguesa (1982) da Etnomusicologia,<sup>1</sup> disciplina enformada na sua fase inicial pelo desenvolvimento da tecnologia que permitia o registo do som?<sup>2</sup>

A abordagem desta questão não cabe no âmbito deste breve artigo que tem por objectivo identificar e enquadrar os arquivos sonoros e audiovisuais histórica e institucionalmente, caracterizar os seus objectivos, realçar a sua importância na preservação do património sonoro e audiovisual e alertar o leitor para a situação precária em que se encontram a maioria das colecções de registos sonoros em Portugal.

## Identificação e enquadramento

Um arquivo sonoro ou audiovisual é uma instituição que se dedica à recolha, ao restauro, à preservação, ao arquivo, ao estudo, e à disponibilização de registos sonoros e audiovisuais. Tais registos constituem fontes indispensáveis para o conhecimento de uma dimensão importante da história da Humanidade desde finais do século XIX, aquando da invenção dos primeiros dispositivos tecnológicos que permitem efectuar registos sonoros e audiovisuais.<sup>3</sup> Actualmente, em todos os pontos do globo, dispõe-se de milhões de registos sonoros e audiovisuais, alguns

---

<sup>1</sup> Embora tenha havido uma actividade assinalável de colecta de música de matriz rural em Portugal desde o final do século XIX (Castelo-Branco e Toscano 1988 e Castelo-Branco, no prelo), a introdução da moderna Etnomusicologia no ensino universitário em Portugal apenas teve lugar em 1982, inicialmente no âmbito da Licenciatura em Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa, e posteriormente aos níveis do Mestrado e Doutoramento na mesma Universidade (1990). A expansão do estudo científico da música a partir de uma perspectiva etnomusicológica veio a ser reforçada com a fundação do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD), uma unidade de investigação fundada em 1995 e sediada na mesma universidade com pólos na Faculdade de Motricidade Humana e na Universidade de Aveiro. O INET-MD conta com uma equipa considerável de investigadores que levam a cabo diversos projectos de investigação ([www.fcsh.unl.pt/inet](http://www.fcsh.unl.pt/inet)). O Instituto possui igualmente uma pequena estrutura arquivística que permite digitalizar e arquivar as gravações de terreno dos seus investigadores.

<sup>2</sup> A invenção do fonógrafo por Thomas Alva Edison em 1877, dispositivo que permite a gravação e reprodução do som, foi uma das condições necessárias para o desenvolvimento da musicologia comparada no início do século XX, disciplina precursora da moderna Etnomusicologia. Os seus pioneiros Carl Stumpf, Otto Abraham e Erich Moritz von Hornbostel fundaram um arquivo sonoro, em 1900, que foi inicialmente sediado no Instituto de Psicologia da Universidade de Friedrich Wilhelm, em Berlim. Foi com base num crescente acervo de gravações sonoras, efectuadas em muitos pontos do globo e reunidas neste arquivo, que os três estudiosos desenvolveram a abordagem da musicologia comparada.

<sup>3</sup> Refiro-me ao fonógrafo inventado por Tomas Alva Edison em 1877, cuja teoria foi descoberta independentemente no mesmo ano, embora sem ter sido aplicada, por Charles Cros em França. As primeiras experiências na fixação de imagens em movimento foram feitas por Eadward Muybridge em 1878. Em Portugal, o crítico de música António Arroio (1856-1934) terá sido o primeiro colector a utilizar o fonógrafo de Edison para documentar práticas musicais rurais em Portugal no início do século XX (1913). No entanto, a existirem, estas gravações ainda não foram localizadas.

---

Imagem da pág. 186

Faina dos barqueiros no rio Douro, vendo-se o fotógrafo, Século XX (c. 1950). Prova positiva, a partir de original em gelatina sal de prata e biacetato de celulose. Divisão de Documentação Fotográfica / IMC. N.º de Inv.: JM/2609.

FOTO:JOÃO MARTINS. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

dos quais com mais de cem anos. Estes registos documentam um leque diversificado de expressões culturais, desde a música à dança, ao teatro e aos rituais, passando pelos discursos e eventos sociais e políticos, entre outras manifestações. Retratam realidades culturais, sociais e políticas distantes de modo dificilmente transmissível através de documentos escritos. Trata-se de um património muito valioso que urge preservar e disponibilizar (Seeger e Chaudhri, 2004: 2).

Historicamente, os arquivos sonoros e audiovisuais eram instituições distintas. No entanto, nas últimas duas décadas, tem havido uma tendência crescente para integrar registos sonoros e audiovisuais numa única instituição. É disso exemplo o arquivo sonoro mais antigo do mundo que foi fundado em Viena, em 1899. Desde 2001 que o Phonogrammarchiv – The Austrian Audiovisual Research Archive, integrado na Academia Austríaca de Ciências, acolhe registos audiovisuais nos seus fundos constituídos até então apenas por registos sonoros, regra geral recolhidos por investigadores austríacos que, na sua maioria, permanecem inéditos. Esta tendência tem sido seguida por muitos arquivos em várias partes do mundo, estando também patente no âmbito da Associação Internacional de Arquivos Sonoros e Audiovisuais (IASA – International Association for Sound and Audiovisual Archives), fundada em 1969 como a finalidade de incrementar a cooperação entre arquivos e estabelecer as linhas orientadoras no que respeita aos aspectos técnicos, arquivísticos e legais.

## Organização e âmbito

Existem diversos tipos de arquivos sonoros e audiovisuais. Podem distinguir-se pela filiação institucional, pela natureza dos registos e dos suportes, pelo âmbito dos fundos, e pelas actividades editoriais e de divulgação levadas a cabo. Embora haja arquivos sonoros e audiovisuais constituídos como estruturas independentes, a maioria está integrada noutras instituições, nomeadamente rádios, televisões, empresas fonográficas, museus, universidades, bibliotecas, academias científicas ou institutos de investigação. A relação institucional entre a unidade arquivística e a instituição que a integra é muitas vezes de difícil gestão. Muitas rádios e televisões estatais e privadas possuem arquivos históricos que preservam os registos das suas próprias emissões, bem como filmes ou fonogramas comerciais. Na maioria dos casos, estes arquivos servem para alimentar a programação, estando nalguns casos também abertos aos investigadores. É o caso, por exemplo, do arquivo sonoro da BBC, em Londres.

Alguns arquivos sonoros e/ou audiovisuais de âmbito nacional são instituições independentes. É o caso, por exemplo, do National Film and Sound Archive da Austrália, uma instituição governamental que tem como objectivo a preservação, apresentação e desenvolvimento da cultura sónica e audiovisual do país. Quanto aos arquivos de âmbito universal, estes, na maioria

dos casos, integram outras instituições. É o caso, por exemplo, do British Library Sound Archive, arquivo sonoro integrado na British Library. Possui mais de um milhão de discos e milhares de fitas magnéticas de todo mundo, abrangendo música, drama literatura, história oral e sons da natureza. Preserva todos os suportes, desde cilindros de cera, a discos de 78 rpm, passando pelos LP, EP e os formatos digitais mais recentes.

## Objectivos

Apesar da diversidade dos arquivos sonoros e audiovisuais, regra geral, estas instituições partilham uma missão comum que se pode resumir do seguinte modo:

### *Constituição de fundos*

- Reunir e inventariar registos sonoros e audiovisuais em qualquer suporte e a documentação relacionada (fichas de gravação, notas de campo, iconografia, partituras, programas, cartazes, etc.).
- Promover a recolha e o estudo de novos fundos.
- Reunir, restaurar ou construir réplicas de aparelhos antigos de gravação e de reprodução de modo a garantir a recuperação dos registos.

### *Arquivo*

- Catalogar e arquivar os registos reunidos, em bases de dados e em sistemas digitais de armazenamento de massa, depositando os suportes originais em estruturas técnicas adequadas.

### *Preservação e restauro*

- Restaurar os suportes e conteúdos dos registos sonoros e audiovisuais.
- Preservar os registos arquivados de acordo com os processos técnicos mais adequados, nomeadamente os que são aconselhados pela International Association for Sound and Audiovisual Archives (IASA).

### *Investigação e formação*

- Levar a cabo programas de investigação em torno dos acervos que integram o arquivo.
- Promover projectos de investigação com o intuito de enriquecer as colecções.



«Guitarra, de tipo especial, com caixa feita de uma lata, aproveitando um velho recipiente de café da marca "Estrela da Beira", de formato paralelepédico com seis ordens de cordas duplas, as três primeiras de arame e as restantes de arame e bordão. [...] A face que funciona como tampo harmónico apresenta, encaixadas entre si e o braço, três pequenas placas de madeira com quadras inscritas a caneta pelo próprio fabricante do instrumento, o sr. Francisco Domingues: "Não há homem como Deus Nem mulher como Maria Nem santo como S. João Nem há luz como à do dia" "Foi a D. Afonso Henriques A que Cristo apareceu E pela fé nas cinco chagas todas as guerras venceu" "Quando Deus fez cá na terra para bons e maus criou Mas o que no ceu se encerra só para os bons o guardou" "Ó povo de Paradelas Provincia de Trás-os-Montes cada vez que te não vejo Meus olhos são duas fontes" "guitarras vesti de luto que eu não posso mais cantar Ja perdi a voz que tinha Ao som do vosso trinar" "guitarras em Paradelas Nasceste tu a primeira por isso levas o titulo linda estrela da beira" "guitarra vais pelo mundo vai alegrar corações e recorda a toda a gente as mais antigas canções" "vai dizer que em Paradelas ao pé desta capelinha se dançarão as alporjas e o jogo da laranjinha" "Paradelas 18 de Outubro de 1952 Miranda do Douro Francisco dos Reis Domingues". [...] Local de execução: Paradelas, Miranda do Douro. [...] O autor desta guitarra, Francisco dos Reis Domingues, era conhecido na região por Chico Lérias» (in: registo de inventário disponibilizado no MatrizNet: [www.matriznet.imc-ip.pt](http://www.matriznet.imc-ip.pt)). Dim.: 69 x 32,5 x 23,5 cm. Museu Nacional de Etnologia. N.º de Inv.: BB.340

FOTO: JOSÉ PESSOA. | INSTITUTO DOS MUSEUS E CONSERVAÇÃO

- Promover a investigação e a formação especializada em todas as áreas técnicas relacionadas com a conservação de documentos sonoros e audiovisuais tais como a digitalização e o restauro.
- Sensibilizar os colectores e o público em geral para a importância de preservar o património sonoro e audiovisual nas instituições vocacionadas para este efeito.

### *Divulgação*

- Tornar acessíveis os fundos do arquivo, através de consulta no local, da colocação dos materiais na internet, de edições fonográficas e audiovisuais, de exposições e colóquios, entre outras modalidades.

### *Colaborações*

- Colaborar com instituições congéneres, associações locais, editoras fonográficas, organismos de radiodifusão e televisão, museus, universidades e outras instituições de arquivo e de investigação.

## **A UNESCO, a União Europeia e o património sonoro e audiovisual**

A importância dos arquivos sonoros e audiovisuais foi assinalada pelo programa da UNESCO dedicado à preservação do património audiovisual, incluindo registos sonoros, televisivos e fílmicos e pela adopção pela Conferência Geral daquela organização internacional, em Outubro de 1980, da Recomendação para a Salvaguarda e Preservação das Imagens em Movimento, reconhecendo oficialmente os registos sonoros e audiovisuais como património cultural nacional do mesmo modo que a informação textual foi encarada ao longo de séculos. Além disso, em 2005, a UNESCO designou o dia 27 de Outubro como “dia mundial do património audiovisual”, uma medida que visa sensibilizar os governos pela importância dos registos sonoros e audiovisuais como “parte integral da identidade nacional”. Ainda outro programa da UNESCO, a Memória do Mundo (Memory of the World), visa incentivar a preservação dos fundos de arquivos e bibliotecas em todo mundo, através de um registo de documentos de grande importância para a história da humanidade, incluindo registos sonoros e audiovisuais. Destaca-se a inclusão, em 1999, no Memória do Mundo, da colecção de registos sonoros originalmente gravados em rolos de cera entre 1893 e 1954, recuperados e preservados pelo Arquivo Fonográfico de Berlim (Berlin Phonogramm-Archiv). Finalmente, na Convenção para Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, aprovada em 2003 e ratificada pelo Estado Português em Março de 2008, recomenda-se a criação de instituições vocacionadas para a documentação, a salvaguarda e o acesso ao património cultural imaterial.

No âmbito da União Europeia, o Conselho Europeu, reconhecendo o valor patrimonial das obras cinematográficas, aprovou a Convenção Europeia para a Protecção do Património Audiovisual em 2001, recomendando o fomento da recolha, catalogação do património cinematográfico e da implementação de políticas de inovação, investigação e desenvolvimento tecnológico no domínio da conservação e restauro de obras cinematográficas, tornando-as acessíveis para fins pedagógicos, culturais e de investigação.

## A política cultural e o património sonoro em Portugal

Desde Abril de 1974, a preservação do património cultural tem sido uma das prioridades da política cultural em Portugal (Santos 1998: 235-48).<sup>4</sup> Verifica-se uma profusão de legislação em torno do património. Além disso, desde 1980, várias instituições foram criadas com o intuito de inventariar, restaurar, preservar e divulgar o património.

A música tem sido contemplada na política cultural, nos programas de vários governos e na sua estrutura institucional. Uma referência à necessidade da criação de um arquivo sonoro nacional integrou os programas de alguns dos governos (por exemplo, o IX e o XVII). Em 2005, foi nomeada pelo Ministério da Cultura uma Comissão para o Estudo da Instalação do Arquivo Nacional do Som (ANS), tendo sido apresentada uma proposta detalhada para o efeito em Fevereiro de 2006 que ainda aguarda implementação.<sup>5</sup>

Embora carecendo de apoios e infra-estruturas adequadas, as instituições financiadas pelo governo e pelas autarquias que se dediquem à música ou que integram a música nos seus acervos estão vocacionadas essencialmente para a preservação de documentos em suporte de papel (manuscritos, correspondência, partituras, etc.), instrumentos musicais e outros artefactos. É o caso, por exemplo da Biblioteca Nacional, do Museu da Música, do Museu do Fado e do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Embora estas e outras instituições públicas e privadas integrem fonogramas nos seus fundos, nenhuma possui as condições necessárias para a preservação e divulgação de registos sonoros. Por outro lado, cumpre ainda referir duas instituições que possuem um acervo sonoro considerável. O Arquivo da Rádio, integrado na Rádio e Televisão de Portugal detém o maior arquivo sonoro a nível nacional, constituído essencialmente por gravações comerciais. Por outro lado, o Museu Nacional de Etnologia possui Arqui-

<sup>4</sup> Na legislação e em documentos oficiais, a noção de “património” refere-se tanto a monumentos e edifícios históricos, como a obras de arte, livros, iconografia e materiais sonoros e audiovisuais.

<sup>5</sup> A Comissão que desenvolveu a proposta integrou Salva Castelo-Branco (presidente), Joaquim Pais de Brito, José Manuel Nunes, António Tilly dos Santos e António Paulo Gonçalves Pereira Rato. A proposta previa todos os componentes indispensáveis para a criação de uma estrutura arquivística, nomeadamente a configuração institucional, a missão, as competências, os fundos, a acessibilidade, os recursos humanos, as instalações e espaços, os equipamentos, o orçamento, a comissão instaladora e os programas prioritários a implementar.

vos de Som e Imagem em movimento, integrando o acervo mais importante de gravações etnográficas de Portugal e dos países lusófonos. Estas gravações estão acessíveis através da Mediateca do Museu.

Em suma, à excepção dos Arquivos da Rádio e do Museu Nacional de Etnologia, e das Fonotecas de Lisboa e Coimbra que disponibilizam um acervo de fonogramas comerciais, em suporte de CD, para o grande público, em Portugal não existe nenhuma instituição vocacionada para a preservação e divulgação do património sonoro.

### **O património sonoro Português em busca de um futuro**

O conhecimento que possuímos do património sonoro português é parcial, tendo resultado de levantamentos efectuados no âmbito de diversos projectos de investigação levados a cabo no Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança sediado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Destacam-se dois projectos: 1) o levantamento efectuado, em colaboração com o Museu do Fado, de fonogramas de 78 rpm de fado que se encontram dispersos por várias instituições, realizado no âmbito da candidatura do fado à Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial; 2) o estudo, em curso, da história da indústria fonográfica em Portugal que envolve um levantamento de fonogramas, editoras, lojas de discos, fábricas e agentes (empresários, cantores, instrumentistas, compositores, autores de letra, directores de orquestra, produtores, etc.). Apesar deste esforço, a maioria do património sonoro português está por identificar e inventariar, estando dispersa em arquivos, instituições públicas e privadas, e em colecções particulares no país e no estrangeiro. Este património remonta ao final do século XIX e inclui gravações comerciais em vários suportes (rolos de cera, discos de 78 rpm, LP, EP, MC, CD, etc.) assim como gravações de terreno na sua maioria inéditas.

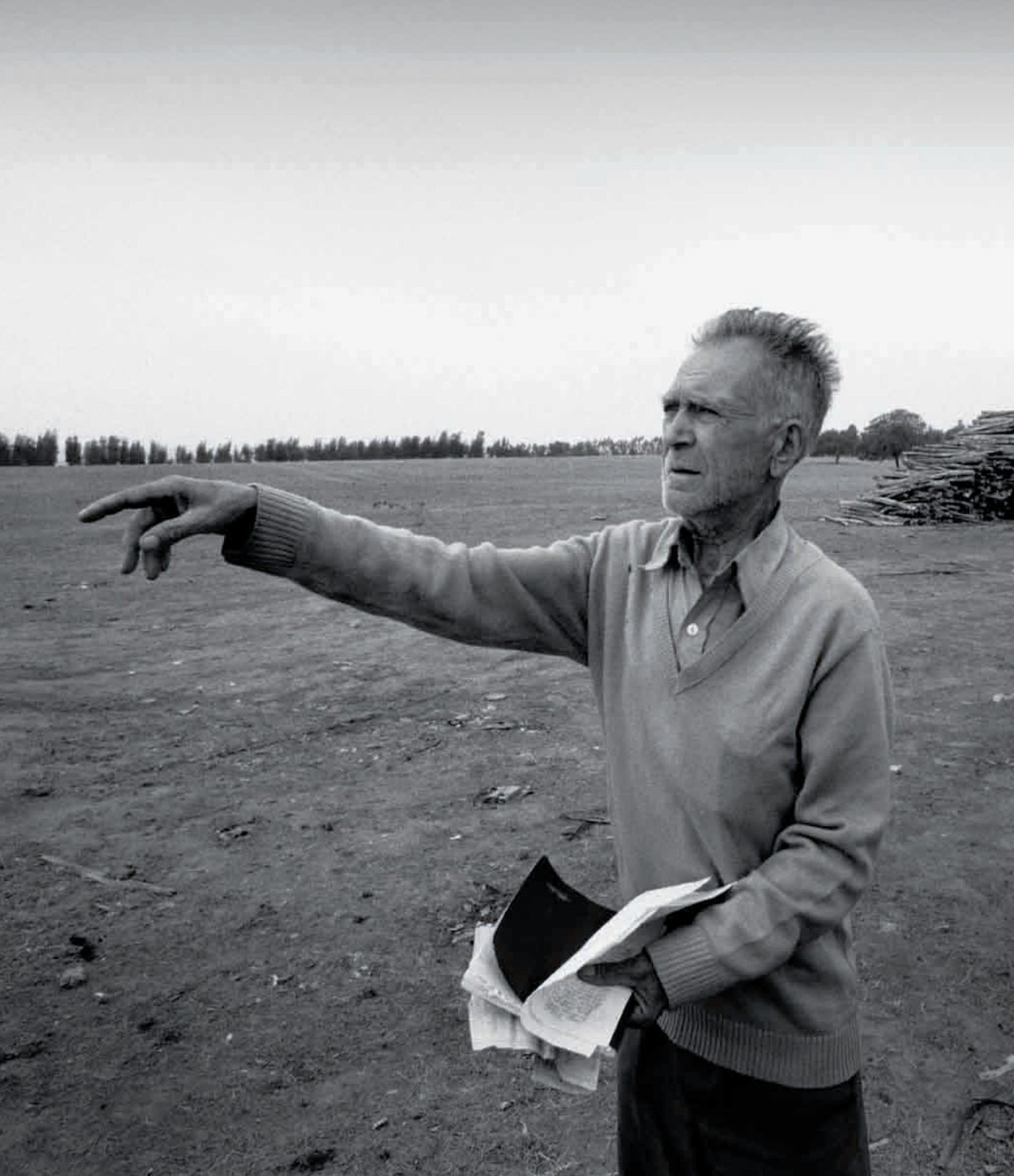
A música é uma dimensão central da cultura expressiva de Portugal. Na sua dimensão sónica e literária, retrata aspectos fundamentais da história, da cultura e da sociedade portuguesa. Urge identificar, reunir, salvaguardar e disponibilizar os registos da memória sonora do país, um aspecto fundamental do património cultural.

## BIBLIOGRAFIA

- 
- AA.VV., (No Prelo), "Arquivos, Bibliotecas e Museus," in Salwa Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- ARROIO, António, 1913, "Sobre as canções populares portuguesas e o modo de fazer a sua colheita", in Pedro Fernandes Tomás, *Velhas canções e romances populares portugueses*, Coimbra, Tipografia França Amado.
- BERLIN, Gabriele, SIMON, Artur (Eds.), 2002, *Music Archiving in the World*, Berlin, Verlag fur Wissenschaft und Bildung.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, *et al*, 2006, "Arquivo Nacional de Som" (Proposta inédita).
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, 2002, "Sound as Patrimony: The Plight of Sound Collections in Portugal," in Gabriele Berlin e Artur Simon (Eds.), *Music Archiving in the World*, Berlin, Verlag fur Wissenschaft und Bildung.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, (No Prelo), "Etnomusicologia," in Salwa Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, TOSCANO, Maria Manuela, 1988, " 'In Search of a Lost World': An Overview of Research and Documentation on the Traditional Music of Portugal", *Yearbook for Traditional Music*, 20, pp. 158-192.
- KOCH, Lars-Christian, WIEDMANN, Albrecht, ZIEGLER, Susanne, 2004, "The Berlin Phonogramm-Archiv: A Treasury of Sound Recording," *Acoustic, Scientific & Technical*, 25: 4.
- SEEGER, Anthony, CHAUDHORY, Shubha (Eds.), 2004, *Global Perspectives on Audiovisual Archiving in the 21st Century*, Calcutta, Seagull Books.

## RECURSOS WEB

- 
- <http://www.iasa-web.org/>
- <http://portal.unesco.org/ci/en/>
- <http://www.nfsa.gov.au>
- <http://www.unesco-ci.org/cgi-bin/portals/archives/>
- <http://www.phonogrammarchiv.at>
- <http://www.bl.uk/reshelp/bldept/soundarch>
- <http://ec.europa.eu/avpolicy/reg/cinema/>
- <http://eur-lex.europa.eu/>
- <http://www.bnportugal.pt>
- <http://www.acefilm.de/fileadmin/dokumente>
- <http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/>
- <http://www.acefilm.de/fileadmin/dokumente>
- <http://www.bl.uk/reshelp/atyourdesk/transcription/transcriptionservice.html>
- [http://www.phonogrammarchiv.at/wwwnew/geschichte\\_e.htm](http://www.phonogrammarchiv.at/wwwnew/geschichte_e.htm)
- <http://www.culturalpolicies.net/web/countries.php>



# Programa para a Salvaguarda do Património Imaterial do Alentejo: apresentação

Paulo Lima

Programa IDENTIDADES – Direcção Regional de Cultura do Alentejo

A ex-Delegação Regional de Cultura do Alentejo, em 2006, apresentou um projecto de apoio ao «Cante» alentejano. Este visava não só construir um conjunto de estratégias para a salvaguarda desta prática musical como também iniciar um processo conducente a um reconhecimento, pela UNESCO, como património cultural imaterial e oral da Humanidade.

Em 2007, A Direcção Regional de Cultura do Alentejo (DRCALEN), deu continuidade à atenção a este território patrimonial. Em Outubro de 2007, em Portel, e durante o colóquio internacional *Canto a Vozes*, sob coordenação de Salwa Castelo-Branco (INET-MD, Universidade Nova de Lisboa), José Cabrita do Nascimento (DRCALEN) e Paulo Lima (Município de Portel), foi apresentado um programa que um ano depois se denominaria IDENTIDADES – programa para a salvaguarda do património imaterial do Alentejo.

A construção deste programa é resultado de uma parceria, na altura celebrada em protocolo, com a Câmara Municipal de Portel. O programa IDENTIDADES procura, basicamente, implementar na Região Alentejo, o espírito da Convenção para a salvaguarda do património cultural imaterial, adoptada pela UNESCO, e ratificada pelo Estado Português, e as Directrizes para a criação dos tesouros humanos vivos, documento também desta organização internacional.

\*

O programa IDENTIDADES estrutura-se em várias linhas de acção, umas desenvolvidas directamente pela DRCALEN e outras por parceiros, em particular autarquias locais (câmaras municipais e juntas de freguesia), que, embora sejam autónomas, se articulam entre si por terem pressupostos comuns.

As linhas de acção desenvolvidas directamente pela DRCALEN agregam-se em três tipos: Arquivo, Salvaguarda e Inovação.

O Arquivo é o inventário do património cultural imaterial e oral do Alentejo. Importa a este inventário a construção da paisagem literária e etnográfica da região e os novos quotidianos aqui presentes. Este inventário é desenvolvido a partir dos seguintes itens: manifestação e evento; paisagem cultural; detentor-função e informante-função; cultura material. A aplicação informática utilizada é o In *patrimonium*, e em particular o In memoria, criado pela empresa Sistemas do Futuro. O objectivo deste inventário é a gestão dos recursos no território.

A Salvaguarda inclui qualquer estratégia que seja conducente à transmissão do património imaterial e oral da região. É neste tipo de acções que a articulação com os referidos parceiros se assume como fundamental. A Inovação abarca todas as acções que têm como objectivo a promoção deste tipo aberto de património.

As acções desenvolvidas por parceiros estruturam-se essencialmente em torno da Rede Identidades, que é formada por um conjunto de municípios. A selecção destes municípios obedeceu aos seguintes critérios: (i) locais onde uma determinada manifestação ou prática seja forte; (ii) locais onde projectos culturais têm tido pouca expressão; (iii) locais onde existem monumentos ou sítios arqueológicos tutelados pela DRCALEN. Cada município trabalha apenas uma prática ou manifestação e deve construir um projecto específico em rede, criando um programa intermunicipal de salvaguarda em relação a determinada prática, expressão ou manifestação.

Esta rede é complementada com uma outra, dirigida em particular às artes do espectáculo e expressões orais, a Rede Artes da Fala, promovida pela DRCALEN em parceria com autarquias e outras instituições, e que tem como objectivo levantar um conjunto de eventos de carácter nacional e internacional, quer em Portugal como no estrangeiro.

Para a concretização do programa no âmbito das duas redes acima descritas, a Direcção Regional de Cultura do Alentejo assinou já os seguintes protocolos:

- Protocolo com a Câmara Municipal de Portel para o desenvolvimento de projecto dedicado ao Território, à Paisagem e Identidades, denominado “Jardim do Mundo”, celebrado a 8 de Março de 2008;
- Protocolo com a Câmara Municipal de Borba para o desenvolvimento de projecto dedicado ao estudo e salvaguarda do Teatro Tradicional, celebrado a 5 de Abril de 2008;
- Protocolo com a Câmara Municipal de Ourique para o desenvolvimento de projecto dedicado ao estudo e salvaguarda da “Viola de Arames”, celebrado a 19 de Abril de 2008;

- Protocolo com a Câmara Municipal de Alcácer do Sal para o desenvolvimento de projecto dedicado ao estudo e salvaguarda dos “Cantes de Improviso”, celebrado a 17 de Maio de 2008;
- Protocolo com a Câmara Municipal de Serpa para o desenvolvimento de projecto dedicado ao estudo e salvaguarda do “Cante a Vozes”, celebrado a 6 de Junho de 2008;
- Protocolo com a Câmara Municipal de Arraiolos para o desenvolvimento de projecto dedicado ao estudo e salvaguarda dos têxteis do Alentejo, celebrado a 12 de Junho de 2008;
- Protocolo com a Câmara Municipal de Beja, para a constituição do “Arquivo de História Oral”, dedicado à salvaguarda da História Oral do Alentejo, celebrado a 18 de Dezembro de 2008;
- Protocolo com a Câmara Municipal de Alandroal, a Junta de Freguesia de Santiago Maior e o Centro de Cultura e Recreio da Aldeia da Venda, para a Salvaguarda das Festas de Santa Cruz da Aldeia da Venda, celebrado a 9 de Maio de 2009;
- Protocolo com a Câmara Municipal de Reguengos de Monsaraz, a Junta de Freguesia de Monsaraz e o Centro de Convívio da Barrada para a Salvaguarda das Festas de Santa Cruz e a Dança da Pinha, celebrado a 16 de Maio de 2009.

\*

A estratégia montada tem como objectivo a salvaguarda, entendendo esta como transmissão e promoção de diferentes manifestações, num profundo diálogo e subordinação da acção ao que podemos denominar de detentores, a pessoa, o grupo, a comunidade.

A salvaguarda é direccionada também para a sustentabilidade. Um dos projectos maiores neste âmbito é a criação, em Borba, da Feira do Património Imaterial, evento pensado no sentido de criar um espaço económico e cultural de promoção das manifestações, das boas práticas e das novas tecnologias com recurso à gestão e comunicação do património cultural imaterial e oral.

Ainda dentro deste “chapéu” que é a salvaguarda constituiu-se um projecto editorial e a produção e realização de encontros científicos. O projecto editorial orienta-se em torno de livros, CD’s e DVDs. Podemos destacar a edição, ainda a ter lugar em 2009, da série “Povo que Canta”, em parceria com a RTP, e que conta actualmente com o apoio do Instituto dos Museus e da Conservação, do Museu da Música Portuguesa, Cascais, e da Comissão Nacional da UNESCO.

Os acontecimentos científicos têm por objectivo tornar o Alentejo um espaço de referência internacional na discussão de questões relacionadas com o património cultural imaterial. Aqui, importa destacar, para já, o colóquio internacional a realizar em Portel, em Outubro de 2010, para discutir o perigo de extinção do canto coral no mundo. Este evento terá a coordenação de Joseph Jordania, da Universidade de Melbourne, Austrália. Mas ainda em 2009, também em Portel, organizar-se-á um fórum para discutir os novos quotidianos a Sul, com orientação científica de Jorge Freitas Branco e Luísa Tiago Oliveira, do ISCTE.

\*

O programa IDENTIDADES conta também com algumas parcerias internacionais. Destacamos, em particular, a parceria estabelecida com a UNIMED – Rede de Universidades do Mediterrâneo, centrada em torno dos cantos de improviso e das novas tecnologias de arquivo e divulgação. Esta parceria persegue os seguintes objectivos: (i) criar uma rede de festivais de improviso, tradição e contemporaneidade, entre Portugal e o Líbano, potenciando eventos já existentes; (ii) criar uma rede que ligue improvisadores, investigadores e centros de investigação ou associações; (iii) criar um espaço digital de ligação.

Esta parceria tem ainda como objectivo a construção de uma candidatura do canto de improviso a património cultural imaterial e oral da Humanidade à UNESCO, a qual se pretende que seja uma candidatura em série, sob o lema “cantos de improviso, um diálogo de paz entre culturas”.

\*

A estratégia da Direcção Regional de Cultura do Alentejo em torno do património cultural imaterial do Alentejo visa a construção de redes, ao nível local, regional, nacional e internacional.

Estas redes têm como centro a pessoa, o grupo e a comunidade. É claro que este território é muito complexo e levanta diversas questões de difícil resolução. O diálogo nem sempre é inteligível. Não é possível, muitas vezes, criar canais de entendimento com aqueles a quem denominamos como detentores. Mas a Convenção para a salvaguarda do património cultural imaterial, base de todo este trabalho, na sua generalidade, levanta hipóteses de trabalho muito interessantes: este poderá ser o património do futuro, o património do Homem. Pela primeira vez, as pessoas, os grupos e as comunidades são chamadas a participarem. A complexidade do diálogo acompanha a dificuldade de aceitar um conjunto de premissas. A questão fundamental é se estamos preparados para aceitar como património o património que as comunidades assumirem como a sua paisagem patrimonial. Este é o grande desafio.

## Nota à fotografia

Entre 1994 e 1997, com o fotógrafo Augusto Brázio, percorri o Baixo Alentejo, o Alentejo Central e o Alentejo Litoral. Havia o objectivo de fazer um livro sobre os poetas populares, em particular sobre aqueles que eram vendedores de folhetos e cantadores de feira. Desse trabalho resultaram centenas de fotografias e umas 200 horas de gravação.

O projecto foi abandonado em meados de 1997. Na altura, já não nos interessava o canto ou a poesia. Íamos para os locais, tabernas ou cafés, onde se faziam os cantos de improviso e ficávamos junto ao balcão, onde havia televisão, a falar com aqueles que não queriam saber dessas coisas. A oralidade e a tradição deixavam de nos interessar.

Álvaro Pedro, na foto, não tinha casa, vivia em montes abandonados. Filho de Manuel Pedro, cantor e poeta mítico, era natural de Gomes Aires, Almodôvar. Augusto fotografou-o no monte do Coronel, junto a Garvão, Ourique.

Esta fotografia mostra um homem com umas folhas na mão, aponta-nos locais onde os seus fracos recursos de trabalhador assalariado se gastaram. Não é para o futuro que aponta, é para o passado. Enquanto ‘profissional’ do canto de improviso usou a contemporaneidade: o fado e a imprensa.

A última vez que o vi, tinha umas folhas «batidas» em word. Foi há quase uma década atrás. O património cultural imaterial e oral tem estas coisas, um apontar para o passado e as pessoas que se afirmam no presente.

Por muito que a fotografia nos engane.



# Museu da Ruralidade (Entradas, Castro Verde): evocar o passado e construir a memória do futuro

Miguel Rego

Câmara Municipal de Castro Verde

**N**a última década e meia, assistiu-se em Castro Verde à criação de um conjunto interessante de infra-estruturas museológicas que, de certa forma, permitem mostrar a especificidade histórica, material e monumental deste concelho do Baixo Alentejo. Sem que tenha sido estudado qualquer plano específico de intervenção na área da museologia, os espaços criados reflectem, contudo, de uma forma simples, a realidade etno-histórica do concelho e perspectivam um diálogo entre a comunidade que vem consubstanciando a valorização e a salvaguarda da especificidade das terras de Castro Verde.

As mais importantes intervenções estão ligadas de uma forma clara a operações de carácter urbanístico. A escavação arqueológica que acompanha a ampliação do cemitério de Santa Bárbara de Padrões, e que levou à identificação de um santuário romano do século I/III d.C., proporciona a descoberta de uma das maiores colecções de lucernas da Europa, que levou à criação do Museu da Lucerna, na vila de Castro Verde. A renovação do espaço da Feira de Castro, conduziu à recuperação do Moinho de Vento e ao retomar da sua laboração no Largo da Feira. A necessidade, por questões de protecção e segurança, de concentrar a estatuária e a ourivesaria religiosa do concelho de Castro Verde, na Igreja Matriz, levou à criação do Tesouro da Basílica Real.

Estas intervenções “museográficas”, assim como a filosofia do trabalho cultural desenvolvido no concelho em particular pela Câmara Municipal de Castro Verde, foram igualmente absorvidas por várias associações de carácter cultural, e que levaram à criação de um pequeno espaço de alfaias e objectos agrícolas em Casével, na sede da Associação Vozes das Terras Brancas; à salvaguarda de uma colecção invejável de mobiliário e alfaias agrícolas no Lar Jacinto Faleiro;

assim como à recriação, por um particular, de uma casa agrícola com o seu mobiliário, objectos e ferramentas, denotando uma profunda sensibilização da comunidade para a defesa do seu património e, neste caso em particular, do património monumental e móvel, se quisermos, material, de Castro Verde.

Mas a intervenção cultural no concelho, em particular desde a década de noventa, procurou sempre, de uma forma clara, não perder de vista o conceito genérico de “museu do território” e da importância de olhar o “património” num amplo pano de fundo, abrindo as portas tanto ao material como ao imaterial, procurando, aliás, privilegiar a memória oral, a construção e a renovação do efémero. Tendo a Feira de Castro como cenário singular, desde há mais de vinte anos que o município de Castro Verde apoia de uma forma incondicional a preservação e a divulgação do “cante ao baldão”, a realização dos encontros de viola campaniça, o apoio à criação e manutenção dos grupos corais e da actividade do cante, a edição de trabalhos de poesia popular, assim como o desenvolvimento de iniciativas que promovem o património imaterial e valorizam a especificidade do Campo Branco, como são o caso do apoio incondicional a associações culturais e associações de cante. Ao longo de quase 20 anos foram editados ou apoiados pela Câmara Municipal de Castro Verde mais de 30 edições, seja em livro, CD, DVS ou cassette.

Não deixa de ser importante salientar que este trabalho de apoio à edição tantas vezes imperceptível, seja ele de características técnico-científicas seja de promoção e divulgação de uma forma de expressão musical ou poética, seja ainda de recolha e preservação da memória musical da comunidade, foi fundamental para desenvolver e preservar a arte do improvisado nos cantes de despique e baldão, a aprendizagem da viola campaniça e o seu relançamento num período em que se encontrava em perigo de extinção, a manutenção dos grupos corais com uma dinâmica pouco comum. Foi gerada uma dinâmica e um trabalho de base em torno do cante, cuja importância é ainda hoje difícil de avaliar. Neste contexto não podemos deixar de assinalar o trabalho incansável do Dr. José Francisco Colaço que, tanto no âmbito da Rádio Castrense e do Programa Património, assim como através da Cortiçol, sempre primou pela divulgação e a salvaguarda das expressões musicais nestas terras do Campo Branco.

É por demais evidente, e perante um trabalho desta dimensão, que a preservação da cultura material e oral deste território do sopé da serra do Caldeirão, e em particular do concelho de Castro Verde, necessitava de encontrar um momento de crescimento que fosse, ao mesmo tempo, uma espécie de trampolim que viesse consolidar o trabalho até agora desenvolvido, permitindo ao mesmo tempo alargar a actividade a novos públicos-alvo, nomeadamente a

públicos “cidadinos” e às comunidades escolares. Ao mesmo tempo, e perante a necessidade de conhecer, promover e preservar a especificidade do mundo rural, tornava-se urgente a criação de um espaço que fosse capaz de abrir ao diálogo a comunidade de Castro Verde e, necessariamente, desta ao exterior.

É neste contexto que o Museu da Ruralidade nos parece um elemento fundamental na lógica museológica que se pretende desenvolver no concelho de Castro Verde e nesta filosofia de transformação no método e na abordagem às expressões musicais campaniças. Acima de tudo, porque mais do que um espaço de representação da memória material, como normalmente é entendido o “museu”, pretende-se que assuma um papel activo na salvaguarda do património e na dinamização da procura do conhecimento e dos saberes da comunidade, em particular, no que concerne ao património imaterial.

A especificidade rural que marcou esta comunidade, até meados dos anos setenta do século passado, deixou um imenso património cujos vestígios desaparecem diariamente. E esse desesperante desaparecimento não se verifica apenas no património “objecto”. Muito para lá do espólio material ligado às actividades agrícolas, às actividades artesanais ou à materialidade funcional dos mais diversos instrumentos, há todo um património oral, imaterial, assentando numa raiz de natureza tanto colectiva como individual, que importa registar, conhecer e promover.

Nessa perspectiva, entendemos que o património oral está na base da construção cultural da região e vem traçando, ao longo dos séculos, a especificidade do seu subconsciente. E não apenas enquanto realidade histórica. Mas como elemento antropológico destas comunidades. E é esse património imaterial tão indelével que se pretende dignificar, preservar e promover no Museu da Ruralidade.

Dos rituais religiosos aos cantes de taberna; das vozes do grupo coral à frágil melodia rasgada na viola campaniça; do cante ao baldão às histórias de profissões; do responso sentido ao dizer simples de quem olha o que está à sua volta, tudo deve integrar este projecto. Esta é uma documentação indispensável à construção deste espaço e do tempo da Oralidade.

Pretende-se que junte as ténues memórias vivas com o sentir do homem de hoje. Nas suas manifestações lúdicas, ou na reprodução de sonoridades, no recontar de histórias e episódios ou no construir dos caminhos imaginários de cada grupo.

Nessa perspectiva, e numa primeira fase, pretende-se desenvolver no Museu da Ruralidade, três áreas de intervenção com o intuito claro de:

- Dinamizar o espaço enquanto ponto de encontro de fazedores de memória;

- Proporcionar os instrumentos necessários ao desenvolvimento de um lugar de apoio pedagógico e formativo;
- Criar uma relação, ao nível da investigação, entre o património material e imaterial que suporte e entenda o processo de construção histórica e antropológica da comunidade;
- Consolidar e criar diversos eventos de promoção e salvaguarda do património imaterial.

### Ligação material / imaterial

Manter um diálogo entre os diferentes espaços do museu é, claramente, uma preocupação emergente neste projecto “museográfico”, procurando conciliar e pôr em diálogo o objecto “material” em exposição e os “dizeres” a ele associados. Documentar os materiais através da oralidade, salvaguardando uma memória muito ligada aos ofícios e às actividades rurais. “Dar vida aos objectos e equipamentos” associando-lhe personagens, mestres, actores do saber-fazer que marcaram e marcam a região na história recente.

Objectivamente, a nossa opinião é a de que o material e o imaterial são inseparáveis na abordagem e que cada um desses patrimónios, se é que esta separação é legítima, deve ser olhado num contexto geográfico, histórico, social e económico, que permita utilizá-lo(s) como documento do fazer-social que entendemos deva ser a função da investigação na construção da memória da comunidade.

Procura-se, sem qualquer tipo de preconceito, valorizar e salvaguardar a memória, de forma que ela seja igualmente um elemento de transformação sem cristalizar as manifestações da oralidade. Na perspectiva do estabelecido na Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, aprovada pela UNESCO, *reconhecendo que as comunidades, em especial, as comunidades autóctones, os grupos e, se for o caso, os indivíduos, desempenham um papel importante na produção, salvaguarda, manutenção e recriação do património cultural imaterial, contribuindo, desse modo, para o enriquecimento da diversidade cultural e da criatividade humana.*

### A Feira de Castro enquanto espaço de criação

O espaço da Feira de Castro é, por natureza, o delta da cultura do imaterial no sul de Portugal. É o espaço que resta das feiras de tradição medieval, onde desaguam o que resta dos ganhões, dos campaniços e dos serranos, neste território de transição da planície de latifúndio, para a

economia de subsistência da serra do Caldeirão. Criada em 1620, a Feira de Castro é o que resta dos grandes espaços de comércio e trocas que marcavam a vida económica, social e cultural das regiões de interior, no Portugal de antanho. Ontem e hoje, é aqui que se compram os primeiros frutos secos ou que se faz feira, para não faltar no ano seguinte. Mas a Feira de Castro era, e é ainda, o ponto de encontro das gentes do Campo Branco e das serranias do Algarve, ou da margem esquerda do Guadiana e dos Barros de Beja, para relembrar, cada ano, o ano anterior. A Feira de Castro é espaço de partilha. O Museu da Ruralidade, procurará mostrar o ontem e o amanhã da Feira que é o espelho destas terras do Sul.

Salvaguardar a memória da Feira de Castro de outros tempos e as manifestações que lhe estão associadas é um trabalho que tem sido feito ao longo de mais de duas décadas, mas que se quer aprofundar aqui, no espaço do museu. Conhecer e promover a sua regeneração perante a sociedade tecnológica. O cante ao desafio, a passagem do conhecimento através da oralidade, as artes e os ofícios, os sons da infinidade de ruídos do ambiente das tendas e barracas de comércio, são saberes do imaterial que terão o espaço da Feira como pano de fundo na filosofia do Museu da Ruralidade.

Ao mesmo tempo, continuar a fazer dela um espaço de dinâmica do cante (cante coral, cante ao baldão), um espaço de partilha, de registo e documentação de todos os acontecimentos. Tendo lugar no terceiro domingo de Outubro, a sua dimensão eterniza-se e multiplica-se no espaço do Museu da Ruralidade. No arquivo fotográfico, no áudio e no vídeo, mas também no entendimento de mudança que se quer representar e trabalhar no museu.

### **A nossa memória musical**

É aliás no registar, ouvir e aprofundar do Cante, que tão bem emerge no conceito da “feira de castro” que se pretende registar, preservar e dar a conhecer o cante da região de Castro Verde. São oito os grupos corais que funcionam neste concelho com pouco mais de sete mil habitantes. E dessa realidade pretende-se registar e arquivar, para estudar e divulgar, todas as modas, todas as poesias deste cante sem tempo, que respira na cultura milenar destas gentes do Sul. Procurar-se-á criar um banco de sons que preservará a memória musical, motivando, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de inovadoras abordagens ao “cante”.

Paralelamente, pretendem-se desenvolver formas de divulgação e estudo da Viola Campaniça e das modas campaniças. Motivar a participação de públicos jovens na sua aprendizagem e desenvolver acções para a salvaguarda d’O Despique e Baldão. Estudar e promover os Bailes de Roda e Tocadores, através do registo de memória, levantamento de reportório, criação de fundo documental, etc.

Mas o Museu da Ruralidade quer-se assumir, igualmente, como espaço de Dinamização da Oralidade. Que seja o “largo”, o “ponto de encontro”, para a dinamização de actividades diversas em parceria com os agentes activos do concelho que trabalham a área do imaterial, como forma de potenciar a criação de novas oralidades. Que se assuma como catalizador para o aprofundar das relações entre as associações de cante e para o desenvolvimento de projectos que preservem e promovam as mais diversas manifestações do imaterial, ligadas aos tempos do ano e às actividades sazonais. Que se adapte às necessidades assinaladas pelo público escolar, e saiba responder às exigências que daí se coloquem.

Independentemente das características das áreas e acções a desenvolver, torna-se indispensável a Criação de um Núcleo de Fundo Documental que promova e desenvolva a Pesquisa, Recolha, Tratamento, Arquivo e disponibilização de documentos, utilizando para o efeito o software e metodologias que sejam coincidentes com a utilizada genericamente pelos investigadores da área e que sejam facilmente utilizáveis pelos mais diversos públicos, em particular do estudante. Ao mesmo tempo, o Museu da Ruralidade deverá funcionar como espaço para visionamento, análise e discussão de documentos, numa espécie de complementaridade ao espaço escolar, assumindo as funções pedagógicas que um museu deve assumir, em particular, numa região de interior longe dos grandes centros urbanos.

Finalmente, o Museu da Ruralidade procurará retirar ao objecto, às manufacturas e aos ofícios tradicionais, os últimos sons que ainda podemos fazer ouvir.

Os novos tempos tiraram o lugar às mãos, ao gesto, às palavras misturadas com o olhar. A industrialização, pouco a pouco, foi calando as máquinas rudimentares que não funcionavam sem a mão e o olhar do homem. Na agricultura homens e animais foram, pouco a pouco, substituídos por máquinas sofisticadas, idealizadas para serem economicamente mais eficazes. Nas ceifas, nas mondas, no espalhar cadenciado das sementes, no lavrar profundo da terra ressequida de poucas chuvas, tractores, semeadores, enfardadeiras executam de forma mais barata e eficaz o trabalho manual dos ranchos de homens e mulheres que sazonalmente invadiam os campos.

As actividades complementares às actividades agrícolas vão perdendo a razão de ser. Pouco a pouco, vão-se calando os ferreiros, os abegãos, os ferradores. Mas também as tecedeiras, os sapateiros, os moleiros... Um mundo rural com mais de 5000 anos de história, que assistiu a alterações tão profundas nos últimos trinta anos e dificilmente sobreviverá nas próximas duas décadas. Pouco a pouco, vai-se silenciando uma cultura ancestral, para dar lugar à modernidade e à globalização que esvazia por completo a especificidade de cada comunidade, de cada região, de cada grupo.

As artes desapareceram e levaram consigo as histórias, as memórias, os rituais, os hábitos, o paciente olhar do tempo do homem. Todo o património humano dessas épocas ainda tão próximas, desaparece diariamente com os seus actores, com os seus construtores, com os seus oficiais. O Museu da Ruralidade, pretende não deixar perder essa realidade histórica, indispensável para a salvaguarda e a construção da nossa memória.



# Museus e Património Imaterial: práticas em museus da RPM

Cláudia Jorge Freire

Divisão de Credenciação e Qualificação de Museus / Instituto dos Museus e da Conservação

Foi no âmbito de um pequeno estágio no Museu Nacional de Etnologia que fiz a minha primeira aproximação à sua colecção de Etnografia Portuguesa<sup>1</sup>. Reunida em contexto de pesquisa antropológica por um grupo de investigadores por todos conhecido (Jorge Dias, Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano e Benjamim Pereira), esta colecção “sistemática” e não “errática”, profusamente documentada com dados de campo registados aquando das várias missões de recolha, reflecte um percurso de investigação que constitui o suporte científico das restantes funções museológicas: incorporação, inventário e documentação, conservação, interpretação, exposição e educação.

As colecções de objectos materiais eram entendidas pelo grupo fundador do museu como “testemunhos da vida e da cultura em que estão inseridos”, como um “sinal” do Homem (Oliveira, 1989b: 56). Por conseguinte, para este grupo foi sempre considerado prioritário o registo de informação associada aos objectos em vários suportes, que visavam reter aspectos do domínio do imaterial (ainda que esta designação não fosse então muito utilizada). Foram feitos registos sonoros, fotográficos, filmes, desenhos e publicados estudos com informação sobre os objectos no seu contexto original, ainda em uso. Esta documentação permite revelar os “múltiplos sentidos e significações” dos objectos: aspectos sociais, económicos, políticos, funcionais, tecnológicos, simbólicos, afectivos, estéticos, que, de forma isolada, os objectos não evocam. A existência desta documentação é o que permitirá, *para sempre*, explorar diversas leituras das colecções em

---

<sup>1</sup> O estágio decorreu em 1994. Posteriormente, esta colecção tornou-se objecto de estudo no âmbito do Mestrado *Museologia e Património*, sob a orientação de Maria Olímpia Lameiras-Campagnolo e Benjamim Pereira, projecto que não cheguei a concretizar.

exposições ou actividades educativas, ao mesmo tempo que constitui uma referência para outros museus do País para a interpretação de colecções de natureza semelhante, muitas vezes sem qualquer tipo de documentação associada.

Era precisamente o trabalho excepcional deste museu que levávamos como referência quando partimos para o terreno para efectuar o levantamento das entidades auto-denominadas “museus” com colecções etnográficas no País, no âmbito do projecto de investigação “Representações da Cultura Portuguesa nas Colecções Etnográficas dos Museus Locais” promovido pela Associação *Caminus* entre 1994 e 1998<sup>2</sup>. Deste trabalho resultou a publicação de um conjunto de cinco Roteiros de Museus com colecções etnográficas.

Como os próprios Roteiros ilustram, a realidade que encontrámos era muito diversificada, manifestando-se na natureza das colecções, na sua documentação, ou na falta dela, nas exposições e nas actividades desenvolvidas. Com diferentes tutelas, meios, recursos e variados perfis profissionais, nalguns casos amadores, estas entidades apresentavam então contornos muito distintos. Casos que se limitavam a colecções expostas, sem qualquer informação. Colecções “mudas”, avulsas, dependentes das “memórias” de quem guiava a visita. E, como contraponto, casos que denotavam um percurso de intervenção patrimonial, que procurava conjugar a investigação e a estreita relação com as populações do território onde estavam inseridos.

Posteriormente, o Instituto Português de Museus realizou um inquérito mais aprofundado e alargado a todas as instituições do país auto-designadas “museus”, o qual se tornou decisivo para delinear o projecto de constituição de uma Rede Portuguesa de Museus, em cuja equipa tenho vindo a trabalhar desde 2000.

Para falar das práticas de alguns museus da RPM no campo do património imaterial, seleccionei exemplos tendo em conta as manifestações definidas pela Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (2003): “tradições e expressões orais”, “expressões artísticas”, “práticas sociais, rituais e actos festivos”, “conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e com o universo” e “técnicas artesanais tradicionais”.

Não foi fácil escolher entre os museus da RPM alguns exemplos, pois são vários os casos que desde logo assumem a missão de investigar, documentar, valorizar e divulgar testemunhos materiais e imateriais do património de um determinado território.

---

<sup>2</sup> Projecto coordenado por António Perestrelo de Matos, Nélia Dias e José António Fernandes Dias.

Grande parte dos museus que integram a RPM (125) são museus locais, sendo de salientar o elevado número de museus autárquicos (50), muitos dos quais com uma intervenção patrimonial que ultrapassa os bens móveis, abrangendo outros patrimónios ligados às populações e ao território em que se situam, como o imaterial, o edificado, o industrial e o ambiental. O alargamento da noção de património é, pois, um facto com que os museus locais se debatem constantemente, sendo a aventura interdisciplinar o que lhes permite a apreensão global das suas diversas dimensões. O imaterial é uma dimensão transversal a todas as outras e, por isso mesmo, é um tema estimulante para reflexão e debate.

Selecionei então quatro museus dependentes de municípios em várias regiões do País: o Museu Municipal de Penafiel (Câmara Municipal de Penafiel), na região Norte; o Museu da *Villa Romana* do Rabaçal (Câmara Municipal de Penela), na região Centro; o Museu do Trabalho Michel Giacometti (Câmara Municipal de Setúbal), na região de Lisboa e Vale do Tejo; e o Museu Municipal de Faro (Câmara Municipal de Faro), na região do Algarve. Não abordarei experiências na região do Alentejo, uma vez que já estão muito bem representadas neste Colóquio.

Em primeiro lugar queria referir que nem todos estes museus têm a Etnografia como colecção dominante. Alguns conjugam a Arqueologia e a Etnografia, outros detêm uma multiplicidade de colecções (Património Industrial, Arte, Arqueologia e Etnografia). Em comum têm a ligação a uma determinada área geográfica (dominantemente o concelho), a proximidade com as populações e o recurso ao seu contributo para identificar, documentar, interpretar e até mesmo comunicar os patrimónios que estão sob a sua alçada. O trabalho de campo junto das pessoas no contexto de projectos de investigação em torno destes patrimónios é outro dado fundamental, dispondo estes museus, na sua maioria, de antropólogos nas suas equipas ou contando com a sua colaboração através de parcerias com universidades ou organismos de investigação. Nos vários casos, é também uma prática corrente a articulação e o estabelecimento de parcerias com associações e outras entidades locais.

### **Museu Municipal de Penafiel (CM Penafiel)**

Fundado em 1948, o Museu Municipal de Penafiel está actualmente em fase de mudança de instalações para um novo edifício<sup>3</sup>. Na sua missão desde logo se assume como museu de identidade regional com intervenção na preservação e promoção dos valores do património móvel, imóvel e imaterial.

<sup>3</sup> Entretanto, o museu inaugurou as suas novas instalações a 24 de Março de 2009. O projecto de arquitectura é da autoria de Fernando Távora e Bernardo Távora. Contou com o apoio do Programa Operacional da Cultura.

Com colecções de Arqueologia, Etnografia e História Local reunidas no decurso de projectos de investigação, o museu tem prestado profunda atenção ao domínio do património imaterial a par de uma estreita relação com as populações.

Em particular no campo da Etnografia, destacam-se colecções relacionadas com a procissão do Corpo de Deus e as colecções recolhidas no vale do Tâmega, na área submersa pela albufeira do Torrão, cujos estudos foram alvo de exposição e publicação (Soeiro, 2000/01; Soeiro, 1987/88).

A consciência das rápidas transformações sócio-económicas ocorridas nas últimas décadas tem motivado a urgência do estudo de determinadas práticas e da necessidade de completar colecções, sendo os testemunhos das populações considerados fundamentais para compreender os seus contextos. Com efeito, o recurso aos saberes das populações tem sido útil na documentação e no inventário das colecções e, inclusive, na montagem de alguns artefactos para figurar em exposições (ex: tear).

Associando-se ao projecto de investigação *Ofícios & Indústrias* do Centro de Estudos Arqueológicos das Universidades de Coimbra e do Porto, o Museu Municipal de Penafiel tem vindo a incorporar materiais provenientes de antigas oficinas e de pequenas indústrias da região, que vão deixando de trabalhar. Antes da incorporação é efectuado o registo do seu ambiente e da sua organização, dos testemunhos dos seus proprietários, empregados e clientes (saberes-fazer, produção, utilização, memórias), através da recolha de informação e de imagens para documentar estas colecções. Para dar a ver os resultados da investigação desenvolvida, são organizadas exposições temporárias temáticas e publicados os respectivos estudos. Algumas das exposições mais recentes merecem destaque:

*Pauzeiros, tamanqueiros, sapateiros & ofícios correlativos* (2004/05) – O projecto de estudo que deu origem a esta exposição foi apoiado pelo Instituto Português de Museus/Rede Portuguesa de Museus ao abrigo do Programa de Apoio à Qualificação de Museus (Soeiro, 2004).

No âmbito deste projecto, vale a pena salientar uma fotografia de Benjamim Pereira, tirada em 1963 no âmbito dos projectos de investigação do Museu de Etnologia/Centro de Estudos de Etnologia (Pereira, 1966: Fotografia: Oficina de José Pinto, Bustelo, Penafiel, 1963). Foi esta fotografia que retratava o mestre pauzeiro<sup>4</sup> José Pinto em contexto de trabalho que motivou a doação ao museu dos materiais da sua oficina por parte da respectiva viúva.

Outra questão levantada neste projecto, com efeitos locais significativos, foi aquando da procura de amostras da matéria-prima utilizada pelos pauzeiros para figurar na exposição. Só nessa

---

<sup>4</sup> Fazedores de paus para socos, tamancos e chancas.

altura foi tomada consciência de que as espécies de árvores – sobretudo amieiros e lóðãos – de onde provinha a matéria-prima estavam a desaparecer no concelho, levando a Autarquia a tomar medidas para a sua reflorestação.

É de referir ainda outros projectos apoiados através do Programa de Apoio à Qualificação de Museus: *Artes do Ferro* (2007/2008) e *Ofício de Carpinteiro* (2008). Em ambos os casos foram completadas colecções por meio de doações, recolhidos testemunhos e imagens de profissionais em actividade e efectuado o levantamento e o registo de oficinas.

Associadas às exposições referidas, foram desenvolvidas actividades educativas que visaram transmitir saberes-fazer, histórias, jogos tradicionais, entre outras.

Numa perspectiva de protecção e valorização do património cultural, é de realçar o papel do Museu Municipal de Penafiel ao propor à Autarquia a classificação de determinada prática tradicional como “bem cultural de interesse municipal”. É o caso da “manifestação cultural imaterial” conhecida por Procissão das *Endoenças*, que se realiza em Entre-os-Rios na quinta-feira anterior à Páscoa, cuja proposta foi formulada e publicada no *Boletim Municipal* em Abril de 2008. Outra proposta de classificação em preparação refere-se à Procissão do *Corpo de Deus*, onde o São Jorge depositado no museu assume um papel central, “saindo à rua” nessa ocasião<sup>5</sup>.

### Museu da *Villa Romana do Rabaçal* (CM Penela)

O Museu da *Villa Romana do Rabaçal* abriu ao público em 2001, embora tenha antecedentes em trabalhos arqueológicos iniciados em 1984. Com um programa assente na investigação etnoarqueológica e na relação museu-população, tem efectuado o registo de tradições, memórias e saberes das populações. Através de exposições temporárias e dos respectivos catálogos é intenção do museu contribuir para a vitalidade de práticas e para promover a reflexão sobre o seu futuro. Entre outras, destaco em particular as seguintes exposições:

- *Queijo Rabaçal, sabor e aroma de Sicó: do acincho à mesa* (2007)
- *Louças e quotidianos: do barreiro à peça* (2008).

Ambas as exposições espelhavam aceleradas mudanças em práticas milenares. “Estudos de urgência”, como assumem os seus mentores, que fixam em texto, fotografia, imagem em movimento e desenho, o que resta das actividades tradicionais, como a olaria e a produção de queijo.

---

<sup>5</sup> Entretanto foi mandada fazer uma réplica para evitar danos no Santo do Século XVIII.

Centrando-se sobre objectos de estudo da arqueologia e da etnologia, este museu “valoriza na mesma medida a diversidade do Homem de ontem e de hoje” (Pessoa e Rodrigo, 2008). Coloca lado a lado testemunhos de época romana, de um passado recente e contemporâneos (caso do acincho).

O interesse pelo *património imaterial* vem dar relevo a práticas, representações, concepções do mundo, conhecimentos e saberes-fazer associados aos testemunhos materiais, contribuindo não só para os tornar mais ricos à luz desse contexto intangível, mas também e sobretudo para dar a compreender o Homem na sua plenitude e na sua diversidade cultural.

### **Museu do Trabalho Michel Giacometti (CM Setúbal)**

A origem do museu está relacionada com uma colecção etnográfica recolhida em vários locais do País no Verão de 1975 por jovens do serviço cívico estudantil, sob a orientação do etno-musicólogo Michel Giacometti, cujos registos no âmbito do património imaterial são de uma importância inquestionável.

Com a responsabilidade do nome que lhe foi atribuído, o Museu do Trabalho só veio a abrir ao público em 1995, instalado numa antiga fábrica de conservas. A especificidade da sua vocação temática em torno do *Trabalho* tem contribuído para estabelecer uma forte interacção com as populações de Setúbal, cujas memórias laborais são consideradas fundamentais para documentar, valorizar e comunicar as suas colecções.

O desenvolvimento do museu tem resultado da participação efectiva das populações do concelho, motivada por uma relação estabelecida através do constante trabalho de terreno e de actividades educativas dirigidas a públicos diversificados e multiculturais, que o reconhecem como um espaço de referência identitária, um lugar de fruição cultural e de encontro social.

Entre estas actividades, destacam-se as tardes interculturais, realizadas nos últimos Sábados de cada mês, com o objectivo de reunir grupos de diferentes gerações, profissões e nacionalidades com expressão em Setúbal. Como exemplo, refiram-se: *Ser Setubalense, Festas de Marítimos, Alentejo, Brasil, Guiné-Bissau, Moçambique, Angola, Goa, China, Timor...* são já inúmeras.

No âmbito da relação com as populações de Setúbal e do registo do seu património imaterial, a equipa do museu tem desenvolvido vários projectos de investigação, entre os quais destaco o projecto dedicado à comunidade piscatória das Fontainhas.

Tive oportunidade de acompanhar em Agosto de 2006 a Festa de N. Senhora do Rosário de Tróia, celebração de referência do património imaterial de Setúbal. Durante os três dias em que a festa

decorreu, a equipa do museu conversou e entrevistou os pescadores e as suas famílias, efectuando o registo fotográfico e fílmico de todos os momentos da festa, desde as missas e procissões, as travessias do Sado em barcos de pesca engalanados, ao acampamento na Caldeira de Tróia.

Estes registos foram apresentados à comunidade piscatória no mês seguinte, na tarde intercultural dedicada a *Festas de Marítimos*, que incluiu a ida em romaria a uma missa dedicada aos pescadores e uma refeição partilhada, a par do encerramento de uma exposição de fotografias desta festividade no ano anterior.

Mantendo uma forte relação com a comissão organizadora da festa e com os seus participantes, o museu procura contribuir para a continuidade desta festa de pescadores, num tempo em que novas regras se começam a impor, como o uso de uma pulseira de plástico para controle da entrada no “recinto” da festa e a presença da polícia, vigilante de eventuais excessos dos participantes.

O projecto de investigação em torno dos pescadores não se cinge a esta festividade, é muito mais amplo e continuado no tempo, expressando-se já num significativo conjunto de documentação. Importa referir o contributo de estúdios de finalistas de Antropologia da Universidade Nova de Lisboa para este projecto, cujos resultados do seu trabalho de campo foram transpostos para uma exposição intitulada *Varinos, nós? – Como musealizar um sentimento?* (Setembro de 2007), ressaltando e questionando mudanças profundas que afectam as populações piscatórias de Setúbal e as representações que deles se fazem. Outra particularidade da exposição foi a participação das populações na escolha e interpretação dos objectos dados a ver, tendo sido instrumento precioso o recurso ao filme, onde o gesto e as emoções fixadas muito ajudavam a revelar (Victor, 2007).

Os trabalhos desenvolvidos junto das populações de Setúbal motivaram a constituição de um *Centro de Memórias*, cuja diversidade de registos, em progressivo crescimento, visa documentar património de natureza imaterial.

### **Museu Municipal de Faro (CM Faro)**

As colecções do museu, fundado em 1894, são muito diversificadas abrangendo sobretudo Arqueologia, Epigrafia, Pintura e Arte Sacra. Desde 1998 que o museu tem sofrido uma reprogramação relativamente às suas exposições, assumindo a missão de estudar, preservar e divulgar o património cultural do concelho de Faro e assentando a sua acção no trinómio Território-Identidade-Comunidades.

Nos últimos anos, tem vindo a ser desenvolvido um serviço educativo que contempla um *Programa Escolar* especialmente dirigido às escolas, com base nas temáticas das exposições, e um

*Programa de Intervenção Comunitária*, desenvolvido com a finalidade de aproximar o museu das populações do concelho que não têm por hábito frequentá-lo.

No que toca ao Património Imaterial, importa realçar o alcance deste Programa uma vez que procura suscitar a participação activa das populações em acções que promovam a partilha de memórias, identidades, modos de vida e tradições sócio-culturais. Dirigidas a uma diversidade de públicos, são várias as acções promovidas: *Famílias com Estórias; Conversas ao Final da Tarde/tertúlias; Colóquios, Conferências e Cursos; Oficinas para adultos e crianças; Acções para Universitários e Idosos; Actividades Nocturnas; O Museu sai à Rua*<sup>6</sup>.

A par deste Programa, uma das linhas de trabalho implementadas nos últimos anos é a constituição de um *Centro de Memória Oral*, que reúne registos de som e imagem em movimento com entrevistas às populações de Vila-Adentro, da aldeia de Estói, da comunidade piscatória da Ilha de Faro, da comunidade de canteiros de Bordeira e às mariscadoras da Ria Formosa.

Com o propósito de conhecer as populações do território onde o museu está inserido, foram desenvolvidos dois importantes projectos de investigação que merecem destaque:

- *Vila-Adentro: Identidade, Espaço e Comunidade*

Este projecto procurou conhecer o contexto sócio-cultural que envolve o Museu Municipal de Faro, instalado, desde 1981, no antigo Convento de Nossa Senhora da Assunção, com vista a reforçar a interacção com a comunidade de *vizinhos*, os habitantes de Vila-Adentro. Muitos com vivências e memórias ligadas ao próprio edifício do museu (que também funcionou como fábrica de cortiça), a quotidianos marcados pela pesca artesanal e pela apanha de marisco, a sociabilidades, festividades, procissões e feiras. Outros profundamente distanciados destas realidades.

Incluindo o registo dos testemunhos orais da população sobre o seu passado e a sua realidade actual, o projecto permitiu notar profundas alterações económicas e sociais que têm vindo a apagar particularidades culturais, criando desenraizamento, estimulando a desertificação e a degradação habitacional de alguns locais, outrora marcados por uma grande vitalidade, que subsiste apenas na memória dos mais velhos. Permitiu também criar laços com as populações que passaram a participar regularmente nas actividades que o museu promove, algumas procurando revitalizar práticas do passado (ex: jogos tradicionais, festas).

---

<sup>6</sup> Acção destinada a população que tem dificuldade em deslocar-se ao Museu.

- *A Arte de Trabalhar a Pedra em Bordeira*

Em 2004, o museu iniciou um projecto de investigação sobre a arte de trabalhar a pedra em Bordeira, uma actividade, em tempos muito importante na região, que tem vindo a decair. Para dar a conhecer os resultados deste projecto, que englobou a recolha e o levantamento de testemunhos orais, documentação, instrumentos de trabalho e obras realizadas, foi preparada uma exposição itinerante intitulada *A Arte de Trabalhar a Pedra*, que tem percorrido várias freguesias do concelho.

Na perspectiva da criação de um núcleo museológico dedicado aos canteiros de Bordeira, em Maio de 2007, o Museu Municipal de Faro, juntamente com a Junta de Freguesia de Santa Bárbara de Nexe, organizou uma visita ao Museu do Canteiro em Alcains – um projecto da Câmara Municipal de Castelo Branco e dos canteiros de Alcains, que contou com a coordenação científica de Benjamim Pereira. Esta visita tinha como objectivo dar a conhecer aos canteiros de Bordeira, e aos seus familiares, a experiência do Museu do Canteiro na preservação, valorização e divulgação desta actividade profissional que marca a identidade dos habitantes de Alcains. Ao mesmo tempo, visava proporcionar o convívio entre os canteiros de duas localidades distanciadas geograficamente, que aproveitaram a oportunidade para partilhar memórias, experiências e conhecimentos.

Com vista a reflectir sobre a criação do referido núcleo museológico, o museu organizou, em Setembro de 2008, o Encontro “Núcleos Museológicos: Que sustentabilidade?”, no qual foram apresentadas e debatidas experiências desenvolvidas noutros lugares do País.

No campo do património imaterial, vale a pena acrescentar o desenvolvimento por parte do museu de diversos trabalhos de investigação em torno de práticas tradicionais, designadamente em colaboração com a Junta de Freguesia e com os habitantes da aldeia de Estoi: *os Maios*, prática que tem lugar na véspera ou na madrugada do 1.º de Maio, associada às celebrações do início da Primavera<sup>7</sup>, e a *Festa da Pinha*<sup>8</sup>, celebrada no dia 2 de Maio e ligada a uma lenda de Nossa Senhora do Pé da Cruz.

---

<sup>7</sup> Actualmente, em Estoi são colocados bonecos de palha ou trapos junto às casas para protecção de maus presságios, crítica social e representação da vida quotidiana.

<sup>8</sup> Festa ligada a uma lenda de Nossa Senhora do Pé da Cruz que protegeu almocreves do ataque de lobos, incluindo desfile de carros e animais ornamentados, piquenique, archotes e fogueiras.

## Dia Internacional dos Museus

De um modo geral, em relação aos museus da RPM, queria ainda ressaltar as comemorações do Dia Internacional dos Museus, que nos últimos anos têm ganho uma forte adesão. Sob as propostas temáticas do ICOM, os museus da RPM têm vindo a desenvolver as mais diversas actividades e a dar-lhes cada vez mais visibilidade. Em 2004, o tema foi precisamente consagrado a “Museus e Património Imaterial”.

É interessante notar que em tempo de “Festa” – festa dos museus –, também são efémeros e imateriais os momentos que se vivem.

As actividades dos museus são marcadas pela partilha de experiências e práticas que valorizam o património imaterial: visitas orientadas, em que a oralidade e a expressividade são pontos fortes; oficinas de arte, arqueologia, construção naval, expressão corporal, dança, gastronomia, multimédia, dramatizações, recriações históricas, espectáculos, estórias contadas, jogos. Actividades que espelham a multiplicidade de contornos que o património imaterial pode ter: expressões, representações, concepções do mundo, conhecimentos e saberes-fazer associados às colecções dos museus e à sua vocação temática.

## Conclusão

Termino com um comentário de Benjamim Pereira quando visitávamos a exposição *O Voo do Arado*, realizada no Museu Nacional de Etnologia entre Dezembro de 1996 e Dezembro de 1998:

“Temos aqui uma jangada, no filme vemos aquela rapariga a transportá-la para o mar... mas o que nós não temos é a atmosfera fantasticamente lúdica que muitas vezes antecede a partida... Isso não se retém, percebes... Bem vê, menina, isto é sempre um processo empobrecedor de encenar realidades... qualquer discurso expositivo é sempre uma forma extremamente pobre de repor vivências ou situações culturais particulares... São fiapos de um tecido ralo...”

Quem no terreno acompanhou, viveu, aquela realidade, hoje distante das nossas gerações, tem consciência de que aquilo que se retém é muito pouco, quaisquer que sejam os tipos de registos e os seus suportes. Daí o imaterial, por natureza efémero. No entanto, “É infinito o que é possível tentar. É essa também a beleza do mundo” (Pina Bausch).

São infinitas as possibilidades...

Não devemos esquecer que o acto de criação é apanágio do ser humano, que todas as suas manifestações são constantemente transformadas e enriquecidas com o que cada indivíduo e

cada geração trazem de novo. Salvaguarda não deve querer dizer nunca tentar fossilizar uma prática, uma emoção. Para que continue a gerar interesse e a fazer sentido, o património imaterial necessita de se manter aberto à criatividade e às transformações, como tão bem ressaltaram os antropólogos que participaram no projecto de investigação que deu azo à exposição “Rituais de Inverno com Máscaras” na abertura deste ciclo de colóquios, que contou ainda com o importante contributo de Fernando Oliveira Baptista.

Os museus podem alertar para as ameaças, e eventual extinção, que podem sofrer algumas práticas tradicionais e, por conseguinte, para a necessidade de as estudar e conhecer. Podem efectivamente contribuir para a sua valorização enquanto sinais de memória e identidade e para a tomada de consciência das mudanças que se vão operando nas sociedades.

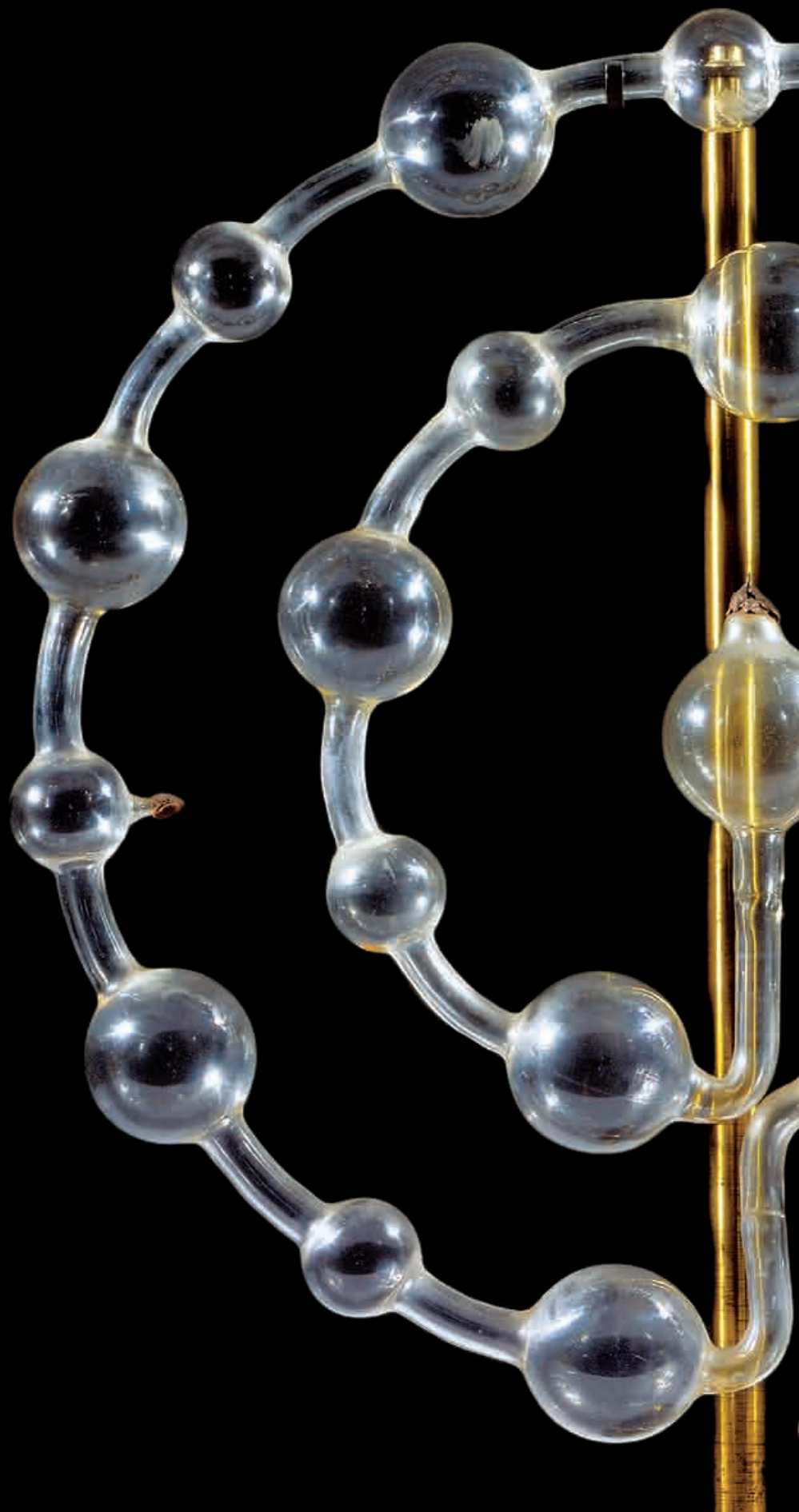
Em suma, os museus têm a grande responsabilidade de informar, de dar a conhecer as realidades que são plurais, sob todos os pontos de vista possíveis, para que os seus públicos possam pensar sobre as suas próprias realidades ou sobre uma dada questão que os museus lançam abrindo o debate e suscitando a reflexão. Os museus, assim, podem tornar-se lugares de inspiração...

#### BIBLIOGRAFIA

- 
- Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, UNESCO, Paris, 17 de Outubro de 2003.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, 1971, *Apontamentos sobre Museologia. Museus Etnológicos*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, 1989a, “O Museu de Etnologia”, in *II Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa*, Mafra, ICOM.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, 1989b, “Perspectivas Museológicas do Museu de Etnologia”, in *Informática e Museus*, Museu de Etnologia / Instituto de Investigação Científica Tropical / Ministério da Educação, Lisboa.
- PAULO, Dália, 2004, “A (re)organização do Museu Arqueológico e Lapidar Infante D. Henrique”, in *Boletim trimestral da Rede Portuguesa de Museus*, n.º 14, Lisboa, IPM/RPM, pp. 11-14.
- PEREIRA, Benjamim, 1966, “Calçado de pau em Portugal”, in *Revista de Etnografia*, 13, Porto.
- PEREIRA, Benjamim, 1996, “Fertilizantes Naturais”, in *O Voo do Arado*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, Instituto Português dos Museus, pp. 201-215.
- PESSOA, Miguel e RODRIGO, Lino, 2007, *Queijo Rabaçal sabor e aroma de Sicó: do acincho à mesa. Delfim Ferreira in memoriam. Catálogo*, Município de Penela.
- PESSOA, Miguel e RODRIGO, Lino, 2008, *Louças e quotidianos: do barreiro à peça*, Município de Penela.
- 1997-2001 *Roteiro de Museus (Coleções Etnográficas) – Lisboa e Vale do Tejo*, vol. I, *Alentejo e Algarve*, vol. II, *Beiras*, vol. III, *Minho*, vol. IV, *Açores e Madeira*, vol. V, Lisboa, CAMINUS, Olhapim.
- SOEIRO, Teresa, 1987/88, “Penafiel: o Tãmega de ontem”, in *Penafiel: Boletim Municipal de Cultura*, 3ª série, 4/5, Penafiel, pp. 95-253.
- SOEIRO, Teresa, 2000-2001, “Dias festivos: o Corpo de Deus em Penafiel”, in *Cadernos do Museu*, N° 6-7, Penafiel, Museu Municipal, pp. 7-231.
- SOEIRO, Teresa, 2004, “Pauzeiros, tamanqueiros, sapateiros e ofícios correlativos”, in *Cadernos do Museu*, 8/9, Penafiel, pp. 5-76.
- VICTOR, Isabel, 2006, “Museu do Trabalho Michel Giacometti – Festa de N. Senhora do Rosário de Tróia”, in *Boletim RPM*, n.º 21, Lisboa, IPM/RPM, p.14.
- VICTOR, Isabel, 2007, “Museu do Trabalho Michel Giacometti – Varinos, nós? Como musealizar um sentimento”, in *Boletim RPM*, n.º 26, Lisboa, IMC/RPM, pp. 21-22.
- ZACARIAS, Fernanda e AFONSO, Patrícia, 2008, “Vila-Adentro: Identidade, Espaço e Comunidade”, in *Anais do Município de Faro*.



# Saberes e Técnicas: entre o registo e a transmissão



# E se elas nunca tivessem existido? Reflexões sobre a importância das Coleções de Ensino e Investigação nas Universidades

Marta C. Lourenço

Museu de Ciência / Universidade de Lisboa

## Introdução

Em Portugal, existirão cerca de 40 colecções e museus universitários nas 14 universidades públicas<sup>1</sup>. Este património é muito pouco conhecido e muitas colecções encontram-se inacessíveis ao público pelas mais diversas razões. A fatia mais significativa encontra-se nas Universidades de Coimbra, Lisboa e Porto, cujos museus estão actualmente em fase de reorganização. Porém, existem colecções de considerável importância na Universidade da Beira Interior, na Universidade do Minho, no Instituto Superior de Agronomia e no Instituto Superior Técnico. Isto para não falar das colecções de instrumentos dos Institutos Superiores de Engenharia de Lisboa e Porto e das antigas Escolas Agrícolas, nomeadamente a de Beja e Santarém. Os dois únicos observatórios astronómicos que ainda mantêm a traça original estão na Universidade de Lisboa. A Universidade de Coimbra possui um laboratório químico setecentista, a Universidade de Lisboa um laboratório químico oitocentista e a Universidade do Porto um laboratório químico do início do século XX<sup>2</sup>. A importância destes três laboratórios, quer individualmente quer no seu conjunto, transcende largamente as fronteiras académicas e inclusivamente do país – trata-se de

---

<sup>1</sup> A definição de museu e de colecção no contexto das universidades é problemática. Muitas colecções não serão 'colecções' por não se encontrarem organizadas ou catalogadas. Muitos museus não serão 'museus' por não se encontrarem abertos ao público nem possuírem um corpo de pessoal próprio ou mesmo estável. Na impossibilidade de discutir neste artigo estas questões museológicas e terminológicas de considerável complexidade, adopto aqui, para simplificar, a designação de 'museu' e 'colecção'. Para uma discussão mais aprofundada, cf. Lourenço (2005), capítulo 3.

<sup>2</sup> Apenas o Laboratório da Universidade do Porto, dito 'Ferreira da Silva', não se encontra aberto ao público, mas espero que venha a ser recuperado em breve. Fica localizado no antigo edifício da Faculdade de Ciência, aos Leões, actualmente utilizado em parte pela Reitoria da Universidade do Porto e em parte pelo Museu de Ciência e pelo Museu de História Natural.

algo com um enorme valor, único na Europa ao que sei. Se considerarmos o património no sentido mais vasto do termo incluindo não só colecções mas igualmente o património edificado, arquivos e bibliotecas históricas apercebemo-nos de um estranho paradoxo (que não é exclusivamente português): por um lado, uma percentagem muito significativa do património nacional, muito dele de relevância internacional, está nas universidades e, por outro, esse património é pouco conhecido, o seu significado é mal compreendido e está na sua grande maioria vulnerável. A maior parte não é sequer referida nos estatutos da sua própria universidade, portanto de um ponto de vista institucional é como se não existisse.

Assim, é importante sublinhar dois aspectos. Em primeiro lugar, apesar de inacessível ao grande público, o património das universidades portuguesas tem, em muitos casos, importância nacional e mesmo internacional. Não é por estar fechado ao público que deixa de ter o significado e o valor que tem. Em segundo lugar, apesar das universidades serem bastante ciosas da sua autonomia – e ainda bem em muitos aspectos – aquilo que acontece ou não acontece ao Gabinete setecentista de Física da Universidade de Coimbra, à Colecção Bertolozzi de Desenhos da Universidade do Porto ou à Colecção de Geologia e Mineralogia do Instituto Superior Técnico, por exemplo, implica-nos a todos – Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Conselho de Reitores das Universidades Portuguesas, Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e Conservação, ICOM, APOM, profissionais dos museus e do património e cidadãos portugueses em geral.

Na Europa, e nos últimos 40 anos, uma parte muito significativa do património universitário europeu foi disperso, vendido, perdido ou pura e simplesmente deitado fora. O Jardim Botânico de Amsterdão, de segunda geração (séc. XVII), desde 1993 que não pertence à Universidade. No final da década de 80, a Universidade de Groningen, também na Holanda, vendeu o Jardim Botânico a um privado (embora mais recentemente o tenha readquirido e reafectado ao ensino). O Imperial College de Londres desfez-se da maior parte das suas colecções de Física, tendo apesar de tudo doado as peças mais importantes ao Science Museum de Londres. Os exemplos têm-se multiplicado – em Lovaina, em Berlim, em Nápoles, Lund, Uppsala e tantas outras universidades europeias, muitas com colecções resultantes de séculos de actividades de ensino e investigação. Este estado de coisas acabou por conduzir à formação de diversas associações de defesa do património universitário, sendo as duas mais importantes e de âmbito internacional

---

Imagem da pág. 224

Tubo de descarga, em forma de hélice.

Data de aquisição: 1868 Dim: 46,3 x 9,5 x 39,5 cm Vidro e Latão

Departamento de Física da Universidade de Coimbra. N.º de Inv.: MFUC: 523

FOTO: JOSÉ PESSOA. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.



Piano de Reagentes para Análise Química.  
Laboratório Chimico da Escola Politécnica, séc. XIX. Dim: 114 x 42 x 41 cm.  
Museu de Ciência da Universidade de Lisboa. N.º de Inv.: MCUL: 1185  
FOTO: PAULO CINTRA. | MUSEU DE CIÊNCIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA.

o ICOM-UMAC e a rede UNIVERSEUM.<sup>3</sup> Certamente, muitas vezes, a transferência de uma colecção universitária para um grande museu pode ser benéfica do ponto de vista da acessibilidade e dos *standards* museológicos<sup>4</sup>. Porém, na esmagadora maioria dos casos, essa transferência não chega sequer a acontecer. Salvo algumas excepções, tudo se passa longe dos nossos olhos: a colecção, o jardim botânico, o herbário ou o observatório astronómico, que poucos conhecem, são lenta e gradualmente abandonados à sua sorte, sem manutenção, sem pessoal qualificado, sem orçamento, por vezes até se chegar a um ponto de inevitável irreversibilidade (aquilo que em inglês se chama uma *'self-fulfilling profecy'*). Isto sucede também em Portugal.

Considerámos o bombardeamento, pelo exército alemão em 1914, da Biblioteca da Universidade de Lovaina, na Bélgica, não só como um acto do mais bárbaro terrorismo mas, sobretudo,

<sup>3</sup> O Comité do ICOM para os museus e colecções universitárias foi criado em 2001, em Barcelona (<http://icom.museum/umac>) e a Rede UNIVERSEUM foi criada em 2000, na Universidade de Halle-Wittenberg, Alemanha (<http://www.universeum.it>).

<sup>4</sup> Porém, tendo em conta a especificidade de qualquer colecção universitária, a transferência é sempre problemática do ponto de vista da preservação dos contextos, um aspecto que não vou abordar neste artigo.

como um atentado contra o progresso, contra o futuro da humanidade. A destruição, em 1992, da Biblioteca de Sarajevo foi considerada um dos mais trágicos incidentes da guerra dos Balcãs. Deixa-me sempre perplexa que, grosso modo, não olhemos da mesma maneira para outras formas de acumulação de conhecimento, passando-nos completamente ao lado o seu declínio e completa destruição. O que nunca existiu não pode passar a não existir – é a maior tragédia das colecções universitárias.

Esta tragédia é comum ao património científico em geral, do qual o património universitário pode ser considerado um sub-grupo. O património da ciência continua a ser largamente ignorado pelas políticas nacionais dos diferentes países e pelas cartas internacionais relacionadas com o património. As razões são de múltipla ordem. Em primeiro lugar, a sua definição é mais complexa do que as de património arqueológico ou património natural, por exemplo. Na realidade, qual o âmbito do património da ciência e que manifestações pode ter? Trata-se de um conceito de considerável complexidade, derivada em parte pela dificuldade em definir ciência. Em segundo lugar, na esmagadora maioria dos países, a sua real dimensão é desconhecida. O património da ciência é a ‘matéria negra’ do património: sabemos que existe mas não conseguimos identificar, descrever, medir<sup>5</sup>. Em terceiro lugar, e à excepção das colecções que se encontram nos museus, 90% do património da ciência encontra-se em instituições que não possuem nem vocação, nem missão, nem orçamento, nem pessoal qualificado, nem, muitas vezes, sensibilidade para a sua preservação e divulgação. A esmagadora maioria das colecções, bibliotecas, arquivos e espaços edificados de relevância histórico-científica, encontra-se disperso por universidades, politécnicos, antigos liceus e escolas técnicas, institutos e laboratórios de investigação, hospitais, sociedades científicas. Este património encontra-se geralmente órfão, em situação vulnerável, de abandono, sujeito à arbitrariedade e em risco de danos irreversíveis ou mesmo de perda irremediável (Lourenço e Carneiro 2006).

Neste artigo, pretendo reflectir sobre a importância do património universitário, sobretudo na sua dimensão intangível. Pretendo argumentar que se trata de um património associado aos processos da ciência. Por outras palavras, se quisermos encontrar, na materialidade que rodeia as sociedades contemporâneas, a evidência do método, dos valores e dos *savoir-faire* da ciência, da forma como estes evoluem no tempo e são transmitidos de geração em geração, é sobretudo nas colecções universitárias, independentemente das disciplinas, que devemos procurar.

---

<sup>5</sup> O Museu da Ciência da Universidade de Lisboa, em colaboração com as Universidades de Coimbra e do Porto vai iniciar em 2009 uma campanha de sensibilização da opinião pública portuguesa para o património científico, incluindo um ciclo mensal de colóquios, exposições e publicações e ainda um levantamento nacional.

A dimensão intangível do património da ciência é reconhecida há algum tempo (e.g. Alberch, 1993; Sibum, 2000; Ridder-Symoens, 2002; Clercq e Lourenço, 2003; Van-Praët 2004). Para o caso do património universitário, irei abordar esta dimensão com base em três exemplos que considero particularmente elucidativos. Numa primeira parte do texto, porém, gostaria de apresentar brevemente as origens das colecções das universidades.

### As origens das colecções universitárias

Enquanto grupo autónomo e específico, os museus e colecções universitárias são subestimadas na história dos museus. Naturalmente, a importância do Jardim Botânico de Pádua (1545) e do Museu Ashmolean (1683) não é escamoteada, porém nem sempre se faz referência ao facto de serem universitários quando de facto o contexto da sua criação é, porventura, a sua contribuição mais significativa. Os museus e as colecções universitárias tiveram uma evolução intimamente ligada ao conhecimento científico e sua transmissão e a sua história decorre em paralelo mas de forma distinta da dos outros museus. Os museus universitários só se aproximam destes últimos, por vezes em busca de uma identidade perdida, quando as suas *raisons d'être* começaram a ser questionadas na segunda metade do século XX (Lourenço, 2005).

Todavia, há centenas de anos – seguramente pelo menos 500 – que as universidades europeias adquirem e reúnem colecções pelas mais diversas razões. Sobre as colecções das universidades medievais sabemos pouco, mas o ensino e os paradigmas da época não eram propícios à constituição de colecções (Lewis, 1984; Verger, 1996). Coleccionava-se arte sacra, numismática e antiguidades por razões religiosas e de prestígio social. Na alta Idade Média há, porém, indícios de colecções constituídas para o ensino da mecânica e da astronomia, pelo menos em Oxford e Paris (Ferriot e Lourenço, 2004).

Os primeiros registos da organização deliberada de colecções nas universidades surgem-nos em Itália, nos finais do século XVI, associados ao ensino da medicina<sup>6</sup>. Os primeiros *hortus medicus* surgem como estabelecimentos anexos das faculdades de medicina, tal como os teatros anatómicos. É nas imediações destes que se inicia, por razões práticas e de acessibilidade, a constituição de colecções de espécimes de plantas medicinais (a designada *materia medica*), modelos de ensino em cera, vidro e madeira, colecções osteológicas, etc.

<sup>6</sup> Apesar de Bologna ser geralmente considerada a primeira universidade no sentido moderno do termo (1088), não nos podemos esquecer dos grandes centros de estudo e ensino do mundo antigo islâmico, particularmente Córdova, Bagdad e Constantinopla. Que tenha conhecimento, e apesar da extensa bibliografia, desconheço qualquer estudo sobre a constituição de colecções neste contexto. Não me parece totalmente descabido, porém, que estas tivessem existido. A 'universidade' de Córdova data do século X e atraiu estudiosos de todo o mundo medieval. No seu período áureo (900-1300), Córdova beneficiou de um desenvolvimento social, político, artístico, científico e cultural ímpar. Com uma população de cerca de 500 mil pessoas (por comparação, Paris nessa altura possuía 40 mil), a cidade tinha mais de 70 bibliotecas (Hayes 1992). É muito natural que tivessem sido constituídas colecções ou proto-colecções que apoiassem o estudo e o ensino.

Mais tarde, as colecções são alargadas a outras áreas e muitas são organizadas em museus. A época de ouro dos museus universitários é o século que vai desde os anos 50 do século XIX até à II Guerra Mundial. Nessa altura, quase todos os departamentos em todas as universidades – de Londres a Tóquio e Toronto – tinham um museu, que variava obviamente em dimensão, e cujo director era tipicamente o catedrático mais antigo da cadeira correspondente. Nessa época de ouro, não só as colecções eram essenciais ao ensino e à investigação como a própria universidade se constituiu, segundo o modelo de Humboldt, como ‘a’ instituição que, por excelência, faz progredir o conhecimento nas sociedades. Salvo raras excepções, a constituição, organização e história dos museus universitários foi sendo reflexo da evolução do conhecimento científico e das técnicas de ensino, mais do que propriamente reflexo da história dos museus em geral. Por exemplo, no século XIX os gabinetes de história natural fragmentaram-se em museus disciplinares à medida que a geologia, a paleontologia, a zoologia, a anatomia comparada foram emergindo como ciências autónomas, de cariz fortemente experimental; as colecções de antiguidades foram reorganizadas em museus fruto da emergência da arqueologia na década de 30 do século XIX, o mesmo se passando com as colecções de arte, e por aí adiante. O declínio, a partir do pós-guerra, do papel destes museus para o ensino e a investigação nas suas disciplinas de base estiveram na base de uma segunda grande reorganização, mais virada para fora, e que ainda se encontra em curso.

Estimo que existam hoje, na Europa, cerca de 20 mil museus e colecções universitárias e, à excepção das colecções de arte que decoram aulas magnas e corredores e da *memorabilia* institucional, todas as colecções universitárias são ‘científicas’. Todas se encontram, na sua essência, associadas às duas missões primordiais da universidade, o ensino e a investigação – quer directamente, no caso das colecções ligadas às disciplinas para as quais a acumulação de objectos e espécimes é essencial para a produção de conhecimento, quer indirectamente, no caso de colecções que resultam da acumulação de material histórico, bem como de equipamento científico obsoleto, muito dele de inegável valor documental.

### O significado do património universitário

As recentes reorganizações de colecções universitárias tornam-se problemáticas se não soubermos com que estamos a lidar. Há uma especificidade do património universitário que se esconde por detrás da materialidade visível dos objectos e dos edifícios. Deixo aqui três breves exemplos, todos relacionados com o património da investigação em ciências.

O arco geodésico de Struve é uma cadeia de 34 triangulações que vão desde Hammerfest, na Noruega, até ao Mar Negro, ao longo de dez países e quase 3 mil quilómetros. Este levanta-

mento, feito entre 1816 e 1855 por Friedrich Struve (1793-1864), um professor de astronomia da Universidade de Tartu (então designada Dorpat), representa a primeira medida rigorosa de um longo segmento de meridiano terrestre. Deu um contributo precioso para estabelecer de forma mais precisa o raio da Terra e desempenhou um papel essencial no desenvolvimento de cartas topográficas rigorosas. Uma dessas triangulações foi feita na própria Universidade de Tartu e boa parte dos instrumentos que Struve usou ainda lá estão. Em Julho de 2005 a UNESCO classificou este arco geodésico como património da humanidade. A importância dos instrumentos transcende a Universidade de Tartu e a Estónia e não devem ser interpretados como meros teodolitos ou telescópios.

Cesare Lombroso (1835-1909) viveu em Itália, no séc. XIX. Enquadrado pelas teorias frenológicas de Gall, Lombroso defendia que alguns criminosos possuíam características físicas e fisionómicas singulares, reminiscentes de estádios primitivos da evolução humana – por exemplo assimetrias na face, deformações no corpo, dimensões anormais do crânio, etc. Por outras palavras, Lombroso argumentava que a natureza criminosa de um determinado indivíduo podia ser ‘lida’ e até antecipada no seu aspecto físico. Com base nesta ‘teoria’, Lombroso criou uma tipologia de 12 fisionomias de criminosos. As ideias de Lombroso e de outros foram entretanto desacreditadas cientificamente – existem rumores que indiciam inclusivamente que Lombroso forjou alguns resultados dos seus artigos – mas é fácil imaginar a quantidade de artefactos que teve de recolher e reunir, ao longo de uma vida inteira, para as fundamentar: desde armas de crime (facas, pistolas, navalhas), cadastros policiais, amostras osteológicas e craneológicas, desenhos e esculturas feitos por psicopatas internados em hospitais psiquiátricos, entre muitos outros. Todas estas peças, incluindo os esboços a carvão dos tipos feitos pelo próprio Lombroso, encontram-se hoje na Universidade de Turim. O acervo encontra-se num museu, o Museu Cesare Lombroso, intacto mas encerrado ao público há mais de 60 anos. Segundo fontes da Universidade, trata-se de uma colecção ‘difícil’ e de ‘abordagem delicada’ para um público mais diversificado. A colecção Lombroso constitui, porém, um dos mais importantes exemplos consistentes de evidência material do erro, da ideologia e da fraude em ciência, temas omnipresentes nos processos científicos, em maior ou menor escala. O erro, em particular, é crucial para a progressão do conhecimento, porém os seus traços são deliberada e completamente eliminados ainda na fase de laboratório e raramente chegam à fase de publicação. Paradoxalmente, são assuntos que sempre estiveram ausentes dos museus, que tendem a apresentar uma visão higienizada e glorificada dos resultados da ciência. A Colecção Lombroso constitui uma oportunidade real, autêntica e preciosa para, desde que bem interpretada, explorar as implicações sociais e políticas das ideias de Lombroso, abordar a questão da ideologia e explicar ao público o papel do erro. Embora não com o calibre da Colecção Lombroso, as universidades estão cheias, naturalmente, da evidência material do erro.

O último exemplo passou-se em meados da década de 20 do século passado. Em Bologna, um professor de astronomia, Guido Horn-d'Arturo (1879-1967), encontrava-se a estudar a relação entre a distribuição das galáxias e a sua natureza, um problema científico muito importante no seu tempo. Presumivelmente com um catálogo de galáxias na mão, d'Arturo pega num globo celeste de Cassini de 1792, nessa altura já com mais de 150 anos, escreve nuns *confetti* o nome das galáxias que entretanto tinham sido descobertas desde 1792 e cola os *confetti* directamente no globo. O objectivo de D'Arturo era ter um quadro o mais completo possível da distribuição das galáxias conhecidas, para que as pudesse estudar (Clercq e Lourenço 2003). Quando visitei o Observatório de Bologna em 2001, este globo estava semi-escondido, 'estragado e para restauro', o que constitui claramente uma visão limitada dos objectos como fonte, mais próxima da visão dos antiquários. O globo do Cassini continua presente, apesar dos *confetti*. Os *confetti* são marcas dos processos de produção do conhecimento científico e, como tal, enriquecem o globo do Cassini, não o estragam. Abrem novas janelas de interpretação material e imaterial do património científico. As colecções universitárias estão cheias destes artefactos, infelizmente muitos deles já restaurados.

Estes exemplos são evidentemente escolhidos propositadamente, mas que conclusões permitem tirar, que reflexões nos motivam? A mim, motivam-me duas ordens de reflexões. Em primeiro lugar, que há uma especificidade, uma lógica interna, das colecções universitárias que não só vale a pena conhecer, valorizar e divulgar, como constituem, de facto, o seu maior trunfo. Em segundo lugar, que nem sempre os museus universitários estão sensibilizados e preparados para responder a esta especificidade. Isto sucede sobretudo porque a natureza do património universitário está pouco estudada e o seu papel para as sociedades contemporâneas é mal compreendido.

Salvo em casos excepcionais, as colecções universitárias não se encontram organizadas em torno da ideia de identidade nacional ou regional ou em torno da ideia de um território partilhado. Quer se tratem de colecções directamente resultantes de escavações, expedições, teses de doutoramento ou artigos, quer se trate de colecções reunidas para demonstrar, ilustrar ou explicar determinados fenómenos naturais, leis ou princípios científicos ou técnicos ou, quer ainda, equipamento técnico ou científico que entretanto se tornou, primeiro obsoleto e depois 'histórico', as colecções universitárias têm a particularidade de se encontrarem organizadas em função dos processos de construção e transmissão do conhecimento nas mais diversas áreas disciplinares. Mais do que testemunhos materiais da diversidade cultural, artística e natural, mais do que documentar a evolução das ideias na história natural, na história da ciência, da arte ou da medicina, as colecções universitárias têm, em meu entender, um contributo mais profundo a dar às sociedades contemporâneas: constituem a evidência material de como o conhecimento humano nas suas mais diversas formas – artístico, natural e científico – foi sendo criado e transmitido

de geração em geração. Os artefactos e espécimes das colecções universitárias materializam e dão vida à história do conhecimento e possuem, mais frequentemente do que se julga, as marcas tangíveis dessa história. Não é apenas nas universidades que se encontra o património do conhecimento, mas esta constitui a natureza específica das colecções universitárias e é sob este ponto de vista que merecem ser estudadas e interpretadas para o público em geral.

Nota Final: O Museu Lombroso vai brevemente abrir ao público na Universidade de Turim, possivelmente ainda em 2009, e o magnífico Globo de Cassini continua com os *confetti*, embora o Observatório de Bologna continue encerrado ao público por razões de estabilidade (localiza-se no alto de uma torre) e de falta de recursos.

---

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCH, P., 1993. Museums, collections and biodiversity inventories, *Trends in Ecology and Evolution*, 8, pp. 372-375.
- CLERCQ, S.W.G. de e LOURENÇO, M. C., 2003, "A globe is just another tool: understanding the role of objects in university collections", *ICOM Study Series*, 11, pp. 4-6.
- FERRIOT, D. e LOURENÇO, M.C., 2004, "De l'utilité des musées et collections des universités", *La Lettre de l'OCIM*, 93 (mai-juin), pp. 4-16.
- HAYES, J.R. (ed.), 1992, *The genius of Arab civilization: source of renaissance*, Third edition, New York, New York University Press.
- LEWIS, G. D., 1984, "Collections, collectors and museums: a brief world survey", in J.M.A. Thompson (ed.), *Manual of curatorship*, London, Butterworths & Museums Association, pp. 7-22.
- LOURENÇO, M. C., 2005, *Between two worlds: The distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe*. Tese de doutoramento, Paris, Conservatoire National des Arts et Métiers (acessível online em <http://webpages.fc.ul.pt/~mclourenco/>).
- LOURENÇO, M. C. e CARNEIRO, A., 2006, "A propósito do Laboratório Chimico do Museu de Ciência da Universidade de Lisboa: algumas reflexões sobre o património científico em Portugal", *Química – Boletim da Sociedade Portuguesa de Química*, 103, pp. 63-70.
- RIDDER-SYMOENS, H. de, 2002, "The intellectual heritage of ancient universities in Europe", in N. Sanz, e S. Bergan (eds.), *The heritage of European universities*, Strasbourg, Council of Europe Publishing. pp. 77-87.
- SIBUM, H.O., 2000, "Experimental history of science", In S. Lindqvist (ed.), *Museums of modern science*, Proceedings of the Nobel Symposium 112, Stockholm 1999, Canton MA, Science History Publications & Nobel Foundation, pp. 77-86.
- Van-PRAËT, M., 2004, "Heritage and scientific culture: The intangible in science museums in France", *Museum International*, 56 (1-2), pp. 113-121.
- VERGER, J., 1986, *Histoire des universités en France*, Toulouse, Ed. Privat.



# Π <ACT: do Programa Interministerial de Tratamento e Divulgação do Património (Π) ao Arquivo Científico Tropical

Maria da Conceição Lopes Casanova

Instituto de Investigação Científica Tropical

**N**este texto pretende-se elucidar o leitor sobre a política patrimonial decorrida nos últimos cinco anos numa Instituição centenária: o Instituto de Investigação Científica Tropical. Revela-se assim o percurso do Instituto relativamente à valorização e divulgação do seu Património Científico, material e imaterial, no período que corresponde à sua renovação institucional e governação sob o mote: “Saber / Tropical / Knowledge”. Apresenta-se a estratégia de actuação seguida, bem como os resultados mais relevantes alcançados até à data.

## **Introdução:**

### **breve caracterização da Instituição e respectivo património**

O Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT) compreende um vasto património histórico-científico reunido desde a criação, em 1883, da Comissão de Cartografia, organismo dedicado ao estudo e investigação das regiões tropicais sob coordenação do Ministério do Ultramar até 1974. O património, muito diversificado e disperso por várias moradas, inclui colecções de carácter científico como as diferentes colecções das ciências naturais (herbário, xiloteca, entomoteca), equipamentos científicos, acervo arqueológico e etno-arqueológico, documentação bibliográfica especializada na área Tropical e fundos Arquivísticos que incorporaram, além de documentos gráficos, fotografia, películas e filmes. Após um estudo preliminar verificou-se que o património histórico e científico se pode dividir em duas grandes áreas: os documentos gráficos (documentação e fundos arquivísticos) que representam cerca de 70% das unidades de instalação do nosso Património e os outros Bens Patrimo-

niais que incluem objectos de carácter museológico e representam cerca de 30% das unidades de instalação.<sup>1</sup>

Em 2003, com o início de uma nova governação e a realização do primeiro relatório de auto-avaliação,<sup>2</sup> a nova Direcção da Instituição definiu como seu objectivo estratégico a avaliação e preservação do património. Isto de acordo com o compromisso assumido pelos Ministros de Ciência e Tecnologia da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) no Rio de Janeiro em finais de 2003 e reiterado, sucessivamente, nas cimeiras seguintes, a que se deu o nome de “Iniciativa Portuguesa”<sup>3</sup>, visando disponibilizar o património do IICT aos seus estados membros. Em 2004, com a apresentação do 2º relatório de auto-avaliação (ENCA)<sup>4</sup>, cria-se uma nova competência nuclear de Acesso e Preservação do Património (PAT), a par de outras duas, Memórias e Identidades (MEM), no âmbito do Departamento de Ciências Humanas e Desenvolvimento Sustentável e Segurança Alimentar (SUS), na área do Departamento de Ciências Naturais. Essa nova competência começou por incluir a concepção do Programa Interministerial de Tratamento e Valorização do Património do IICT (PI), resultante da parceria entre o Ministério da Ciência e Tecnologia e do Ensino Superior e o Ministério da Cultura e abrangeu os serviços abertos ao público, nomeadamente o Arquivo Histórico Ultramarino (AHU) e o Jardim Botânico Tropical (JBT), espaços onde se encontra armazenado o património mais significativo do IICT, nomeadamente a documentação histórica com cerca de 16 km lineares e o herbário com mais de trezentas mil espécies. Em 2005, beneficiando do apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), implementa-se PI com o recurso a dez bolsas de Gestão de Ciência e Tecnologia (BCGT). Em 2007 o IICT lança-se num novo desafio: a constituição do Arquivo Científico Tropical (ACT), projecto actualmente em curso.

<sup>1</sup> Maria da Conceição Lopes Casanova, “Programa Interministerial: percurso e enquadramento,” in *Futuro e história da lusofonia global*, org. Miguel Jasmins Rodrigues (Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 2008), 109-111.

<sup>2</sup> Instituto de Investigação Científica Tropical, “Relatório enviado à CRIP” in *Avaliação, desenvolvimento e lusofonia* (Lisboa: IICT, 2007), DVD. Este DVD é parte integrante do livro publicado pelo IICT: *3 anos pela renovação do Instituto de Investigação Científica Tropical*, org. Sofia Lopes (Lisboa: IICT, 2007).

<sup>3</sup> Jorge Braga de Macedo, entrevista por Sofia Lopes, in *3 anos pela renovação do Instituto de Investigação Científica Tropical*, org. Sofia Lopes (Lisboa, IICT, 2007), 28.

<sup>4</sup> Instituto de Investigação Científica Tropical, “Relatório ENCARNAÇÃO,” in *Avaliação, desenvolvimento e lusofonia*. DVD.

## O Arquivo Científico Tropical na senda do Programa Interministerial

O Arquivo Científico Tropical deverá integrar e organizar a documentação de arquivo científico – cadernos de campo, pastas de cálculo, relatórios e toda a chamada literatura cinzenta, além das fotografias, filmes, etc. –, intrinsecamente associada às colecções de bens patrimoniais – herbário, xiloteca, entomoteca, espólio arqueológico, bens etnográficos, entre outros –, além da produção científica entretanto produzida. Estes legados científicos resultam da investigação efectuada por diversos investigadores nos países tropicais, nomeadamente nos países lusófonos, nas várias áreas disciplinares que as diferentes Missões contemplaram: cartografia, geodesia, geografia, entre outras geociências; ciências biológicas como a botânica, a zoologia ou ainda a agronomia; e as ciências sociais e humanas.<sup>5</sup>

O projecto do Arquivo Científico Tropical foi apresentado à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), enquanto projecto-piloto a integrar no Programa mobilizador dos Laboratórios de Estado da FCT. Assim, ele integra-se e é compatível com: (i) a chamada “Iniciativa Portuguesa” de disponibilização do património do IICT aos países da CPLP; (ii) as recomendações do grupo internacional de avaliação dos Laboratórios de Estado referentes ao necessário rejuvenescimento da Instituição e ao reforço das sinergias entre património histórico-científico e a investigação desenvolvida no IICT; (iii) os novos estatutos do IICT de 2007 que reconhecem o AHU e o JBT, como instrumentos privilegiados de divulgação dos acervos e colecções, dado o património que encerram e enquanto centros extra-departamentais necessários; (iv) o 7.º programa quadro para a Investigação e Desenvolvimento Tecnológico (FP7), designadamente no Programa Cooperação, área de Tecnologias de Informação e comunicação e no Programa Capacidades, áreas de Actividades de Cooperação Internacional, Infra-estruturas de Investigação e Ciência na Sociedade.

Neste contexto, tal como PI, o ACT continua a missão de tratar e disponibilizar o acervo institucional, mas é um projecto interdisciplinar que conta com a participação dos três departamentos do IICT, contendo quatro vertentes distintas: a primeira insere-se no Departamento dos Serviços de Apoio, vem no seguimento do Programa Interministerial que compreendeu acções de tratamento e informatização do património mas associa-lhe novas linhas de investigação na Instituição, nomeadamente na área da Conservação, da História da Ciência, da Antropologia e da Ciência da Computação; a segunda vertente de História Lusófona e Documentação é constituída pelo Arquivo Histórico Ultramarino em associação ao Departamento de Ciências Humanas, visando o estudo, tratamento e valorização do espólio do Ministério do Ultramar e o

<sup>5</sup> Maria da Conceição Lopes Casanova, “Arquivo Científico Tropical,” in *Futuro e história da lusofonia global*, org. Miguel Jasmins Rodrigues (Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 2008), 107-108.

desenvolvimento de projectos emblemáticos de História Lusófona de Antigo Regime; a terceira vertente é representada pelo Jardim Botânico Tropical e visa não apenas o tratamento e difusão do seu património, nomeadamente o herbário e as colecções zoológicas, mas também desenvolver estudos de investigação na área da biodiversidade e da gestão de recursos naturais; a quarta vertente, a da Geo-informação e Colecções, visa a valorização das colecções com coordenadas geográficas, através do recurso aos sistemas de informação geográfica e sua representação espacial, bem como o desenvolvimento de estudos com o património ligado às ciências da terra, nomeadamente à área da Geodesia que remonta à instituição de origem do IICT (a Comissão de Cartografia).

Todavia, na senda de PI, o ACT tem como objectivo principal rentabilizar a experiência já adquirida, capitalizando o trabalho dos bolseiros BGCT e a formação especializada por eles adquirida e promovendo a confluência de sinergias entre património e actividades de investigação na Instituição, além de estabelecer parcerias externas com vista à criação de novas linhas de investigação ligadas às temáticas patrimoniais. As actividades desenvolvidas em PI contaram já com a colaboração de vários organismos que têm vindo a trabalhar em conjunto, estabelecendo linhas de acção e definindo metodologias. É o caso do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) e da Biblioteca Nacional (BN), no âmbito da definição de normas reguladoras para o tratamento dos vários acervos e através dos quais, se participa em redes nacionais e internacionais de cooperação, promoção e divulgação cultural. Nas origens de PI está também a ligação ao Núcleo de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade Nova de Lisboa. Um outro exemplo de cooperação e internacionalização destas actividades surgiu com a junção de esforços entre PAT e SUS, nomeadamente através do projecto de tratamento digital da colecção de *tipos* do Herbário do IICT (desenvolvido no programa BIO e patrocinado pela *Mellon Foundation*, sediada nos Estados Unidos da América) e da adopção do programa informático *BRAHMS*, desenvolvido pelo Departamento de Botânica da Universidade de Oxford<sup>6</sup>. Porém, com o ACT a colaboração externa estende-se a outros centros de investigação de referência inscritos em diversas universidades, como veremos mais à frente.

No seguimento de PI o ACT tem ainda como função aumentar a visibilidade da instituição, divulgando a investigação e o seu património, nomeadamente, nos países de expressão portuguesa através das acções desenvolvidas pelo Núcleo de Divulgação e Comunicação Externa.

---

<sup>6</sup> Casanova, "Programa Interministerial" in *Futuro e história da lusofonia*, 109.



Coleções Científicas

FOTO: INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA TROPICAL.

## Iniciativas de preservação e conservação

Desde o início desta abordagem, foi entendida como prioridade de actuação, a resposta a situações de risco, contribuindo-se para o surgimento de uma política de preservação na Instituição. É de realçar que no levantamento sobre o estado de conservação das colecções verificou-se que cerca de 31% do património apresenta sinais de deterioração avançada e 9% desconhece-se por estar inacessível.<sup>7</sup> Neste contexto, uma das áreas de grande investimento do PI foi a implementação de um programa de Preservação na Instituição e para as suas colecções, em parte sujeitas durante longos anos à incúria, própria de uma Instituição com escassos recursos e onde a investigação, que se pretendia concorrente no quadro internacional e voltada para a modernização, detinha a primazia. Acresce que este tipo de património não era reconhecido, pelo menos imediatamente, como fonte indispensável de conhecimento, mas sim como uma fonte de despesa e desperdício, face às exigências de competição com laboratórios melhor equipados. Contudo, esta situação tem vindo a alterar-se, sobretudo no contexto da área das ciências naturais e dos estudos crescentes sobre biodiversidade, tornando toda a instituição mais consciente da relevância do seu património histórico-científico.

Nesta perspectiva, começou por se criar um plano de controlo de riscos, incluindo um programa integrado de controlo de pestes onde se tem procurado encontrar meios alternativos aos tradicionais métodos tóxicos, ofensivos para os utilizadores do material e para o ambiente, tendo-se assistido a uma forte adesão a esta política, sobretudo na área das ciências naturais. A intervenção nos edifícios históricos, onde estão armazenadas a maioria das colecções, constituiu outra das preocupações iniciais. Neste âmbito, destaca-se as intervenções realizadas no Palácio da Ega, o qual aloja o arquivo histórico e onde se tem vindo a realizar estudos para o controlo ambiental, bem como obras de manutenção para evitar as infiltrações silenciosas mas sistemáticas neste edifício do séc. XVII. Por fim, outra linha de actuação consistiu na implementação de procedimentos básicos de manutenção, de forma sistemática e regular tais como: limpeza e desentupimento das caleiras nos edifícios, higienização regular das áreas de depósito e reserva e ainda um plano de higienização sistemática para as colecções, acompanhada do acondicionamento correcto e tratamentos de conservação e restauro para as peças em risco e que foram avaliadas como mais significativas<sup>8</sup> no universo das colecções em que se está a intervir. Esta avaliação envolveu a equipa do arquivo no seu todo, pois incluiu o valor patrimonial das peças, tendo em conta os pedidos dos leitores e outras solicitações externas, o valor comercial estimado e o valor material reconhecível em função do estado de preservação e conservação das obras.

<sup>7</sup> Casanova, entrevista por Sofia Lopes, in *3 anos pela renovação do Instituto*, 60-62.

<sup>8</sup> Sobre o conceito ver: Erica Avrami, Randall Mason, and Marta de la Torre, eds. *Values and Heritage Conservation: Research Report* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2000).

### *Estudos de investigação*

No seguimento das iniciativas de Preservação e Conservação atrás referidas e da ligação ao Núcleo de conservação e Restauro da Universidade Nova de Lisboa, a disciplina da Conservação introduziu-se como área de investigação prioritária no ACT. Assim, foram lançados programas de investigação, em parceria com a universidade Nova de Lisboa e a Universidade de Aveiro, sobre: (i) métodos de desinfestação alternativos, competitivos em termos financeiros e sustentáveis em termos ambientais; (ii) caracterização e estudo dos mecanismos de degradação do pigmento *verdigris*, que constitui um pigmento presente numa grande parte do nosso património artístico, incluindo a cartografia antiga; (iii) e o estudo da evolução da teoria e prática da conservação e restauro e da função e estatuto profissional do conservador-restaurador de documentos gráficos no IICT (1931-2006), que constitui uma das instituições em Portugal onde esta actividade primeiro progrediu, podendo também ser considerada uma instituição proeminente na actualidade, dada a sua produção técnico-científica nesta área do saber e do conhecimento e a sua ligação às Instituições de formação avançada, como a Universidade Nova de Lisboa (UNL), o Instituto Politécnico de Tomar e a universidade Católica do Porto.

Com vista ao estudo e contextualização das colecções e à pesquisa do seu significado social, através do recurso ao programa *Compromisso com a Ciência* da FCT, foram também lançadas novas linhas de investigação, nomeadamente: (i) no âmbito da história e filosofia da ciência e tecnologia, em parceria com Centro de História e Filosofia da Ciência e da Tecnologia (CHFCT) da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, onde foi possível seleccionar um candidato para a área da história da arqueologia em Portugal e na CPLP; (ii) no âmbito dos estudos de Antropologia e com vista à recolha de memória oral e constituição de um arquivo audiovisual, em parceria com o Centro de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, estando em processo de selecção mais um pós-doutorado para desenvolvimento desta área. Esta iniciativa que resultará na valorização do património imaterial ligado à investigação e ciência realizada pelo IICT, essencial para o tratamento do património material acumulado ao longo de 125 anos neste Instituto e para o estudo e contextualização das missões científicas e das diversas colecções, constituirá uma fonte de informação adicional para a história da ciência. Além disso, dada a idade avançada dos possíveis informantes, a recolha de testemunhos orais, tem um carácter urgente. Uma primeira experiência já foi iniciada com entrevistas direccionadas a ex-funcionários e ex-investigadores do IICT, de que se destaca o depoimento do conservador responsável pelo espólio do antigo Museu Agrícola Colonial (MAC), Dr. Rogério Dias Pereira, e o depoimento do Engenheiro geógrafo Doutor Luís Crespo de Carvalho, que participou nas

Missões geodésicas, os quais relatam acontecimentos e procedimentos da sua actividade profissional que estariam definitivamente perdidas se não tivessem sido registadas em vídeo para salvaguarda de memória futura.

A ciência da computação é outra nova área de investigação no IICT, fomentada pelo ACT, através de uma parceria com o Centro *ALGORITM* da Escola de Engenharia da Universidade do Minho e o recurso a um novo contratado pós-doutorado também no âmbito do Programa do Compromisso com a Ciência. Com esta parceria, pretende-se que as actividades de investigação inerentes à gestão da informação reunida em formato digital, passe a ser integrada num sistema de informação, o qual terá de ser concebido de forma a corresponder às necessidades de investigação no domínio da ciência tropical.

### *Acesso e divulgação do património*

Desde a Implementação do Programa Interministerial, a divulgação externa tem consistido, essencialmente, na organização de eventos: (i) eventos para um público heterogéneo e muito em particular para os mais jovens, como exposições temáticas, *ateliês* de actividades diversas, visitas guiadas, participações nas iniciativas da Ciência Viva, entre outras iniciativas culturais e educativas; (ii) eventos direccionados à comunidade científica, como a organização de conferências científicas, nomeadamente no âmbito do ciclo de conferências Ciência nos Trópicos que trouxe ao IICT oradores creditados e um público especializado. Destaca-se ainda a iniciativa da Semana do Património, realizada em Maio de 2007, para divulgação do acervo e das actividades a ele associadas, que contou com a presença de representantes da FCT, dos Museus da Ciência de Lisboa, Coimbra e Porto, da Universidade Nova de Lisboa, do Instituto dos Museus e da Conservação, entre outros, e onde se deu conta do trabalho desenvolvido pelo PI e se lançou o projecto do ACT. Entre as acções de divulgação conta-se ainda a construção de um novo sítio para o IICT sob o lema Saber Tropical e as comemorações dos 75 Anos do AHU e dos 100 anos do JBT, bem como actualmente os 125 da Instituição, comemorados ao longo deste ano de 2008 e que, provavelmente, se converterá num período de referência, dada a actualidade e pertinência das iniciativas, todas visíveis no *site* do IICT, podendo-se destacar a conferência *Committing Science to Global Development*, de onde resultou a Declaração de Lisboa<sup>9</sup>.

Os eventos referidos foram cobertos pela comunicação social o que aumentou significativamente a visibilidade do Instituto junto da sociedade portuguesa mas também dos países de

---

<sup>9</sup> Ver *Science for Global Development: The Lisbon Declaration*, assinada em Lisboa a 30 de Setembro de 2008, no âmbito da *Workshop: Committing Science to Global Development*, sob o hospício da *United Nations University*, instituições de pesquisa da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) e o grupo consultivo do *International Agricultural Research* (CGIAR).

expressão portuguesa contribuindo, significativamente, para o acesso dos cidadãos à ciência realizada pelo IICT e ao seu património cultural.<sup>10</sup>

Além da implementação de uma política de preservação e conservação no IICT, o PI investiu na pesquisa de soluções técnicas para facilitar o acesso ao património. Destaca-se então, no âmbito das actividades de PI, a adopção de bases de dados interactivas e o registo e introdução de dados actualizados, bem como outra informação associada, para disponibilização do material já inventariado. Esta iniciativa permitiu-nos integrar redes nacionais e internacionais facilitando o acesso do património à comunidade científica internacional. Como exemplos mais significativos temos a adopção de duas bases nacionais, o Porbase5 e o Matriz, respectivamente para a documentação bibliográfica e as colecções etnográficas e arqueológicas que possuíam o referido inventário; e a adopção de duas bases de dados internacionais na área das ciências naturais: o *Specify* para as colecções zoológicas, o que permite a ligação imediata ao portal de informação da biodiversidade global e o *Brahms* para a colecção de herbário o qual, como já foi referido, já tinha sido iniciado no âmbito do projecto de tratamento digital da colecção de *tipos*, patrocinado pela *Mellon Foundation*.

Contudo, como já foi referido, o ACT tem vindo a investir na área da ciência da computação, o que representa um grande passo em frente em termos de política de acesso. O propósito específico desta investigação é a criação de uma plataforma de informação inovadora, o Arquivo Científico Tropical Digital (ACTD). Este sistema de informação, assente na iniciativa de “Livre Acesso do Conhecimento” e apoiados em *open source software*, tem como objectivo recolher, preservar, gerir e disseminar informação, reunindo colecções diversas de documentos digitais que podem ser consultados on-line pelos utilizadores, permitindo efectuar as mais diversas pesquisas consoante os seus interesses científicos. Assim, a finalidade é a digitalização e disponibilização on-line de parte do nosso acervo mas também da produção científica actual, promovendo a utilização das TICs no âmbito da informatização e divulgação do património e da ciência. Ao organizar-se a informação em bases de dados e ao disponibilizar parte do seu conteúdo em formato digital, bem como ao integrar-se neste projecto informação científica actual, produzida pelos investigadores em acção, cria-se um sistema inovador de informação sobre investigação científica tropical, recorrendo às novas tecnologias de informação, à semelhança dos designados “repositórios institucionais”. Pretende-se, deste modo, promover o acesso remoto da comunidade científica e aumentar nacional e internacionalmente as fontes disponíveis, fomentando o surgimento de novos projectos de investigação científica tropical.

---

<sup>10</sup> Teresa Albino, “Saber tropical: Divulgação da Investigação Científica Tropical,” in *Universidade em rede: XVII Encontro da Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP)*, ed. Cristina Montalvão Sarmento (Praia, Cabo Verde: AULP, 2007), 141.

## Conclusão

O Programa Interministerial, concebido em 2004 e implementado em 2005, constituiu o primeiro contributo para a Iniciativa Portuguesa de Promoção do Acesso ao Património do IICT e é um dos projectos que mais contribuiu para a afirmação da nova competência nuclear de Acesso e Preservação do Património (PAT) no IICT.

As actividades realizadas no âmbito de PI, ainda que recorrendo a métodos científicos, consistiram, essencialmente, no desenvolvimento de acções técnicas, nomeadamente algumas de carácter organizativo – acções de inventário (verificação de existências, identificação, descrição), catalogação, classificação e indexação de espécies bibliográficas e arquivísticas; outras relacionadas com a conservação dos objectos – acções de diagnóstico, limpeza, consolidação e estabilização dos materiais e respectivo acondicionamento; e outras direccionadas para a informatização da informação e para o acesso e divulgação dos bens – inserção de dados, digitalização de imagens e conteúdos, registo fotográfico, etc. Não obstante, se PI tem constituído uma ferramenta técnica fundamental para o início do tratamento do vasto e importante património colonial, assente na nova competência nuclear de Acesso e Preservação do Património (PAT), esta última situada no mesmo patamar que a competência nuclear Memórias e Identidades (MEM) e Desenvolvimento Sustentável e Segurança Alimentar (SUS), exige a criação de massa crítica e a emergência de novas linhas de investigação no IICT, ligadas às temáticas patrimoniais. É pois neste contexto que surge o projecto-piloto do ACT e o reforço de recursos qualificados nas áreas de investigação atrás descritas.

Com o projecto do ACT tem sido possível promover PAT, nomeadamente:

- Aumentando a capacitação científica e massa crítica através da implementação de novos programas de mestrado e doutoramento direccionados para as temáticas patrimoniais;
- Desenvolvendo investigação em áreas emergentes tais como a história da ciência, a recolha de memória oral, as novas tecnologias, sectores da biodiversidade e da geo-informação, através do recurso ao programa *Compromisso da Ciência da FCT*, o que resultou ainda na renovação do IICT;
- Reforçando as sinergias entre património histórico – científico e a investigação desenvolvida pela instituição e permitindo a confluência dos três departamentos (estruturas fixas da nova lei orgânica do IICT a que correspondem as três competências nucleares atrás referidas), bem como a interdisciplinaridade no IICT;

- Alargando as redes nacionais e internacionais de cooperação, às instituições académicas: Universidade Nova de Lisboa, Universidade do Minho, Universidade de Aveiro, Universidade de Cabo Verde;
- Promovendo o acesso ao património e divulgação da Instituição, através da criação de uma nova plataforma: o ACT – Digital que constitui um sistema inovador de informação sobre investigação científica tropical, recorrendo às novas tecnologias de informação.

Finalmente, podemos afirmar que a constituição do Arquivo Científico Tropical é uma acção inédita que permitirá salvaguardar e tornar acessível um conjunto importante de documentação e acervos. Este património, material e imaterial, é desconhecido, de forma global, para a comunidade científica e carece de uma abordagem e investigação múltipla e integrada englobando, como vimos, diferentes áreas disciplinares. O investimento nestas novas linhas de pesquisa justifica-se pelo crescente interesse nas temáticas em torno do Património Científico como uma área emergente na investigação, capaz de promover a reflexão sobre o contributo destes acervos para a História da Ciência, mas também para a salvaguarda das Identidades e Diversidades Culturais das sociedades lusófonas.

#### BIBLIOGRAFIA

- ALBINO, Teresa, 2007, "Saber tropical: Divulgação da Investigação Científica Tropical", in Cristina Montalvão Sarmiento (ed.), *Universidade em rede: XVII Encontro da Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP)*, Praia, Cabo Verde, AULP, pp. 139-141.
- Avaliação, desenvolvimento e lusofonia*, Lisboa, IICT, 2007 (DVD integrante do livro *3 anos pela renovação do Instituto de Investigação Científica Tropical*, organizado por Sofia Lopes, Lisboa, IICT, 2007).
- CASANOVA, Maria da Conceição Lopes, 2008, "Arquivo Científico Tropical", in Miguel Jasmins Rodrigues (org.), *Futuro e história da lusofonia global*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, pp. 107-108.
- CASANOVA, Maria da Conceição Lopes, 2007, "Entrevista", por Sofia Lopes, in Sofia Lopes (org.), *3 anos pela renovação do Instituto de Investigação Científica Tropical*, Lisboa, IICT, pp. 58-76.
- CASANOVA, Maria da Conceição Lopes, 2008, "Programa Interministerial: percurso e enquadramento", in Miguel Jasmins Rodrigues (org.), *Futuro e história da lusofonia global*. Organizado, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, pp. 109-111.
- Instituto de Investigação Científica Tropical. "Relatório ENCARNAÇÃO", in *Avaliação, desenvolvimento e lusofonia*, Lisboa, IICT, 2007. DVD.
- Instituto de Investigação Científica Tropical, "Relatório enviado à CRIP", in *Avaliação, desenvolvimento e lusofonia*, Lisboa, IICT, 2007. DVD.
- LOPES, Sofia (Org.), 2007, *3 anos pela renovação do Instituto de Investigação Científica Tropical*, Lisboa, IICT.
- MACEDO, Jorge Braga de, 2007, "Entrevista", por Sofia Lopes, in Sofia Lopes (org.), *3 anos pela renovação do Instituto de Investigação Científica Tropical*, Lisboa, IICT, pp. 21-47.
- RODRIGUES, Miguel Jasmins (org.), 2008, *Futuro e história da lusofonia global*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical.

6

100000

675 K

2550 K

800 K

4.025 K

|||||

31  
21  
13  
8  
7

|||||

# Técnicas Populares e sua Aprendizagem: o caso da Etnomatemática

Darlinda Moreira

Universidade Aberta

**A** pesar de muitas culturas não terem uma designação específica para aquilo que denominamos Matemática, o conhecimento matemático floresceu em todo o mundo e a investigação tem mostrado que todos os grupos sociais integram no seu quotidiano algum tipo de conhecimentos e de actividades de cariz matemático, os quais podem estar, ou não, organizados em sistemas formais e emergem em práticas, profissões, organizações espaciais, regras e artefactos.

Vários campos do conhecimento contribuíram para desocultar a diversidade das ideias de índole matemática. Por exemplo: a História da Matemática, a Psicologia, a Teologia, a Antropologia e, sobretudo, a Etnomatemática. É no movimento antropológico da etnociência, que emergiu nos anos 60 do século passado, que se podem situar as origens da etnomatemática. A abordagem conceptual da etnociência influenciou o desenvolvimento teórico da etnomatemática como meio de compreender as relações matemáticas existentes entre contextos culturais, cognição e práticas sociais. Assim uma das primeiras formas de definir a etnomatemática foi como sendo “A matemática que é praticada em grupos culturais identificados tais como: sociedades de pequena escala, grupos profissionais, crianças, etc.” (D’Ambrósio, 1985: 16).

Um dos maiores contributos da etnomatemática tem sido o de reportar, documentar e legitimar a actividade matemática existente nas várias partes do mundo mostrando por exemplo a variedade das bases e dos sistemas numéricos, as diferentes formas geométricas elementares que são consideradas em cada cultura, a diversidade dos calendários, os diferentes tipos de tecnologia na sua relação específica com a aplicação de conhecimentos matemáticos, as práticas locais de numeracia e as abordagens locais a situações e problemas específicos. Contudo, é no campo

educativo que se situa um os maiores contributos da aplicação da etnomatemática, na medida em que esta tem mostrado claramente as disjunções existentes entre práticas matemáticas locais e escolares, bem como a complexidade da articulação entre o saber matemático cultural e o escolar contribuindo, assim, para problematizar a hegemonia do conhecimento académico matemático, e actuando como uma forte fonte de crítica à forma como este tem sido transposto para as instituições escolares.

Presentemente, a matemática praticada por diferentes grupos profissionais, bem como os padrões de organização da vida quotidiana no mundo contemporâneo, constituem igualmente objectos de estudo da etnomatemática, mostrando como a matemática em uso está presente nas actividades de compras e vendas, na organização da contabilidade doméstica, nas actividades educativas, na culinária, decoração e pequenos arranjos domésticos e na planificação em geral de actividades do quotidiano (Moreira, 2002).

Em resumo, as pesquisas na área da etnomatemática, ao mostrarem o saber matemático nos diversos grupos sociais em todo o mundo e a forma como é usado e codificado na organização de sistemas de conhecimento têm evidenciado claramente o lugar do conhecimento matemático na humanidade, muito do qual ainda está por desvendar. Paralelamente, desenvolveu formas de conhecer e analisar as diversas epistemologias matemáticas operando nos seus contextos culturais.

### Temas transversais

O tópico dos números e das operações aritméticas tem sido um assunto pesquisado em profundidade tanto por antropólogos como por etnomatemáticos (Ascher e Ascher, 1981; Crump, 1990; Gerdes, 1981c, 1991c; Joseph, 1991; Lancy, 1983; Mimica, 1988; Urton, 1997; Zaslavsky, 1997/1991). As diferenças existentes entre as várias concepções de número surgem, por exemplo, na diversidade de sistemas numéricos bem como nas relações complexas entre número, linguagem e cognição. Como bem observa Crump (1990) no estudo seminal *The Anthropology of Numbers*, os números podem ter uma natureza camuflada já que podem estar implícitos no uso da linguagem sem, contudo, serem explicitados. Com efeito, relatos de missionários do século XVIII referem que os Abipones da América do Sul só tinham três palavras-número, embora conseguissem dar pela falta de um animal num grande grupo. Relatos semelhantes

---

Imagem da pág. 246

Contabilização de poceiros de uva entrados no lagar.

Giz sobre madeira de carvalho.

Adega, contígua a lagar de varas, da Quinta das Antas, Santana da Carnota, Alenquer.

FOTO: PAULO FERREIRA DA COSTA, 2000.



Construção.  
FOTO: DARLINDA MOREIRA.

indicam que o mesmo acontece com os Damara da África do Sul, e com os Wedda de Madagáscar (Meninges, 1969, 1958). Outros estudos mostram que, por exemplo os Bakiri, da América do Sul, têm palavras-número até 6, organizando por pares a sua forma de contar a partir de 6, ou que, por exemplo, os Keplle, da Libéria, usam palavras-número específicas para certas quantidades mas de acordo com os objectos específicos (Gay e Cole, 1967).

Para além do número, foram estudados outros tópicos matemáticos em diversos grupos sociais emergindo a diversidade transversal. No que diz respeito aos padrões geométricos, Ascher observa que “as colecções de padrões mostram claramente que apesar das diferenças em estilos, contextos, significados e materiais, ocorre a mesma ordenação formal do espaço em muitas culturas diferentes” (2002: 198). Assim, os estudos têm revelado as diferenciações geométricas que se concretizam em utilizações sociais diferentes de conceitos espaciais, na existência de uma grande variedade nas formas geométricas predominantes na arquitectura, decoração e em modos de localização próprios (Bishop, 1979; Pinxten *et al*, 1983; Gerdes, 1988c, 1991c; Moore, 1994).

Também os jogos e actividades lúdicas apresentam especificidades culturais na sua relação com aspectos matemáticos particulares (Doumbia, 1995) e a tecnologia do simbólico bem como os artefactos matemáticos e a diversidade das técnicas matemáticas para calcular e registar resultados apresentam-se de forma diferenciada. Finalmente, as técnicas matemáticas utilizadas por grupos profissionais, como por exemplo, vendedores, alfaiates ou agricultores, para já não falar de arquitectos, engenheiros e matemáticos, manifestam a sua diferença na abordagem a situações e problemas específicos da profissão (Knijnik, 1996; Giongo, 2001; Lave, 1996).

Estudos etnográficos recentes mostram, por exemplo, diferentes formas de uso dos números (Bauchspies, 2000; Bello, 2000; Pires & Moreira, 2005; Verran, 2001). É necessário ainda ter em consideração a diversidade contextual no seio dos grupos sociais. Por exemplo, a propósito do uso dos números em Taiwan, Stafford coloca a seguinte pergunta: “Os números que as crianças encontram em diversos contextos – por exemplo, quando lêem a caligrafia poética, ou quando estão a vender produtos nos mercados, ou quando estão a aprender aritmética na escola – têm alguma coisa em comum?” (2003a: 68).

Ou seja, de acordo com diferentes contextos, e simultaneamente, aprendem-se novas formas de usar a matemática, em resultado da escolarização, globalização e de encontros socioculturais, conduzindo a diferentes visões do número, ou de outros temas matemáticos. Não apenas os contextos do uso dos números estão mudando mas também os seus diversos usos mobilizam saberes culturais, saberes escolares e até interpretações pessoais. Assim, como afirma Crump, “A conclusão prática [...] é que a série dos números naturais, juntamente com as operações aritméticas elementares de adição e subtração, multiplicação e divisão, são um recurso aberto praticamente em todas as culturas” (1990: 146). Ampliando esta ideia a outros tópicos matemáticos para além do número e da geometria, no mesmo sentido argumenta D’Ambrósio, ao afirmar que: “As ideias matemáticas, particularmente comparar, classificar, quantificar, medir, explicar, generalizar, inferir e, de algum modo, avaliar, são formas de pensar, presentes em toda a espécie humana.” (2001: 30)

Em resumo, no conjunto, estes aspectos mostram que, apesar do número e outros temas matemáticos serem culturalmente transversais, aquilo que se experimenta, os factores convocados para a sua concepção e a relação com o contexto social, cultural e físico fazem com que sejam experimentados e racionalizados de formas diferentes nas diferentes culturas e mesmo dentro da mesma cultura.

### **Técnicas populares: o caso das superfícies circulares**

Aprende-se na escola, actualmente no 5.º ano de ensino básico, que para calcular o perímetro de uma circunferência se utiliza a fórmula  $P = 2\pi r$ , sendo:  $P$  o perímetro da circunferência,  $\pi$ , o número irracional cujo valor é 3,1416... e  $r$  o raio da circunferência. Esta simples fórmula encerra uma história muito antiga onde participaram protagonistas de várias civilizações e, nomeadamente sobre a descoberta do número irracional  $\pi$ , vários livros já foram escritos. Para dar uma ideia da forma como se chegou a esta fórmula podem desenvolver-se várias actividades, sendo que uma actividade simples e frequentemente utilizada na escola é colocar um fio em volta da linha da circunferência. Dividindo-se a medida do fio pelo diâmetro da circunferência, obtém-se um valor aproximado de  $\pi$ .

Vários profissionais, tais como pedreiros, costureiras, jardineiros e latoeiros, lidam frequentemente com figuras circulares, tais como círculos, cilindros etc. Considerando que vários estudos indicam que muitos destes profissionais nunca frequentaram a escola, ou possuem um baixo nível de escolaridade, como procedem então, para realizar estes cálculos?

O seguinte diálogo com um pedreiro mostra claramente como este profissional calcula o perímetro de um lago circular.

**Investigadora:** Se quiser colocar uma vedação à volta do lago, quantos metros tem que comprar?

**Mário:** Tenho que saber o perímetro!

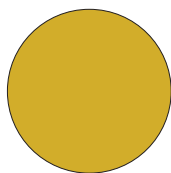
**Investigadora:** É verdade, mas como faz esse cálculo, se me disse que não conhece o Pi?

**Mário:** Não é necessário fazer cálculos, basta medir quatro diâmetros e sabemos mais ou menos o comprimento do lago circular.

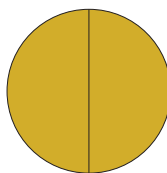
**Investigadora:** Pois mas assim tem que comprar vedação a mais, porque sobra!

**Mário:** Com a medida de quatro diâmetros fico com uma ideia, mas se quiser saber ao certo, pego num fio e meço o lago todo à volta e já tenho a certeza de quantos metros de vedação preciso comprar” (Pardal, 2008: 78).

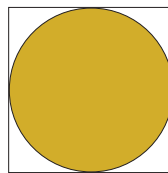
Foram encontrados procedimentos semelhantes nas costureiras para calcular a quantidade de tecido necessário para fazer uma toalha circular (Fernandes, 2002). Assim, a técnica popular mais comum para resolver problemas que envolvam figuras circulares e o cálculo do perímetro da circunferência consiste em somar quatro diâmetros da respectiva circunferência, sendo este o valor do perímetro do quadrado no qual a circunferência está inscrita. O valor encontrado não é o valor exacto, mas antes um valor aproximado do pretendido. No entanto, esta forma de proceder que apenas envolve a medição do diâmetro e a operação aritmética da adição evita, na prática, a manobra complicada de colocar um fio à volta da circunferência, para, depois de esticado, se medir, indicando o comprimento exacto.



1.1 Circunferência



1.2 Um diâmetro



1.3 Circunferência inscrita num quadrado

## Discussão

A imensidão de recolhas etnográficas sugere que as ideias matemáticas utilizadas no quotidiano e em contextos tais como a cestaria, decoração, relações sociais e outras práticas quotidianas, apesar de conterem muitas diferenças entre si, envolvem números, localização, medição, a configuração espacial e a organização em sistemas cognitivos próprios. Assim, para melhor entender o papel do reconhecimento de aspectos sociais e culturais em actividades de índole matemática nas sociedades contemporâneas, o significado das ideias de índole matemático no mundo e o seu lugar na cognição humana é necessário tomar em consideração a capacidade da etnomatemática para potenciar o etnoconhecimento e a sua importância na sociedade contemporânea. Contudo, no que diz respeito à conservação e preservação do conhecimento é necessário ter em atenção que o conhecimento está embutido em contextos próprios, que implicam a presença de processos cognitivos, de formas de pensar, de ensinar e de transmitir os saberes às novas gerações, originando ainda aplicações, objectos, problemas, objectivos, tecnologias, especialistas e profissionais particulares. Donde, poderemos colocar as seguintes questões:

- O que é que o conhecimento académico faz com saberes e técnicas locais?
- Qual o lugar do conhecimento local, em relação ao novo conhecimento, à sociedade em geral e aos grupos sociais locais?
- Considerando as mudanças rápidas introduzidas pela Sociedade do Conhecimento, qual o papel da investigação para contribuir e para permitir a preservação, em relação ao conhecimento já existente? Que metodologias desenvolver?

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 
- ASCHER, M., 2002, *Mathematics Elsewhere. An exploration of Ideas Across Cultures*, Princeton, Princeton University Press.
- ASCHER, M., e ASCHER, R., 1981, *Code of the Quipu: A study in media, mathematics and culture*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- BAUCHPIES, W., 2000, "Images of mathematics in Togo, West Africa", in *Social Epistemology*, 14, 1, pp. 43-53.
- BELLO, S. E. L., 2000, "Etnomatemática no context guarani-kaiowá: reflexões para a educação matemática", in Ferreira, M. K. L. (org.), *Ideias Matemáticas de Povos Culturalmente Distintos*, São Paulo, Global Editora, pp.297-325.
- BISHOP, A., 1979, "Visualising and mathematics in a pre-technological culture", *Educational Studies in Mathematics*, 10, pp. 135-146.
- CRUMP, T., 1990/1992, *The Anthropology of Numbers*, Cambridge, Cambridge University Press.
- D'AMBROSIO, U., 2005, "Sociedade, cultura, matemática e seu ensino", in *Educação e Pesquisa*, 31, 1.
- D'AMBROSIO, U., 2001, "What Is Ethnomathematics, and How Can it Help Children in Schools?", in *Teaching Children Mathematics*, 7, 6, Reston, VA, National Council of Teachers of Mathematics.
- D'AMBROSIO, U., 1985, "Ethnomathematics and its place in the history and pedagogy of mathematics", *For the Learning of Mathematics*, 5, 1, pp. 44-48.
- DOUMBIA, S., 1995, « L'expérience en Côte d'Ivoire de l'étude des jeux traditionnels africain et de leur mathématisation », in *First European Summer University Proceedings: History and Epistemology in Mathematics Education* Montpellier, IREM, pp. 549-556.
- FERNANDES, E., 2002, "A matemática das costureiras: «É o pi de noventa...»", in *Educação e Matemática*, 66, pp. 11-12.

- GAY, J., e COLE, M., 1967, *The New Mathematics and an Old Culture. A Study of Learning among the Kpelle of Liberia*, Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- GERDES, P., 1988c, "On possible uses of traditional Angolan sand drawings in the mathematics classroom", *Educational Studies in Mathematics*, 19, pp. 3-22.
- GERDES, P., 1991c, *Lusona: Geometrical recreations of Africa*, Maputo, Instituto Superior Pedagógico.
- GIONGO, I. M., 2001, *Educação e produção de calçado em tempos de globalização: um estudo etnomatemático*, São Leopoldo, UNISINOS.
- JOSEPH, G. G., 1991, *The Crest of the Peacock. Non-European Roots of Mathematics*, Londres, Penguin Books.
- KNIJNIK, G., 1996, *Exclusão e Resistência. Educação Matemática e Legitimidade Cultural*, Porto Alegre, Artes Médicas.
- LANCY, D. F., 1983, *Cross-Cultural Studies on Cognition and Mathematics*, New York, Academic Press.
- LAVE, J., 1996, "Teaching, as Learning, in Practice", *Mind, Culture, and Activity*, vol. 3, n.º 3.
- MIMICA, J., 1988. *Intimations of Infinity. The Cultural Meanings of the Iqwaye Counting System and Number*, Oxford, Berg Publications.
- MOORE, C., 1994, "Research in Native America mathematics education", *For the Learning of Mathematics*, 14, 2, pp. 9-14.
- MOREIRA, D., 2002, *Contas da Vida: Interação de saberes num Bairro de Lisboa*, Lisboa, Instituto Superior das Ciências do Trabalho e da Empresa, Departamento de Antropologia, Tese de Doutoramento.
- PARDAL, E., 2008, *Um estudo de etnomatemática: a matemática praticada pelos pedreiros*, Lisboa, Universidade Aberta. Dissertação de mestrado.
- PINXTEN, et al., 1983, *The anthropology of space: Exploration into the natural philosophy and semantics of the Navajo*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- PIRES, G., e MOREIRA, D., 2005, "Cálculo mental: estratégias de 'escape' dos alunos ciganos ao uso dos algoritmos escolares", in Brocardo, J., Mendes, F. e Boavida, A. (Orgs.), *XVI SIEM Actas*, Lisboa, Associação de Professores de Matemática, pp. 253- 272.
- STAFFORD, C., 2003, "Langage et apprentissage des nombres en Chine et à Taiwan", *Terrain*, 40, pp. 65-80.
- URTON, G., 1997, *The Social Life of Numbers. A Quechua Ontology of Numbers and Philosophy of Arithmetic*, Austin, University of Texas Press.
- VERRAN, H., 2001, *Science and an African Logic*, Chicago, The University of Chicago Press.
- ZASLAVSKY, C., 1997 (1991), "World Cultures in the Mathematics Class", in Powell, A. B., e Frankenstein, M (Eds.), *Ethnomathematics. Challenging Eurocentrism in Mathematics Education*, Albany, State University of New York Press, pp. 307-320.



# O Museu Anima-se: vozes e rostos dos operários

Rogério Abreu | Laura Scheidecker Domingues

Antropólogos

O presente texto refere-se a um projecto em curso<sup>1</sup>, centrado no registo filmado das memórias dos antigos operários da Fábrica da Pólvora de Barcarena (FPB), unidade fabril que viria a ser objecto de um processo de musealização e culminaria com a criação do Museu da Pólvora Negra, aberto ao público desde 1998, sob tutela da Câmara Municipal de Oeiras.

Abordaremos o modo como se iniciou o projecto, enunciando também algumas das potencialidades agregadas ao uso da imagem em movimento, metodologias de trabalho e alcance que pode ter um projecto desta natureza, situado no contexto museológico.

Finalmente, apresentaremos algumas sequências filmadas de testemunhos de operários e operárias que fazem parte da nossa rede de informantes e bem identificados com o projecto em curso; o significado desta identificação traduz-se na consciencialização de que cada testemunho constitui um legado de experiências e saberes com um valor intrínseco único, a guardar para a posteridade pelo Museu da Pólvora Negra (MPN).

Estamos convictos que a documentação visual resultante da recolha de testemunhos orais dos homens e mulheres que trabalharam na Fábrica, especialmente no seu último período de actividade que encerra em 1988, em muito enriquecerá o acervo do Museu, reforçando e dando continuidade à sua missão de divulgar o património industrial e todo o conhecimento associado do domínio técnico e sócio-profissional tão particular como é o caso da produção de pólvoras e material de guerra.

---

<sup>1</sup> Nota do Ed.: acerca da exposição, inaugurada a 21 de Dezembro de 2008, com a qual o projecto se integra, vd. Rogério Abreu (Coord.), 2008, *Fio da Memória – Operários da Fábrica da Pólvora*, Câmara Municipal de Oeiras, Museu da Pólvora Negra, 64 p.

O ponto de partida em que se inscreve a apresentação da proposta ao Museu da Pólvora Negra resulta de uma visita ao núcleo museológico, mais precisamente à exposição permanente, edifícios e áreas exteriores de acesso público, que nós gostamos mais de referir como complexo museológico, pelas características espaciais inerentes ao sítio – um conjunto de edifícios com funcionalidades muito distintas no processo de produção de pólvora e material de guerra e toda a paisagem envolvente, dominada pelo vale de Barcarena.

A apresentação da proposta ao MPN foi determinada pelo modo como apreendemos o complexo museológico na sua totalidade. Apesar do MPN integrar nos seus conteúdos expositivos documentação visual tal como fotografias históricas com informação sociológica relevante e um filme com depoimentos de operários, considerámos que o uso da imagem (fotográfica ou fílmica) podia ser mais incisiva, no sentido de ganhar maior eficácia no discurso expositivo e estender-se a outros edifícios do complexo fabril, já que a sua concentração no espaço da exposição permanente, que conta a história da Fábrica desde a sua origem até à sua desactivação, deixa outros edifícios integrantes do Museu parcialmente esvaziados de discurso expositivo. O uso da imagem em movimento seria um entre outros dispositivos possíveis a explorar, criando soluções de exposição mais vivas de expressividade, dominadas pelo discurso e conhecimentos directos dos testemunhos orais de antigos trabalhadores.

Como exemplos desta necessidade sentida de integração de dispositivos fílmicos no MPN salientamos a Casa do Salitre, a Central Hidroeléctrica, datada de 1925, o Edifício das Galgas, com os seus quatro portentosos engenhos de galgas de ferro fundido, utilizados no encasque da pólvora negra, a Central Diesel de 1929 e as Oficinas a Vapor, destinadas ao processamento da prensagem, peneiração, calibração e lustração da pólvora, edifício que tão bem afirmado foi do ponto de vista museológico, pela inscrição de valor duplo de testemunho e memória às vítimas da explosão de 30 de Novembro de 1972, dada a opção de se ter mantido a ruína dos oito compartimentos tal como ficaram à época do acidente, constituindo, deste modo, um objecto evocativo da perigosidade do trabalho e dos episódios dramáticos nele vividos pelos operários.

Apesar da presença dos textos impressos em placas que se encontram colocados no exterior destes edifícios, onde os visitantes podem colher dados históricos e outros relativos às funções exercidas durante a sua actividade, a valorização museológica pode e deve ser aumentada através da concepção e integração de novos dispositivos para exposição, muito particularmente os dispositivos audiovisuais (aqueles que são o objecto privilegiado da nossa pesquisa), que permitirão ver e ouvir os homens e mulheres que trabalharam na Fábrica.

A totalidade da documentação filmada que nos encontramos a recolher irá constituir o material fundador de um Arquivo de Imagem em Movimento a conceber como banco de dados



Grupo de antigos operários da Fábrica, 4 de Dezembro de 2008.

FOTO: ALBÉRICO ALVES. | MUSEU DA PÓLVORA NEGRA.

aberto à consulta pública, requerendo, para tal, de classificação futura segundo dois níveis de indexação: 1) o material não montado; 2) e o material montado (filmes de duração variável cujos conteúdos se articulam estreitamente com o acervo do Museu e com a vida da Fábrica nos seus aspectos humanos e técnicos), no sentido de preservar e divulgar uma actividade laboral específica – a indústria de pólvora negra. A estes materiais agora reunidos, irão juntar-se outras filmagens com alguns testemunhos e que já fazem parte do arquivo do MPN.

A nossa vontade de colaboração conjugou-se de imediato com o projecto e programação do MPN, pois encontrámos junto da equipa um feed-back muito positivo à nossa proposta de reunir os testemunhos filmados dos antigos operários da Fábrica. Esta sintonia de vontades resultou do facto de ter havido uma manifesta sensibilidade quanto à necessidade de realizar o projecto, não só porque anos atrás já havia sido feito um trabalho de recolha filmada de testemunhos orais, como também a noção de que se tratava de um projecto com carácter de urgência, justificado pela avançada idade dos operários.

O vídeo constitui um inequívoco repositório de armazenamento da memória pelo seu sincretismo que conjuga imagem, som e toda a complexidade plástica associada à performance gestual do corpo, a elocução (expressão do pensamento pela fala) e os ambientes onde os testemunhos humanos são filmados.

Este meio técnico permite também preservar para a posteridade conhecimentos técnicos próximos da extinção ou já mesmo desaparecidos; recorrendo a exemplificações junto de equipamentos que podem ser reactivados momentaneamente ou outros, cuja impossibilidade de voltarem a funcionar permitem colocar aqueles que com esses equipamentos trabalharam, a produzir discursos apoiados numa linguagem terminológica especializada a que se soma a gestualidade do corpo e a expressão do rosto.

A imagem em movimento constitui um corpus documental com especificidades únicas que não se encontra na documentação clássica, quer se trate da documentação textual ou o artefacto no que se refere à sua materialidade e enquanto testemunho que encerra a prova cabal de uma experiência de conhecimento e saber adquiridos; artefacto, entendemo-lo aqui numa concepção ampla que, no contexto do MPN, pode tratar-se do componente mais ínfimo de um morteiro ou de uma granada, até ao próprio complexo fabril que aquela unidade museológica representa.

A proposta para realizar uma pesquisa de trabalho de campo com base no registo videográfico, das memórias dos operários da FPB foi apresentada pela primeira vez ao MPN em Junho de 2005.

Esta só viria a ser retomada um ano depois, mais precisamente em Setembro de 2006 quando nos foi sugerida uma reformulação dessa primeira proposta, que incidia exclusivamente na investigação etnográfica de recolha de testemunhos orais filmados, com a perspectiva de constituir um arquivo audiovisual.

A reformulação pretendia um alargamento à concepção e preparação de uma exposição de longa duração onde se mostraria parte dos materiais reunidos, condição obrigatória na apresentação de candidatura ao Programa Operacional de Cultura (POC) que viria a co-financiar o projecto, sob o N.º 549/07, no quadro da “Medida 1. 2 – Modernização e Dinamização dos Museus Nacionais” e da “Acção 4 – Exposições Permanentes.

No que se refere à metodologia de trabalho seguida este projecto segue três fases no seu desenvolvimento: a pesquisa, a recolha e a integração da imagem em movimento no espaço do Museu. A pesquisa corresponde a um período de consulta bibliográfica especializada, visando a aquisição de conhecimentos sobre o tema genérico da produção de pólvora: aspectos técnicos, cadeia operatória das tarefas, divisão do trabalho nas várias secções e singularidades associadas

ao trabalho – o peso da responsabilidade pessoal no enchimento de granadas, morteiros, fochos e cartuchos para sinais luminosos, por exemplo, que decorre dos perigos inerentes ao manuseamento de substâncias explosivas. Foi também na fase da pesquisa que planeámos as fases seguintes, tentando conciliar o desenho do projecto com a missão do Museu.

A fase da recolha coincide com a fase das filmagens, o trabalho de campo propriamente dito. A documentação fílmica, que reunimos actualmente com vista ao enriquecimento MPN, deve estar estreitamente articulada com o acervo que guarda e, dentro deste, reunir dados visuais que cubram áreas temáticas, visando aumentar o conhecimento dos testemunhos materiais que fazem parte das suas colecções.

Qualquer projecto de recolha de testemunhos orais a realizar em contexto museológico deve prever uma planificação rigorosa com base na delimitação do campo de registo, número de elementos da equipa, distribuição de tarefas, número de informantes / testemunhos, etc.

Este último item é muito importante para se conseguir um eficaz controlo da rede de pessoas que colaboram connosco e cujos trajectos de vida são a nossa matéria-prima para a constituição do arquivo audiovisual.



A informante Emília Dias Pires da Silva identificando as trabalhadoras numa imagem de 1963 do arquivo do Museu da Pólvora Negra (MPN): “Esta é a Joaquina que é a minha mãe [à direita], esta é a Aurinda que morava em São Marcos [ao centro], e esta é a Regina [à esquerda] que é de Barcarena, que era a mais velha de todas”. Emília nasceu em 1941, tinha 16 anos de idade quando começou a trabalhar na 6ª secção, na montagem de espoletas em granadas, no ano de 1957 até à sua saída em 1968. “Quando havia as trovoadas imediatamente tocava a sineta e toda a gente tinha que sair das oficinas para fora. Tenho muito boas recordações das oficinas. Isto foi muito mau quando era as explosões, mas isto matou a fome a muita gente daqui da volta.”

VIDEO-PRINT: C 024 / 0:15:45:15 | MUSEU DA PÓLVORA NEGRA / ARQUIVO DE IMAGEM EM MOVIMENTO.



O informante João Jerónimo Ameixa nasceu em 1930. Foi pintor de granadas de 10 ½ na 6ª secção e depois trabalhou na inspecção de material de guerra. Entrou na Fábrica em 1956 e saiu em 1971. “Pelo Carnaval fazia-se lá grandes brincadeiras, mas só entre a gente. E quando algum era castigado, como houve lá uma rapariga que foi castigada numa brincadeira que fez pelo Carnaval, fizemos uma subscrição, pusemos o dinheirinho dos dias que foi castigada.”

VIDEO-PRINT: C 014/0:24:03:14 | MUSEU DA PÓLVORA NEGRA / ARQUIVO DE IMAGEM EM MOVIMENTO.

Em projectos desta natureza, o interrelacionamento que se estabelece entre os informantes e os membros da equipa apresenta uma certa dose de imprevisibilidade que pode impedir o desejável avanço dos trabalhos. Há informantes eloquentes que assumem desde logo o papel de personagens e os que se furtam a esse papel, tornando mais difícil o processo de filmagem.

A construção de uma relação de confiança com os informantes requer tempo e uma constante disponibilidade para a negociação dos termos em que a pesquisa deve prosseguir.

Cabe pois à equipa tomar o plano dos acontecimentos imprevisíveis como um desafio pessoal de superação das dificuldades inerentes aos projectos de recolhas de testemunhos orais filmados. Neste projecto contámos com uma listagem de antigos operários que o MPN possuía como resultado de pesquisas realizadas anteriormente. A constituição da nossa rede de informantes parte desta informação, que foi sendo actualizada no decurso dos contactos estabelecidos.

Na fase de integração das sequências filmadas contemplámos dois objectivos: 1) a constituição de um arquivo audiovisual; 2) o uso de parte deste arquivo no contexto de projectos de exposição, colóquios, mostras de documentário, etc.

Objectivamente, o nosso projecto prevê o uso de sequências filmadas na preparação de uma exposição de longa duração. Este aspecto era, aliás, um dos compromissos assumidos com o apoio do POC e com o próprio MPN.

Por outro lado, consideramos também que o acesso futuro à documentação filmada para consulta especializada no âmbito de investigação e para o público em geral é muito importante.

A questão do acesso aos arquivos audiovisuais obriga a um trabalho prévio de tratamento das sequências filmadas – por exemplo a organização por áreas temáticas com a indicação dos tempos (time-code) e a criação do campo descritivo, cuja pertinência fílmica obriga ao uso de linguagem adequada à descrição da imagem em movimento.

A este propósito deve ser referida a existência da base de dados *In Patrimonium* que o MPN possui desde 2004 para a gestão e correlação de informação sobre o património cultural móvel e imóvel e que será a plataforma de base que vai acolher a documentação visual filmada no âmbito do nosso projecto.

No uso futuro da documentação fílmica, projectos de edição de filmes de cariz temático, que rotativamente possam substituir ou ser associados aos filmes já integrados em exposições, a organização de mostras de cinema documental ou a disponibilização de espaços, tendo em vista a criação de postos de visionamento das imagens (à semelhança dum modelo que podemos encontrar no Museu da Luz, na aldeia da Luz, Alentejo), organizadas de acordo com critérios



Aspecto das Oficinas a Vapor danificadas na sequência da explosão ocorrida em 1972, integradas hoje no Museu da Pólvora Negra.  
FOTO: LAURA DOMINGUES, 2008. ARQUIVO FOTOGRÁFICO MUSEU DA PÓLVORA NEGRA.

previamente estabelecidos, constituem estratégias programáticas que visam promover o acesso a esta documentação visual por parte dos públicos que visitam o espaço do museu.

No contexto de exposições, o aspecto que mais temos vindo a reflectir, o filme apresenta múltiplas potencialidades; a partir dele construímos discursos expositivos que podem ter um valor autónomo (o filme vale por si mesmo e explora uma temática particular), ou tem valor de interdependência face aos outros materiais da exposição (textos, fotos, legendas, diaporamas, dispositivos sonoros, iluminação, artefactos).

A presença do filme no espaço físico do museu deve ser considerada tendo em vista a definição de uma modalidade de exposição, que deve ser apoiada pelo duplo critério da narrativa (a conceptualização) e do design a criar (aspectos formais e estéticos).

O modo como se mostra o filme influencia não só o design mas também a narrativa da exposição; a projecção do filme em grande tela ou num pequeno monitor tem impactos conceptuais

e espaciais distintos; na primeira opção, criamos um efeito de espectacularidade pela grandeza do suporte de projecção, enquanto na segunda podemos construir um ambiente mais intimista que opera no visitante uma atitude de recolhimento, acentuada pela luz ténue e a relação estreita com um objecto de sala, uma legenda, ou um texto que, no seu conjunto, compõe uma unidade de significados onde está reflectido um tema particular.

A imagem em movimento apresenta características de grande expressividade. Esta expressividade é condensada; reúne simultaneamente elementos metafóricos e denotativos: por isso é, ao mesmo tempo, subjectiva e objectiva é também plástica – é impossível fugir a uma estética da imagem. Estes elementos caracterizadores das imagens contribuem para que o filme possa e deva funcionar como uma voz crítica no espaço do museu.

A virtualidade das imagens filmadas gera estímulo no espectador, fazendo despertar a sua curiosidade; aumenta o seu conhecimento sobre uma realidade fabril que é transmitida a partir de um legado apoiado nos relatos de experiências individuais e colectivas.

É com base nesta matéria, registada em filme, que construímos uma parte do passado recente (dos anos 50 até aos anos 80) da actividade laboral e episódios associados à FPB.

O valor testemunhal destas recolhas de memórias deve constituir um acervo fílmico cujo tratamento seguirá as seguintes etapas: reprodução dos meios de registo para protecção máxima dos originais; inventariação; anotação – visionamento e descrição dos conteúdos das imagens por assuntos ou áreas temáticas, incluindo a anotação do *time-code* com vista a facilitar futuras consultas; preservação – criar a infra-estrutura física e de tecnologia apropriada de modo a garantir a salvaguarda futura dos suportes materiais do registo das imagens; acesso – estabelecer as normas de acesso à consulta da documentação fílmica e da sua utilização exterior à instituição que a guarda; difusão – maximização da visibilidade da documentação fílmica ao público através da sua incorporação na programação do museu.

A produção de pólvora, uma indústria muito singular no contexto nacional tem factores associados que devem constituir objecto de pesquisa e reflexão museológica, entre eles destacamos a perigosidade inerente à manipulação de componentes que entram na composição da pólvora e que foi responsável pela ocorrência de vários episódios de explosões durante a sua história.

Estes episódios são frequentemente mencionados pelos operários e operárias que trabalharam na FPB (sobretudo a explosão de 1972) e constituem, por excelência, marcadores temporais e traumáticos na vida de quem os viveu.

As repetidas rememorações desses momentos, que provocaram feridos e ceifaram as vidas de alguns camaradas de trabalho, são registos que guardam a componente emocional de um

modo muito explícito que contamos, certamente, evidenciar na exposição que preparamos actualmente.

A experiência dramática da explosão, simultaneamente experiência individual e experiência colectiva permitirá trabalhar a dimensão das emoções no quadro da exposição.

É interessante a reflexão que Jorge Wagensberg, director do Museu de Ciência de Barcelona, faz sobre a presença da emoção no espaço do museu, elevando-a à categoria de palavra-chave da museologia; diz ele que os museus devem investir numa linguagem museológica que transcenda patamares sociais, culturais e económicos, o que a categoria da emoção permite alcançar com eficácia.



Herança de um Meio Técnico e Valorização de um Capital de Saber-Fazer:  
**da pólvora à vitalidade do Património Industrial**  
em Vale de Milhaços

Graça Filipe | Fátima Sabino | Fátima Veríssimo

Ecomuseu Municipal do Seixal

### Breve contextualização geográfica e histórica

O circuito da pólvora negra, situado em Vale de Milhaços, freguesia de Corroios, é reconhecido como património cultural, inscrito na Carta do Património do concelho do Seixal, encontrando-se actualmente integrado na estrutura territorial descentralizada do Ecomuseu Municipal do Seixal. A sua procedência remonta ao final do século XIX.

Em 1895, o industrial Libânio Augusto de Oliveira edificou uma fábrica de pólvora nos onze hectares do pinhal de *Valle de Milhaço de Baixo*, vendendo-a, em 1896, à firma *Francisco Carneiro & Commandita*. Destruída por uma explosão, a fábrica foi reconstruída e reequipada nos moldes em que parcialmente pode hoje ser observada, através da preservação do referido circuito da pólvora negra. A fábrica foi seguidamente adquirida pela Companhia Africana de Pólvora S.A.R.L, sociedade constituída em 1898.

Foram razões de segurança que determinaram a instalação da unidade produtiva de pólvora numa zona florestal, distante de povoados, mas com a necessária proximidade de vias de acesso e transporte quer de matérias-primas, quer do produto final, nomeadamente em relação ao porto de Lisboa e ao rio Tejo. Para tal, foi construído um caminho, à data destinado à circulação de carroças, entre a fábrica e o porto do Rouxinol, no esteiro de Corroios, que a administração da companhia arrendou, a fim de expedir a pólvora destinada às colónias portuguesas de África Ocidental, principalmente Angola.

Apesar de o concelho e a região permanecerem predominantemente ligados às actividades rurais e flúvio-marítimas, no final do século XIX, a fábrica de pólvora de Vale de Milhaços

integrava-se na cintura industrial que se ia constituindo à volta de Lisboa, onde o Seixal se industrializava, com relevância para os lanifícios (em Arrentela) e os vidros (em Amora).

Não obstante o período de crise financeira e económica em que a unidade industrial foi instalada, ao seu apetrechamento tecnológico terá correspondido um propósito de investimento, tendo porventura os seus accionistas sido estimulados pela promulgação da pauta alfandegária de 1892, que os protegia da concorrência das pólvoras estrangeiras nos territórios portugueses de África, até aí abastecidos por alemães, belgas e ingleses. O empreendimento poderá ter correspondido ao objectivo de substituição das importações e de aproveitamento do mercado colonial, uma vez que, no que respeitava à pólvora, o mercado nacional e das ilhas estava reservado ao Estado, o qual detinha uma rede de estanqueiros no país. Em África, nomeadamente em Angola, a pólvora era empregue nos trabalhos de construção de obras públicas, como as vias-férreas, mas também em armas de caça e de guerra.

A *C.ª Africana de Pólvora, SARL* que, mercê da qualidade e do preço competitivo da sua pólvora, banira quase completamente as pólvoras estrangeiras de Angola, veio porém a sofrer as contingências dos confrontos internacionais em África, particularmente devido à portaria do Governo de Angola que, em 1913, nas vésperas da 1ª Guerra Mundial e no contexto de agravamento desses confrontos, proibiu a venda de pólvora e de armas a particulares. Impedida de continuar a escoar as suas pólvoras, a companhia conheceu a degradação financeira, que se arrastou até 1920. Foi nessa data dissolvida e seguidamente (1921) vendida a Francisco Camelo e Armando Rodrigues. O primeiro dos compradores veio a constituir, em 1922, a *Sociedade Africana de Pólvora*, firma que assegurou até 2001 o funcionamento do circuito de pólvora e o fabrico de rastilho e de cordão detonante, produtos ulteriormente autorizados e cuja produção requereu instalação autónoma da inicial.

### Caracterização sumária do circuito da pólvora negra

Como referimos inicialmente, o circuito de produção de pólvora negra que se preserva em Vale de Milhaços procede da remodelação e reconstrução da fábrica em 1898, diferindo significativamente da primeira fábrica de pólvora ali existente. Esta fora constituída por treze barracas de tijolo cobertas com folha de zinco e concentrava todas as oficinas de produção de pólvora num grande barracão, situação que veio a originar a destruição parcial da fábrica, num acidente ocorrido em 1897.

---

Imagem da pág. 264

Máquina a vapor e maquinista Francisco Moura, na antiga fábrica de pólvora de Vale de Milhaços, 2008.

FOTO: ELISABETE CURTINHAL, ECOMUSEU MUNICIPAL DO SEIXAL / CDI.

A reconstrução feita pela firma *Francisco Carneiro & Commandita* teve a responsabilidade da *Casa Krupp*, cujo sistema reduziu o problema da segurança através da edificação de oficinas isoladas, à distância de cinquenta a cem metros entre si, para evitar a propagação dos efeitos de eventuais explosões. Além disso, autonomizou o fornecimento de energia da actividade produtiva, construindo as chamadas *casas da transmissão*, limitando grandemente a circulação de poeiras libertadas durante o processo produtivo. A comunicação entre todas as oficinas de produção, armazéns de matérias-primas, paióis, escritório e edifício central passou a ser assegurada por uma via-férrea *decauville* com 1.500 metros de extensão e o fornecimento energético foi assegurado por um sistema de cabos teledinâmicos que transportavam a energia mecânica a todas as oficinas a partir da *casa da máquina*.

Concebida segundo estes princípios, a fábrica contava, em 1898, com dezoito edifícios aos quais se veio a juntar, mais tarde, o bairro operário (1900), edifícios destinados ao administrador-gerente e a funcionários técnicos, depósito de água e correspondente rede de distribuição. A esses imóveis ainda se juntaram, até à década de 1930, outros seis edifícios que ainda hoje integram o circuito: a casa do guarda-portão, os armazéns de carvão, enxofre e nitrato de potássio, as oficinas de carbonização, o barracão da carpintaria e o armazém de óleos e acessórios dos diversos equipamentos.

### Descrição técnica e funcional: equipamentos e operadores

No conjunto denominado circuito da pólvora negra, que conserva características industriais próprias do século XIX, destacam-se as oficinas, distantes entre si, como já referimos, entre 50 a 100 metros, dispostas numa vasta área florestada, destinadas à produção de energia mecânica e à produção de pólvora, com os respectivos equipamentos, incluindo o sistema de transmissão energética. Tais oficinas designam-se: casa das caldeiras, casa da máquina a vapor, oficinas de trituração, oficinas de encasque nas galgas, oficina de encasque na prensa, oficinas de granulação, oficinas de peneiração e de lustração, oficina de pesagem e embalagem, secador solar, paióis, armazéns de matérias-primas, serralharia e carpintaria. Do conjunto fazem ainda parte, sendo seus elementos técnicos primordiais, o sistema de transmissão de energia por cabos aéreos, o sistema de circulação de vapor e o carril para circulação de vagonas e transporte de matérias-primas e produtos. Devido a acidente que se crê originado em acto de vandalismo perpetrado ainda em fase de existência da Sociedade Africana de Pólvora (2003), perdeu-se irreversivelmente a oficina de estufa, que funcionava também com o vapor produzido no circuito.

A máquina a vapor é monocilíndrica, com a potência de 125 cavalos vapor e 75 rotações por minuto e tem a marca *Joseph Farcot* (fabricada em Saint-Ouen, França, em 1900). Põe em fun-

cionamento a maioria das oficinas que integram o circuito de fabrico de pólvora negra e está instalada num dos imóveis que, a par da casa da bomba de água e da casa das caldeiras, integram o conjunto central do circuito produtivo.

Para colocar a máquina a vapor em actividade, o vapor produzido na caldeira, da marca *João Perez*, de 1911, é conduzido por tubagem até ao distribuidor localizado no interior do cilindro da máquina. Após a abertura das válvulas manuais pelo maquinista, o vapor faz deslocar o êmbolo, imprimindo-lhe um movimento rectilíneo alternado, ou seja, um movimento de vai-vém. O sistema biela-manivela transforma-o em movimento circular contínuo, transmitindo-o ao veio motor que, por sua vez, o faz chegar ao volante de inércia (também designado como *roda de balanço*). No veio motor está também instalado o excêntrico, que transforma o movimento circular contínuo em movimento rectilíneo alternado. Ao exercer-se a acção deste movimento sobre o veio que está associado ao excêntrico e tirantes, desencadeia-se o funcionamento mecânico das válvulas. Estas asseguram o controlo automático de admissão e expulsão de vapor no interior do cilindro. Deste modo garante-se o funcionamento da máquina a vapor. Além do mecanismo de regulação mecânica das válvulas, um outro assegura a sincronização entre as rotações do volante de inércia e a entrada de vapor na máquina. Por fim, o movimento do volante de inércia, por intermédio de uma correia de transmissão, articula-se com um volante mais pequeno e desencadeia o movimento do veio disposto a toda a largura da casa da máquina, que se prolonga para o seu exterior, ligando-se ao sistema de cabos tele-dinâmicos. São estes que transportam a energia mecânica até às rodas de transmissão ligadas aos veios gerais das casas de transmissão de energia nas várias oficinas. Portanto, é a acção conjugada de volantes, tambores, veios e correias que transmite a força motriz originada na máquina a vapor aos equipamentos existentes nas várias oficinas do circuito de fabrico de pólvora negra.

Nas oficinas de trituração do carvão e do nitrato de potássio, os quatro moinhos de rotação metálicos, por acção das bolas de bronze que se movimentam no seu interior, trituravam o carvão e o nitrato de potássio, reduzindo-os a pó. Depois de terem passado pelos peneiros mecânicos, instalados no rés-do-chão, estas matérias-primas eram recolhidas em caixotes e crivadas a fim de se prepararem as cargas que seguiam, em carrinhos de mão, para as oficinas de encasque nas galgas. Quando se pretendia fazer pólvoras finas, as cargas eram sujeitas a nova trituração na oficina de misturação, também equipada com moinhos de rotação, mas dotados de bolas de madeira. Seguia-se uma segunda peneiração manual.

Nas oficinas de encasque nas galgas, o carvão, o nitrato de potássio e o enxofre eram depositados (em percentagens pré-definidas, consoante o tipo de pólvora a obter), nos pratos dos moinhos de galgas da marca *Krupp Grusonwerk*. A rotação das galgas cilíndricas realizava a

mistura e a ligação dos vários componentes, por adesão. Embora este tempo de mistura variasse de acordo com o tipo de pólvora pretendida, necessitava-se, em média, de uma hora e meia para uma carga de 100 quilogramas de pólvora bombardeira. Durante esta fase de fabrico, adicionava-se água à mistura a fim de a homogeneizar e de diminuir o seu atrito com o prato do moinho. Decorrido o tempo de mistura, a massa resultante era retirada para caixotes com uma pá de madeira e conduzida em vagonas, sobre carril, até à oficina de encasque na prensa.

Na oficina da prensa, os operários, depois de uma crivação grosseira da pólvora, colocavam, sobre o prato da prensa hidráulica *Krupp Grusonwerk*, uma lâmina de cobre seguida de uma lona e de uma esquadria que enchiam de pólvora, mas que retiravam depois de alisar a camada de explosivo, repetindo este processo até constituir uma pilha, de 38 a 46 camadas, conforme se pretendia obter pólvora grossa ou pólvora fina.. Um dos operários accionava então o pistão da prensa, rodando o manípulo da válvula da bomba hidráulica, que fazia subir o prato até ao topo da prensa e comprimia a pólvora durante alguns minutos, proporcionando a formação de placas. Depois de prensadas, as placas de pólvora eram partidas ao meio, colocadas em caixotes e transportadas em carrinhos de mão até à oficina de granulação.

Na oficina granulação, um dos operários introduzia os pedaços de pólvora no tegão do granulador que os três pares de cilindros iam partindo em pequenos grãos deixando-os cair em crios sujeitos a movimentos vibratórios, que os separavam por granulometrias.

Em seguida, a pólvora era acondicionada em caixotes de madeira e transportada em vagonas, por carril, até à estufa ou secador solar. Aquelas vagonas tinham a particularidade de as suas rodas serem revestidas de bronze, por razões de segurança, para evitarem o atrito do ferro dos carris com o das próprias rodas.

Na estufa ou no secador solar, a pólvora era espalhada sobre tabuleiros para secagem. No primeiro caso, os trabalhadores dispunham a pólvora em tabuleiros arrumados em *estantes*, ficando exposta ao calor emitido pelas serpentinas instaladas nas paredes e no pavimento e nas quais circulava o vapor de água proveniente da caldeira geradora de vapor. O calor emitido durante um ou dois dias era suficiente para a secagem, respectivamente, da pólvora bombardeira ou da pólvora fina. Depois de seca, a pólvora era vertida para um tegão, a partir do qual era ensacada e, posteriormente, transportada por wagona até à oficina de peneiração.

Na secagem ao ar livre, feita sempre que as condições atmosféricas o permitiam, a pólvora, acondicionada em tabuleiros, permanecia ao sol durante algumas horas, para evaporação do excesso de humidade que a pólvora continha, sendo depois recolhida e transportada até à oficina de peneiração.

Na oficina de peneiração, a pólvora grossa ou fina era primeiro introduzida nos peneiros de eixo inclinado para ser peneirada e limpa de quaisquer impurezas que pudesse levar consigo. Seguiu depois para os cilindros lustradores de rotação e adicionava-se-lhe grafite a fim de a tornar mais resistente e brilhante. Na oficina de peneiração de pólvoras grossas, caso se pretendesse, podia ainda ocorrer a calibração da pólvora. Depois de colocada no tegão, a pólvora era conduzida até ao primeiro dos peneiros (de diferentes malhagens) do calibrador, e sujeito ao movimento da cambota. Este veio provocava a oscilação dos peneiros e operava-se a selecção da pólvora por granulometrias.

Terminada a fase de produção, a pólvora seguia para os paióis e, por fim, para a oficina de pesagem e embalagem. Cada um desses paióis podia armazenar, no máximo, 10 toneladas de pólvora, encontrando-se protegido por taludes de terra com cerca de 4 metros de altura.

Na oficina de pesagem e embalagem, as operárias pesavam a pólvora e acondicionavam-na em embalagens de peso variável.

### **A metodologia de registo do meio técnico e sua importância para a valorização do saber-fazer e o projecto de musealização**

O trabalho de campo, iniciado em 1997, estando a fábrica em plena laboração, compreendeu o preenchimento de um conjunto de fichas concebidas para o Inventário e Estudo do Património Industrial do Concelho do Seixal, através do trabalho de campo realizado pela equipa técnica do Ecomuseu Municipal, em articulação com os técnicos e trabalhadores da fábrica. Paralelamente, procedeu-se ao levantamento oral, através de entrevistas, ao registo fotográfico e em vídeo de todos os espaços funcionais da fábrica.

O reconhecimento do sítio industrial foi assinalado pelas visitas ao local e por contactos prévios com a empresa, com o objectivo de recolher algumas informações que permitissem o preenchimento da *ficha de sítio* que compreende, além da identificação do local, dados históricos e cronológicos, elementos arquitectónicos de destaque, equipamentos e organização funcional. Esta ficha, actualizada sistematicamente, referencia toda a documentação pesquisada sobre o sítio (processos de obra, cartografia e registos de entrada de documentação), além das entrevistas, registos fotográficos e videogramas realizados.

O levantamento funcional abrangeu os vinte e seis imóveis que constituem o circuito de fabrico da pólvora negra, incluindo as oficinas propriamente ditas, as casas de recepção/transmissão de energia, armazéns e edifícios administrativos. O facto de a fábrica se encontrar em laboração durante a primeira fase de levantamento funcional constituiu uma mais-valia para o registo de

saberes e técnicas e a valorização de um capital de saber-fazer transmitido directamente pelos trabalhadores da fábrica.

Decorridos seis anos sobre o início do trabalho, em 2008 procedeu-se à revisão e actualização do levantamento e registo, com o apoio de um ex-operário, actual colaborador do Ecomuseu Municipal.

No âmbito do levantamento oral, optou-se pela técnica de entrevista registada magneticamente e transcrita, tendo sido realizadas vinte entrevistas a técnicos e operários, tendo em conta a sua experiência associada às funções desempenhadas em cada uma das oficinas, histórias de vida, contexto de trabalho, processos de transmissão do saber-fazer, vivências no bairro operário, entre outros aspectos.

No decorrer do trabalho de campo realizado entre 1997 e 2002, a equipa técnica do Ecomuseu Municipal do Seixal acompanhou o trabalho de levantamento fotográfico de que foram encarregues fotógrafos profissionais, além da documentação fotográfica realizada directamente por si.

A maioria dos registos fotográficos reporta ao ambiente de trabalho das oficinas, retratando equipamentos, instrumentos e gestos de trabalho e a sequência da cadeia operatória. Foram ainda registados aspectos exteriores, de conjunto e de pormenor, dos edifícios, das ligações funcionais entre as oficinas, dos espaços envolventes e do bairro operário.

Os registos em vídeo, precedidos da elaboração de guiões, foram realizados entre 1997 e 2001 e contaram com o apoio da administração da fábrica e a colaboração dos trabalhadores. A captação de imagens em movimento e de som sofreu porém importantes limitações por questões de segurança, no interior das oficinas de fabrico de pólvora, pelo que apenas foi possível obter imagens de enquadramento exterior dos edifícios, do processo de transmissão de energia do edifício central para as restantes oficinas e do bairro operário.

À equipa de inventário e estudo de património industrial do Ecomuseu Municipal do Seixal coube também o levantamento geral, selecção e recolha de documentação nos escritórios e arquivos disponibilizados pela empresa, em 2001. O fundo documental constituído foi incorporado no Ecomuseu Municipal do Seixal. Quer este fundo, quer toda a documentação decorrente do trabalho de campo e de registo realizados ao longo do projecto serão tornados acessíveis ao público através do Centro de Documentação e Informação.

### **A importância do património industrial imaterial, em contexto museológico**

Quando, em 1997, o Ecomuseu Municipal do Seixal começou a concretizar o projecto de salvaguarda e de valorização do circuito da pólvora negra da Sociedade Africana de Pólvora, em Vale

de Milhaços (Corroios, Seixal), em primeiro lugar identificou claramente a necessidade de contar com o envolvimento e de interagir com a comunidade associada ao trabalho da fábrica. O propósito de preservar o sítio industrial, pela sua história e interesse técnico e cultural, tinha de conciliar-se com a compreensão e o registo da experiência pessoal dos trabalhadores, não só enquanto memória do sítio e dos objectos, mas também como sistema de conhecimento, igualmente a preservar. Um tal projecto parecia, porém, depender do prolongamento, no tempo e no espaço, de vários factores e elementos dinâmicos de um meio técnico e de um contexto industrial que reconhecíamos economicamente ameaçados, no quadro de globalização em curso. Por isso se colocava o problema de manter em funcionamento o circuito produtivo centenário, condição necessária para a existência e vivência do património imaterial que lhe estava ligado, junto da respectiva comunidade de trabalhadores e suas famílias.

O circuito da pólvora negra de Vale de Milhaços, enquanto conjunto, foi delimitado e identificado pelos técnicos do EMS como património industrial do concelho do Seixal, em 1995, tendo tal estatuto sido formalmente reconhecido pela Câmara e pela Assembleia Municipais do Seixal. Em 1997, o EMS iniciou o levantamento sistemático, o inventário e o estudo do circuito da pólvora negra de Vale de Milhaços, para o que contou com o apoio da administração da Sociedade Africana de Pólvora, respectiva proprietária. Em 1998, a Câmara Municipal do Seixal convidou o Presidente executivo do TICCIH (Comité Internacional para a Conservação do Património Industrial), Eusebi Casanelles, assim como alguns especialistas nacionais, a visitarem o sítio, dando-lhes a conhecer e recolhendo, na ocasião, um parecer corroborador da pertinência do seu projecto de salvaguarda e de valorização do património industrial ali existente. A partir de Setembro de 1998, ao assinalar o centenário da fábrica, foi organizada e apresentou-se ao público no núcleo museológico do Moinho de Maré de Corroios a exposição temporária do EMS intitulada *Fábrica de Pólvora de Vale de Milhaços – 1898-1998: comemorar o centenário*, que constituiu um contributo para o conhecimento da história da fábrica e para a interpretação do seu património industrial, particularmente junto da comunidade local. Complementarmente, apoiadas na utilização de um desdobrável sobre a fábrica e de um guia de apoio à exposição, foi-lhe associada a realização de visitas a uma parte da unidade industrial, tendo como referências principais a área geradora de energia – caldeira e máquina a vapor – e o sistema de transmissão da energia mecânica, que tinha origem no funcionamento de uma máquina a vapor. Naquelas visitas tomaram parte os trabalhadores do circuito, tendo um papel muito importante não só o encarregado, a quem se devia uma indispensável participação na planificação dos percursos e duração, consoante os públicos, em conjunto com o Serviço Educativo do EMS, como um conjunto de operários cujos relatos orais e experiência pessoal se tornaram um foco primordial de comunicação com os visitantes e de interpretação de todo o meio técnico abordado nas iniciativas educativas e de divulgação. Pelas especificidades dos diversos elemen-

tos do património industrial e devido ao carácter e envolvimento de alguns operários em particular, já naquela fase do projecto se tornavam distintos os vários tipos de envolvimento, entre a comunidade ligada à fábrica, à medida que se perfilava a perspectiva de desactivação industrial, ocorrida em 2001, e de transição para uma nova fase de salvaguarda do circuito da pólvora negra. Não pode deixar de ser sublinhada a compreensão sobre o seu papel, a importância das suas experiências e saberes, assim como a clareza com que alguns operários defendiam o projecto de musealização, entretanto formalizado pela Câmara Municipal do Seixal, confiando no trabalho do EMS e estimulando a sua equipa técnica, à medida que, mesmo com algum risco inerente ao ambiente das oficinas, prosseguia a realização dos vários tipos de registo daquelas experiências, saberes e memórias.

Em 1999, contando com os primeiros resultados do levantamento e com documentação elaborada pelo EMS, a Câmara Municipal do Seixal apresentara à entidade de tutela do património imóvel – o Instituto do Património Arqueológico e Arquitectónico (IPPAR) – uma proposta de classificação do circuito da pólvora negra da *Sociedade Africana de Pólvora*, tendo o processo de classificação sido iniciado em 2000, com homologação da classificação de Interesse Público, em 2007.

Em 2000, decorrido mais de um ano de exibição da exposição comemorativa do centenário da fábrica, tornara-se por um lado evidente a sensibilidade dos públicos e de diversas entidades, locais, nacionais e internacionais, em relação à importância do património industrial existente em Vale de Milhaços, e consolidara-se por outro lado uma expectativa de acção de salvaguarda, para que naturalmente contribuísse o trabalho, no terreno e em contexto museológico, levado a cabo pelo EMS, através de meios técnicos consideráveis disponibilizados pelo Município. No terreno, entre 1997 e 2000, estabeleceu-se não só uma importante relação institucional, mas também uma certa forma de cumplicidade entre os trabalhadores da Sociedade Africana de Pólvora e a equipa técnica, multidisciplinar, do EMS, que levava a cabo o levantamento e registo sistemáticos da fábrica, privilegiando o circuito da pólvora negra, através de descrição funcional, registo oral e registo fotográfico, acompanhado por registo videográfico, apenas parcial, devido a razões de segurança, a que já anteriormente fizemos referência. Os proprietários do circuito da pólvora negra decidiram assim acolher nele a exposição temática comemorativa do seu centenário, assumindo a seu cargo a recuperação de uma oficina que se encontrava desactivada e reunia as condições simultaneamente adequadas à interpretação da sua função original no circuito – a produção de carvão, nos carbonizadores – e do restante circuito produtivo em funcionamento. A integração dos recursos museográficos da exposição intitulada *Fábrica de Pólvora de Vale de Milhaços – 1898-1998: comemorar o centenário* não trouxe dificuldades, dado que aquela já tinha sido concebida com este hipotético propósito. O que deve ser realçado é o

papel desempenhado por um grupo de operários da fábrica durante a intervenção de reabilitação parcial da oficina de carbonização, ocupando-se especialmente da reconstituição do processo técnico que fora suspenso anos atrás, com o fim de o apresentar ao público no percurso expositivo, que aquele grupo ajudou igualmente a definir, no contexto museológico proporcionado pela parceria com o EMS. Entre 2000 e 2002, já se discutindo então as premissas do projecto de musealização, de modo a garantir a transição da produção da pólvora negra para um modelo de preservação e de gestão patrimonial adequado, passando pela pré-contratualização de uma Agência de Desenvolvimento, foi aprovado pela CMS o Programa de Qualificação e Desenvolvimento do Ecomuseu Municipal, em que da respectiva estrutura territorial descentralizada passou a fazer parte, como sua extensão, o circuito da pólvora negra de Vale de Milhaços.

Em 2002, ainda sob responsabilidade técnica da Sociedade Africana de Pólvora, um trágico acidente ocorrido a 4 de Abril, durante a queima de resíduos, indispensável à limpeza do circuito, provocou a morte de dois operários e deixou em estado grave outros operários, entre os quais o maquinista da máquina a vapor, que era um dos participantes mais envolvidos no projecto de musealização. Em consequência do acidente e devido à ruptura da parceria anteriormente estabelecida para o projecto, foi suspensa a intervenção do EMS, a qual só foi possível reatar em 2007. As vicissitudes deste processo relevam as enormes dificuldades de um projecto de salvaguarda de património industrial, sobretudo tendo em consideração a área afectada ao mesmo e, como no caso em referência, as particularidades técnicas requeridas para a adaptação do sistema produtivo a um novo uso, de âmbito cultural.

Parcialmente reaberto a visitas orientadas pelo Serviço Educativo do EMS, desde 2007, o circuito da pólvora negra surpreende os visitantes pela sua singularidade e relativo bom estado de conservação, atendendo à longevidade das oficinas, das máquinas e outros equipamentos. Mas é certamente a convivência com o saber e experiência do maquinista Francisco Moura e do fogueiro António Moura, que cativa os visitantes, transmitindo-lhes ora a impressão de autenticidade de uma fábrica mais do que centenária, ora a nostalgia de um contexto irrepetível, proporcionando-lhes momentos incomparáveis aos que poderíamos obter substituindo as vozes e os sons, os cheiros e o vapor, agora em ambiente natural, pela sua representação, por meios museográficos, por mais sofisticada que seja a sua concepção e produção.

Para além das pesquisas documentais e da investigação, sobretudo de carácter histórico, que tem sido necessário desenvolver para o programa científico da unidade museológica em desenvolvimento, é no conhecimento adquirido no terreno e, sobretudo, nas memórias dos trabalhadores e na experiência e saberes dos operadores do circuito da pólvora negra, que pretendemos ancorar o programa de valorização da antiga fábrica de pólvora de Vale de Milhaços. Mas o

problema subsiste: como conciliar a salvaguarda e a valorização do circuito da pólvora negra, em funcionamento, passando pela sua interpretação e divulgação junto de diferentes públicos, num quadro de gestão sustentável, de matriz museológica? A considerável documentação técnica recolhida e/ou produzida na fase de levantamento e estudo é um importante recurso, progressivamente acessível a todos os investigadores e aos interessados neste património industrial, uma vez que será integralmente incorporada no Centro de Documentação e Informação do EMS. A experiência e a participação dos antigos trabalhadores, quer como memória da indústria da pólvora, que não voltará a Vale de Milhaços, quer essencialmente como património imaterial vivenciável numa comunidade de utilizadores e/ou que beneficiará deste sítio industrial, tornado recurso de desenvolvimento local, continuará a ser uma prioridade neste projecto, dinamizado pelo EMS.

## BIBLIOGRAFIA

- FILIFE, Graça, 2002, "Perspectivas de programação e de funcionamento de entidades museológicas com tutela municipal associadas ao património industrial", in *I Jornadas de Museologia. O meu avô nunca saía à rua de cabeça descoberta!*, S. João da Madeira, Câmara Municipal de S. João da Madeira, Museu da Indústria de Chapelaria, pp. 155-165.
- FILIFE, Graça, 2003, "Patrimonio Industrial, Experiencias Museológicas y Proyectos de Intervención en el Territorio", in *Estructuras y Paisajes Industriales. Projectos socioculturales y turismo industrial*, Gijón, Incuna, Asociación de Arqueología Industrial, pp.79-87.
- FILIFE, Graça, 2006, "Transmitir o património imaterial e construir memórias: um desafio à vitalidade dos museus", in *Cadernos do Museu da Pólvora Negra – O papel dos museus na preservação do património imaterial. Modos de agir e sentir*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, Museu da Pólvora Negra, pp. 10-13.
- FILIFE, G., SABINO, F., e CARRASCO, C., 2000, "O museu e a fábrica – investigação, preservação e difusão do património industrial no Seixal", *Actas do 1º Encontro Internacional sobre Património Industrial e sua Museologia*, Lisboa, Empresa Portuguesa das Águas Livres, S.A., pp.83-89.
- FILIFE, G. SABINO, F. e VERÍSSIMO, F., 2002, "Circuito da pólvora negra [da Sociedade Africana de Pólvora]", in *História*, 46 (Junho), pp. 62-65.
- SABINO, Fátima, 2007, "Uma máquina a vapor centenária, em Vale de Milhaços", in *Ecomuseu Informação*, 45, pp. 11-13.



# Terrenos Portugueses: o que fazem os antropólogos?



# Introdução: imaterialidade e imaginação – novos mapas das culturas como recurso e como poder

**Maria Cardeira da Silva**

Departamento de Antropologia da  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa  
Centro em Rede de Investigação em Antropologia

Como já notou Regina Bendix, aquilo que distingue o património é a sua capacidade de ocultar as complexidades da história e da política. O excesso de visibilidade de um monumento e do passado eclipsa os detalhes históricos e do presente em que assenta. Do mesmo modo, eu acrescentaria que o que distingue os processos de patrimonialização e emblematização – quer se trate de património material, quer se trate de património imaterial – são a sua capacidade de ocultar as complexidades das dinâmicas sociais, políticas e económicas, locais e internacionais, que os promovem.

A Antropologia é, como referido no Cartaz de divulgação deste Colóquio, o que os antropólogos fazem. O que os antropólogos melhor fazem são etnografias. As etnografias contemporâneas não são mais do que reposições inteligíveis de fragmentos culturais dispostos sobre as realidades sociais, políticas e económicas, locais e globais, que os sustentam. As etnografias tornam a cultura e o património inteligível. Apliquemos um brevíssimo desses exercícios de reposição a alguns dos termos que constituem a gramática do património institucionalizada pela UNESCO, que é também uma forma de património imaterial (e fonte importante de todo o nosso elucidário da cultura patrimonial) e, por isso, merecedora do mesmo procedimento esclarecedor de disposição sobre as realidades históricas políticas e sociais que a escoram.

## Comunidade

A ideia de património Mundial que subjaz às grandes medidas da UNESCO – com a da Convenção de 2003 – resulta de uma construção da Humanidade como comunidade moral imagi-

nada no sentido que nos ensinou Benedict Anderson. A promoção e visibilidade do património mundial cumpririam assim o mesmo papel que cumpriram os censos e os museus na produção dos nacionalismos.

Poder-se-á, então, dizer que a UNESCO exporta um modelo de visão romântica de comunidade (o mesmo que presidiu à de nação) que é preciso, por isso, objectivar quando se pensa, por exemplo: De quem é determinado património? Quem tem direitos sobre ele? Quem é a comunidade de que falamos? A quem cabe a responsabilidade de manutenção e promoção do património?

## Risco

O princípio universalista (embora, como vimos, ambigualmente inspirado no modelo particularista do nacionalismo) da UNESCO, tentando tornar o mundo num espaço único, revela o dramático momento que a originou e as experiências devastadoras das duas Grandes Guerras. Ainda hoje transporta consigo a ideia de urgência e precariedade da cultura, e determina a hierarquização das culturas de acordo com as suas fragilidades.

Foi essa ideia de risco que introduziu o princípio generalizado da salvaguarda, activada também pelos grandes projectos internacionais de desenvolvimento (então ainda entendido no seu sentido estrito económico) como os que ameaçavam os templos de Abu Simbel na construção da barragem de Assuão no Egipto.

Continuando a política universalista inspirada pelos horrores e pela fragmentação do pós-guerra já enunciada na Convenção para a Protecção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado (Haia, 1954) a UNESCO desenvolveu medidas relativas ao Património que culminaram com a aprovação da Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural da UNESCO (Paris, 1972).

Esta convenção, elaborada com a consulta do ICOMOS (Concelho Internacional de Monumentos e Sítios), parte, entre outros, do princípio de que «a degradação ou o desaparecimento de um bem do património cultural e natural constitui um empobrecimento efectivo do património de todos os povos do mundo», e é nesse sentido que, desde logo, institui a Lista do Património Mundial.

## Natureza e Cultura

Na Convenção de 1972, o património natural e cultural surgem como vimos, indissociáveis, sujeitos a legislação comum e isso serve, de alguma forma, o propósito de naturalizar, logo, universalizar o património cultural.

O que fica, então, definido como património cultural é um património edificado, integrado na natureza, fixo e substantivo, que corresponde à materialização de um certo tipo de cultura, que se aproxima frequentemente daquilo que é entendido como a «alta» cultura ocidental.

Esta associação inaugural da natureza com a cultura (edificada) reforça os princípios reificantes, preservacionistas e naturalistas, não apenas da cultura e do património, mas também dos modos como agir sobre ela. De facto, os procedimentos enunciados para a sua salvaguarda denunciam a inspiração positivista e colecionista dos modelos coevos da Ciências Naturais (que percorrem, aliás, outros domínios das Nações Unidas como reconhecemos quando ouvimos falar, por exemplo, da erradicação da pobreza, como se se tratasse de algo endémico, etc.).

## Salvaguarda

Assim, o modelo preservacionista da salvaguarda, passa pela inventariação (como que das espécies naturais), que implica colecção, catalogação e sistematização. Levar às últimas consequências a necrofilia da metáfora seria um exagero, mas não é demais sublinhar os riscos de reificação inerentes a estes procedimentos, se não mesmo o paradoxo intrínseco à fixação de algo que, precisamente por ser (ainda) vivo e fluído, carece (ou não) de preservação.

## Display

A esta ideia naturalista de salvaguarda, associa-se a decisão da promoção e exibição à escala Mundial do património local. Isso acompanha o gaze visual e cénico da cultura da Modernidade que a UNESCO transporta. E o resultado são as produções de mapas culturais da distribuição do património classificado ou, se quisermos, de um mundo musealizado.

Aqui, como aconteceu com ideia romântica de comunidade imaginada incorporada pela UNESCO, são também os modelos do mapa e do museu, bem como de outros displays visuais, que servirão de instrumentos para a produção e consumo de imagens, antes da nação, agora do mundo como comunidade imaginada.

## Mapas

Os mapas que resultam destes exercícios são, contudo, assimétricos. Se olharmos ainda hoje para o mapa de distribuição dos 878 sítios declarados Património da Humanidade pela UNESCO (679 culturais, 174 naturais e 25 mistos em 145 Estados membros), deparamos com uma topografia assimétrica do património Mundial: uma mancha densa na Europa contrastante

com pequenos pontos dispersos na Ásia, África e América (à excepção de uma maior concentração no México; a verdade é que a Europa tem ainda mais sítios classificados do que a África e a Ásia juntas). É interessante notar também como essa distribuição assimétrica entre o Norte e o Sul se repete, à escala, no território nacional.

### **Volatilização / Descentralização**

Entretanto, já em 1972 a Bolívia propusera que a categorização de tradição oral se incluisse na de património. No entanto, só em 1989 a UNESCO adoptará a primeira Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional.

Após várias medidas como a dos Tesouros Humanos Vivos e dos Livros das Línguas em Perigo (1993) a UNESCO cria, em 1998, a distinção internacional das Obras-primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade.

A ideia da protecção do património imaterial culminará com a aprovação da Convenção para a Salvaguarda do Património Imaterial (Paris, 2003) e a posterior Declaração de Yamato (2004).

O alargamento progressivo do espectro das tipologias do património – e, sobretudo a inclusão do Património Imaterial – teve que ver, por um lado, com alterações culturais da percepção do património e, por outro, com a constatação da importância política e económica da cultura nas políticas de desenvolvimento. Isso ficou patente em dois momentos discursivos da UNESCO.

- **People First / Bottom Up**

Nos finais da década de oitenta enceta-se a ideia de desenvolvimento bottom-up, destacando a sociedade civil e as ONGs como protagonistas, promovendo-se o local com dinheiros globais, e apelando-se à descentralização e à participação. Nesse quadro, o património surge como recurso para o desenvolvimento e são fortemente apoiadas «as indústrias do património», num contexto em que o turismo se populariza. As metas da indústria do património definidas pela UNESCO por altura da proclamação do Ano Internacional do Património Mundial (2002) são a «reconciliação» e o «desenvolvimento». O pressuposto é o de que a Cultura é um recurso de que todos dispõem. A cultura / o património surge assim como uma das chaves para a «democratização» do conceito de desenvolvimento.

- **Diversidade Criativa**

Em 1996, uma nova ética global é proposta num documento assinado por Pérez de Coéllar apelando ao empenho e compromisso com o pluralismo, ao incentivo à criatividade como



Baillarico no bairro, c. 1936. Mário Eloy. Óleo sobre tela.  
Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte contemporânea. N.º de Inv.: 1586  
FOTO: ARNALDO SOARES. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

forma de empoderamento, à resposta aos desafios e rentabilização dos novos media, às questões relativas ao género e cultura, às crianças e jovens e à herança cultural. Estes princípios foram depois prosseguidos em documentos posteriores (como a Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural de 2001).

Assim sendo, as políticas universalizantes da UNESCO em matéria de património têm seguido, sobretudo a partir dos anos noventa, três movimentos coadjuvantes: a) um no sentido da «volatilização» daquilo que é susceptível de ser considerado Património Mundial; b) outro no sentido da difusão europeocêntrica e «popularizante» das classificações de Património Mundial; c) e,

por fim, outro, talvez menos explícito mas igualmente sensível, no sentido da valorização do pluralismo e diversidade cultural, não apenas enquanto prática social e política, mas também enquanto recurso patrimonial.

O primeiro movimento tenta impulsionar o segundo, na medida em que a implementação da categoria do património imaterial visa, entre outras coisas, equilibrar a visão eurocêntrica e mais elitista inicial do património. O terceiro, acompanhando formas emergentes e transnacionais da cultura, coloca novos desafios aos Estados.

### **O Património como recurso: direitos, valor e propriedade**

A eficácia do património nas retóricas da política internacional é cada vez mais manifesta. Mas, do mesmo modo, o recurso ao património para legitimar identidades culturais que sustentam os novos movimentos sociais é, também irrecusável. O processo de mercadorização da cultura, a progressiva tipificação legal do património e o desenvolvimento da legislação internacional sobre propriedade intelectual (desde os anos 50, no quadro da WIPO, Organização Mundial da Propriedade Intelectual), envolvem o património mundial numa cerrada grelha legal de inspiração ocidental (indelével na própria designação composta do latim: *pater e/ou patrius e monium* que, no direito romano, se referem ao poder pátrio e aos bens ou direitos reconhecidos), que lhe confere legitimidade e forte poder reivindicativo.

Tudo isto decorre, também, obviamente, da intromissão cada vez mais evidente dos poderes económicos – sobretudo daqueles relacionados com o turismo – que têm contribuído para a crescente mercadorização da cultura e para o desenvolvimento das indústrias patrimoniais.

A mercadorização e transformação da cultura em recurso introduzem no património as noções de valor, escassez, e perda de funcionalidade. No processo de atribuição de valor inerente à patrimonialização assume especial relevância o critério de autenticidade. Na verdade, o critério da autenticidade ajuda a perceber a cultura como um recurso raro.

### **Que comunidade?**

A arbitrariedade de critérios socialmente construídos como o de autenticidade torna os processos de patrimonialização mais permeáveis aos discursos e valores hegemónicos. Por isso, ao falar-se de comunidade é preciso estar atento a quem tem, realmente, o poder e os recursos sociais para controlar os processos de objectificação cultural. Quem activa as versões, os repertórios, os pools patrimoniais de determinada comunidade, região ou nação? Quem pode. Sem poder não há património. Se é verdade que o património contribui de forma evidente para o

empoderamento das comunidades, é importante lembrar que, em termos legais, a última palavra continua a caber aos poderes nacionais ou internacionais instituídos.

Os antropólogos têm sido bastante críticos da gramática classificatória da UNESCO. Se a sua participação a esse nível tem sido pouco sucedida, talvez seja hora de exibirem, pela prática, a capacidade de contornar os efeitos perversos dessa gramática, emprestando as suas competências –sem arrogância académica, mas também sem corporativismo – àqueles que, no presente, entendem encontrar na classificação do seu património um melhor futuro. Isso faz-se não pela mera inventariação, mas pela produção mais ampla e complexa de etnografias; não pelo censo de traços culturais diáfanos, mas pela análise qualitativa das relações sociais e políticas que os estribam; não pelo estado de urgência da salvação, de que o património nem sempre carece (assim perspectivada como algo em constante devir, a cultura surge, aliás, como uma coisa bem resistente), mas com vista à sua devolução àqueles que o reclamam como seu, que assim poderão decidir, de forma fundamentada, o que fazer (ou não) com ela.

### **O Colóquio “Terrenos Portugueses: o que fazem os antropólogos?”**

Os agradecimentos que o CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia – quer exprimir ao Departamento de Património Imaterial do Instituto dos Museus e da Conservação pelo convite para a co-organização deste Colóquio sujeito ao tema *Terrenos Portugueses: o que fazem os antropólogos?*, ultrapassam, por várias razões, os das meras formalidades protocolares.

O CRIA é um recente centro de investigação em Antropologia que resulta da uma fusão de outros antigos, inspirado no princípio geral das vantagens em ultrapassar fronteiras: entre universidades e outras instâncias instituídas, entre terrenos, territórios e grupos disciplinares, entre investigação nacional e internacional mas, também, entre a academia e a tarefa teórica da Antropologia e a sua aplicação e pertinência fora dos seus muros.

No âmbito da linha de investigação das Políticas, Práticas e Exibições da Cultura integrante do CRIA, sobretudo agora que Portugal ratificou a Convenção para a Salvaguarda do Património Imaterial, nenhum tópico parecia corresponder tão bem a esse intuito de superação como o do Património Imaterial e foi por isso que, desde o início, ficou consensualmente inscrito nas suas prioridades.

Há demasiado tempo que informalmente se fala sobre a falta de diálogo entre aqueles que têm que encontrar quotidianamente soluções práticas para resolver as questões políticas e económicas que o património produz e aqueles que tem que etnografar, reflectir e ensinar matérias que

também são património. Penso que muitas pessoas aqui presentes entabularam já, entre si, esta conversa várias vezes. Estávamos todos há excessivo tempo a falar do silêncio. Estava na hora de criar tempo para nos ouvirmos colectivamente. Eis o Colóquio.

Claro que o momento que aqui criamos não é inédito. Já foi encetado noutras encontros deste Ciclo, onde sempre estiveram antropólogos convidados e na assistência, como aqui também estão. Isto não é de estranhar se tivermos em conta as relações de proximidade, ou mesmo coincidência, da antropologia com o património imaterial, num percurso que João Leal nos vai testemunhar. E mais ainda se concordarmos com o Jean Yves Durand, quando nos mostrar como os próprios limites da imaterialidade e da materialidade do património são difíceis de definir, e ambos fazem parte de algo em devir que tentamos encapsular dentro de uma bolha a que chamamos cultura.

Mas é verdade que os antropólogos e os não antropólogos que trabalham em museus ou outras instituições e associações são mais confrontados com a materialidade dos problemas que o património lhes traz e dos quais nós, aqueles que ficamos enlevados na pesquisa, nos podemos proteger na academia, como *patrimonializadores relutantes* (o termo é de Jean Yves Durand). Não queremos representar nem uns, nem outros; queremos desafiar ambos a ouvirem-se mutuamente.

As comunicações foram escolhidas por nos parecerem boas para estimular e alargar o debate, porque incidem nos reptos fundamentais que preocupam tanto uns, quanto outros. Parte delas foi escolhida para objectivar outras fronteiras e questionar outros limites naturalizados pela categorização de Património Imaterial. Aqueles com que naturalmente nos habituámos a separar a Natureza da Cultura, a Tradição da Modernidade, os Direitos Colectivos dos Direitos Individuais, as formas de conhecimento locais das formas de conhecimento globais, novamente a materialidade da imaterialidade, o excesso da escassez, a visibilidade do apelo a outros gazes e sentidos.

Dir-nos-á o Filipe Reis, ao falar da (i)materialidade do som, que numa cultura eminentemente centrada na visualidade é preciso reconhecer outros sentidos e formas de comunicação. Escutemos e escutemo-nos. Teresa Fradique, através da sua experiência de terreno da música rap de finais dos 90 mostra-nos como são estreitos os cânones e exigências propostos para a classificação do património, face ao manancial e fluidez de outras culturas emergentes que é preciso, também, valorizar. Ao mesmo tempo, e igualmente assentes em estudos de caso concretos, as comunicações do Jean-Yves Durand, que inclui a sua experiência relativa à patrimonialização dos «Lenços dos Namorados», e da Amélia Frazão Moreira, que nos fala da patrimonialização das concepções, conhecimentos e práticas relativos à natureza em contexto transmontano,

mostram-nos como os processos de patrimonialização difundidos e acelerados pela UNESCO tendem a materializar e anacronizar a cultura, mercadorizando-a e enredando-a em complicados sistemas de direito. Nesse estado, ela tornar-se-á matéria mais própria para escrutínio de arqueólogos, economistas e juristas, do que de antropólogos. Cabe aos antropólogos, não por corporativismo, mas porque têm a consistência teórica e prática para o fazer, resgatarem a sua imaterialidade.



# O Património Imaterial e a Antropologia Portuguesa: uma perspectiva histórica

João Leal

Departamento de Antropologia da  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa  
Centro em Rede de Investigação em Antropologia

Segundo a definição da UNESCO, o Património Cultural Imaterial abrange:

- as tradições e expressões orais, incluindo a língua como vector do património cultural imaterial;
- as artes do espectáculo;
- as práticas sociais, rituais e acontecimentos festivos;
- os conhecimentos e práticas que dizem respeito à natureza e ao universo;
- os saberes fazer ligados ao artesanato.

No mesmo documento em que propõe esta definição de património imaterial, a UNESCO define da seguinte forma a salvaguarda desse património: “medidas que visam assegurar a viabilidade do património cultural imaterial, incluindo a identificação, a documentação, a pesquisa, a preservação, a protecção, a promoção, a valorização, a transmissão, essencialmente através da educação formal e não formal, e ainda a revitalização dos diferentes aspectos desse património”.

Partindo destas definições, gostaria neste breve comentário de mostrar, em primeiro lugar, o modo como a antropologia portuguesa nasce e se desenvolve historicamente em larga medida em torno da tematização *avant la lettre* daquilo a que a UNESCO convencionou chamar de património cultural imaterial. E gostaria, em segundo lugar, de sugerir algumas das vias que a antropologia portuguesa actual deve seguir no seu diálogo com este reconhecimento, em termos de políticas culturais, de um dos seus marcadores genéticos mais fortes.

\*

Começo então pelo primeiro tema: o modo como a antropologia portuguesa nasce e se desenvolve historicamente em torno da tematização *avant la lettre* do património cultural imaterial. O que eu quero dizer é que, embora o conceito não existisse, estavam lá as áreas que ele abarca. E poria a questão antes do mais, de modo radical: se é possível hoje falar com toda a naturalidade de património cultural imaterial, isso deve-se à antropologia e à etnografia, não apenas em Portugal mas em muitos outros países na Europa e no Mundo. Foi no âmbito destas disciplinas que se construiu historicamente um campo disciplinar onde tradições orais, artes do espectáculo, rituais, práticas sociais, conhecimentos, mitologia, “saberes fazer” técnicos – que então não se chamavam assim – se constituíram como campos fundamentais de “identificação, documentação, pesquisa, preservação, protecção, promoção, valorização”. Os antropólogos devem ser categóricos – talvez mesmo corporativos – a este respeito: o património cultural imaterial é uma criação da etnografia e da antropologia.

Mas não basta ser radical, é também preciso, de forma mais detalhada, mostrar como é que isso aconteceu. Isso equivale a dizer, no caso de Portugal, que o percurso da antropologia portuguesa desde 1870 até à actualidade pode ser visto como um percurso – dividido em várias etapas – de gradual ampliação e aprofundamento da identificação e do estudo do elenco de formas culturais do património imaterial de que fala a UNESCO.

A primeira etapa desse percurso desenrola-se entre 1870 e 1880 e tem em Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Consiglieri Pedroso e Leite de Vasconcelos as suas figuras centrais. Nesse período, aquilo que emerge como campo fundamental de documentação e pesquisa são dois terrenos principais: a literatura tradicional – o romanceiro, os contos populares, a poesia popular, as adivinhas – e as tradições populares – crenças, superstições, festas cíclicas. O esforço de documentação é impressionante: as grandes recolhas de literatura e tradições populares são então publicadas. Aparecem também os primeiros estudos sobre o tema, em que questões relativas à origem histórica dessas formas de tradição oral – frequentemente tratadas de forma especulativa – são predominantes. Ideias de revitalização desse património são também importantes: o projecto de muitos destes etnógrafos é contribuir para a renovação da literatura portuguesa erudita – enquanto literatura nacional – através do recurso a essas fontes de inspiração tradicional. A língua – enquanto vector do património imaterial – é também objecto das primeiras

---

Imagem da pág. 288  
Margot Dias, Miguel Torga, Jorge Dias e habitante de Vilarinho das Furnas.  
Serra Amarela, s/d.  
COLECÇÃO PARTICULAR.

indagações de inclinação etnográfica, que se prolongarão pelo século XX adentro, graças sobretudo ao trabalho de Leite de Vasconcelos.

A segunda etapa deste percurso tem lugar na viragem do século XIX para o século XX. Além de Adolfo Coelho, ocupa nele um papel de grande relevo Rocha Peixoto. A tradição oral deixa de ser tão insistentemente tratada. Mas, em contrapartida, há um alargamento decisivo do campo de trabalho da antropologia portuguesa: Adolfo Coelho escreve sobre teatro popular e sobre “saberes fazer” técnicos. Mas é sobretudo em Rocha Peixoto que esta última temática passa a ser mais exaustivamente documentada, embora Rocha Peixoto tivesse sobre as tecnologias tradicionais uma imagem nada abonatória: via-as como expressão da falta de criatividade popular, onde se reflectiria a decadência de Portugal. Apesar do facto, técnicas e objectos associados, por exemplo, à olaria, à iluminação popular, à ourivesaria popular, aos ex-votos, são por ele exaustivamente documentados. Simultaneamente, Rocha Peixoto inclui também outros temas, como o comunitarismo, na agenda de pesquisa da antropologia portuguesa.

A terceira etapa no desenvolvimento histórico da antropologia portuguesa corresponde aos anos da I República e tem no regressado Leite de Vasconcelos, em Vergílio Correia, em Luís Chaves e nos Pires de Lima as suas figuras mais conhecidas. Assiste-se então a um retorno – embora sem grande chama – dos estudos sobre literatura popular. Mas o tema central de pesquisa passa a ser a arte popular, isto é, uma parte daquilo que hoje tendemos a designar pela expressão de artesanato. A arte pastoril, a olaria, os têxteis, etc., passam a ser não só estudados, mas coleccionados, expostos, celebrados e tornam-se sobretudo alvo de processos vários de revitalização. Confrontados com o declínio de alguns desses “saberes fazer”, de facto, os etnógrafos portugueses da época envolveram-se em campanhas de defesa e revitalização de algumas dessas “artes”, a mais conhecida das quais é a campanha em defesa dos tapetes de Arraiolos. As primeiras colecções museológicas etnográficas constituem-se também neste período, embora de uma forma ainda limitada.

Uma parte importante das preferências da etnografia da I República transferiu-se, a partir dos anos 1930, para a etnografia do Estado Novo. Muitos dos protagonistas são os mesmos da I República e a ênfase na arte popular é também a mesma. Mas aquilo que era até então o produto da acção e da reflexão de etnógrafos isolados, torna-se – sob a batuta de António Ferro – uma orientação central de política cultural do Estado Novo. A promoção, a valorização e a revitalização do “património cultural imaterial” ganham por isso relevo significativo, como o testemunha toda a actividade do SPN/SNI, a Exposição do Mundo Português, a criação do Museu de Arte Popular, o desenvolvimento do movimento folclórico, etc.

Mas o período que se estende entre 1930 e 1970 é marcado também por discursos alternativos a esta etnografia comemorativa do Estado Novo. À esquerda, nasce uma arte popular alterna-

tiva, coleccionada e estudada, por exemplo, por Ernesto de Sousa. O teatro popular é revisitado por dramaturgos e cineastas alternativos, como Manuel de Oliveira. E outros exemplos poderiam ser dados. Em todos estes casos, a cultura popular é encarada como a expressão de uma vanguarda que não sabe que o é, e do povo é dado uma imagem que em tudo se diferencia da imagem amável e bem disposta que dele era dada pela etnografia do Estado Novo.

Mas nesses anos aquilo que avulta é sobretudo o trabalho de pesquisa de Jorge Dias e da sua equipa do Museu Nacional de Etnologia. Como se sabe, neste trabalho, o património propriamente material ocupa um lugar de maior relevo, expresso em monografias sobre arados, alfaiais agrícolas, arquitectura popular, espigueiros, a apanha do sargaço, etc.. Mas os objectos e a sua materialidade são aqui uma ilusão de óptica: verdadeiramente o que está em causa são mais uma vez os “saberes fazer” de que fala a UNESCO e sobre os quais repousava a vida rural de um país em que 40% da população vivia da agricultura. Esses “saberes fazer” são minuciosamente descritos por Jorge Dias e pelos seus colaboradores em dezenas de monografias. Simultaneamente, esta equipa fez seus horizontes de pesquisa mais vastos e reintroduziu na etnografia portuguesa a diversidade perdida desde a viragem do século: as festividades cíclicas, práticas sociais como o comunitarismo agro-pastoril, voltam de novo a ser estudadas. De fora da agenda de pesquisa, só fica a literatura oral. Mas, de resto, tudo o que é hoje visto como património imaterial esteve sobre a mira do olhar detalhado e abrangente de Jorge Dias e dos seus colaboradores. Se houve uma idade de ouro na antropologia portuguesa clássica foram estes anos em que Jorge Dias, Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano e Benjamim Pereira fizeram não apenas a radiografia mas dezenas de TACs em profundidade do país rural que Portugal era então e do seu património material e imaterial.

Resumindo: ao longo de 100 anos o percurso da antropologia portuguesa fez daquilo a que hoje se chama de património imaterial uma das suas principais linhas de desenvolvimento. Este processo é tanto mais importante quanto, para além do que se passava à escala central, se desenvolviam paralelamente as chamadas etnografias locais, que replicavam à escala da localidade ou da região aquilo que os etnógrafos de Lisboa e do Porto tinham desenvolvido à escala nacional.

\*

E hoje, com esta herança toda por de trás de si, qual a relação da antropologia portuguesa actual com o património imaterial?

A antropologia portuguesa contemporânea vive hoje uma situação bem diferente daquela que prevaleceu entre 1870 e 1970. De clássica, transformou-se, logo a seguir a 1974, em moderna,

para, a partir dos anos 1990, se converter em pós-moderna. Em consequência (1) alteraram-se significativamente os objectos de estudo susceptíveis de serem considerados património imaterial e (2) alterou-se significativamente o modo como os antropólogos tematizam esses objectos.

Começamos pelo primeiro aspecto. Após 1974, e sobretudo no decurso dos anos 1980, o estudo de “comunidade” – e não já o estudo isolado de tal ou tal objecto ou de tal ou tal manifestação festiva – generalizou-se. Rituais e “saberes fazer” passaram em consequência a ser mais firmemente estudados como parte de contextos sociais e culturais mais vastos. Depois, já nos anos 1990, a antropologia portuguesa passou do rural ao urbano: e o elenco de potenciais formas de património imaterial passou a contemplar novos objectos, como os “saberes fazer” artesanais urbanos, o fado mas também o rap, as festas urbanas mediatizadas. Finalmente, na parte final dos anos 1990, a organização sub-disciplinar da antropologia portuguesa complexificou-se e passou a incluir um conjunto de novos objectos e de novos terrenos, como, por exemplo as migrações e os imigrantes, os media, o consumo, a transnacionalidade, o turismo. Em todas estas novas áreas – numas mais, noutras menos – os antropólogos confrontaram-se com novas expressões da oralidade, do espectáculo, da performance, com novas mundivisões, com novas práticas sociais e simbólicas.

Simultaneamente o olhar dos antropólogos portugueses sobre este universo “imaterial” de práticas e representações entrou em processo de renovação profunda. O olhar “documentarista” marcado pela nostalgia do passado até então prevaemente foi substituído por aproximações mais complexas: o conceito passivo e imóvel de tradição foi substituído pelo conceito – bem mais activo – de invenção da tradição; o velho e o novo passaram a ter nas culturas populares o mesmo estatuto; a memória de lutas sociais e outras formas de oralidade passaram a ser consideradas tão importantes como a literatura oral dos anos 1870/1880; a hibridez substituiu a autenticidade; de cultura “em si” falar passou a falar-se de cultura “para si”; para além das práticas observáveis procuram-se agora os discursos e os sujeitos, o poder, mas também a “agency” e a criatividade; a cultura já não é mais vista como objecto em si, mas como um conjunto de práticas inevitavelmente tocadas por processos de patrimonialização, mercantilização e turistificação, que fazem parte integrante da sua história; passou-se a considerar o modo como local e global se misturam e dão origem a novos modos de produção de cultura, onde tradição e inovação se misturam.

\*

A consagração do património cultural imaterial pela UNESCO faz justamente parte desses processos de patrimonialização, mercantilização e turistificação da cultura, que os antropólogos portugueses têm vindo a estudar nas últimas décadas, com este novo e mais complexo olhar.

Esses processos vão continuar a merecer a atenção dos antropólogos. Mas simultaneamente os antropólogos têm de aceitar de forma mais prática os desafios que são colocados pela consagração dessa categoria. Esse facto vai acentuar a tendência para a multiplicação de intervenções patrimonializadoras na área das culturas populares em Portugal, oriundas do Estado central ou das autarquias. Os antropólogos deverão continuar a observar essas intervenções e a exercer o seu olhar crítico sobre elas, mas simultaneamente têm perante si o desafio de se envolverem de forma mais efectiva nelas. Não se trata apenas de analisar mas de actuar. E essa intervenção tem que fazer a diferença.

Uma boa maneira de o fazer é a partir das lições que se podem aprender com o passado e com o presente da disciplina antropológica.

Comecemos pelo passado. Ele mostra que há património e património, seja ele material ou imaterial, distinção dualista que vale o que vale (e vale pouco...). Nos anos 1870 e 1880, em torno da literatura oral, a visão romântica e algo literária dos contos populares que é possível encontrar em Teófilo Braga é bem diferente das preocupações de Adolfo Coelho, que fala de literatura popular mas também de analfabetismo, ou que vê a pedagogia popular – os jogos infantis, as adivinhas – como um conjunto de recursos alternativos a uma pedagogia oficial cristalizada e retrógrada.

Entre os anos 1930 e 1970, do mesmo modo, foram pelo menos duas as visões do património imaterial que se defrontaram, numa espécie de guerra cultural em surdina. De um lado a visão amável, estereotipada, miniatural, celebratória, promovida pela etnografia do Estado Novo, onde era impossível encontrar pessoas concretas, conflitos sociais, movimento. Do outro lado, visões mais densas ou mais radicais do património imaterial, como as que encontramos na etnografia alternativa ao Estado Novo ou na escola de Jorge Dias.

Em Jorge Dias, também, de uma forma mais inovadora do que na actual aproximação da UNESCO ao tema, material e imaterial têm fronteiras indefinidas, e assim como os objectos – adaptando uma formulação do antropólogo Arjun Appadurai – têm uma vida espiritual, inversamente, o imaterial cristaliza em objectos. A atenção ao precário, ao marginal – como os saberes fazer de que dependem a construção dos abrigos pastoris, ou a apanha do sargaço estudados por Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano e Benjamim Pereira – contém também uma lição para o presente: o património não é necessariamente aquilo que “brilha”. E a estes exemplos outros poderiam ser acrescentados outros, que mostraram como o património imaterial é um terreno onde se confrontam visões diferentes, e relativamente ao qual têm que ser devidamente pesados uma conjunto de dilemas, que são também dilemas de política cultural.

Os antropólogos, com a experiência histórica da disciplina, têm os meios necessários para avaliar melhor e de forma historicamente mais informada o tipo de dilemas envolvidos e propor a esse respeito intervenções diferentes, mais complexas e mais ajustadas.

Além das lições do passado, há também as lições do presente. Além de complexificar a interpretação, o olhar que os antropólogos deitam hoje sobre a cultura e sobre as práticas culturais é sinónimo de melhor e mais ajustada capacidade de intervenção sobre o que é agora definido como património imaterial. Gostaria de propor a este respeito um jogo de palavras que acho que resume aquilo que pode ser o contributo prático decisivo dos antropólogos: a agenda actual da pesquisa antropológica é a única que pode injectar materialidade num património que, caso contrário, corre o risco de se tornar literalmente imaterial. A antropologia pode e deve tornar tangível o intangível. Quando os antropólogos falam de invenção da tradição, de hibridez, de “agency”, de mercantilização da cultura, de nativos e turistas, de cultura para si, etc., restituem materialidade, concretitude, instabilidade e movimento a um património que mesmo que definido como imaterial é isso mesmo: material, concreto, instável, assente em processos sociais e culturais eles próprios materiais, que devem ser inscritos – e não rasurados – no processo mesmo da sua transformação em património. Está nas mãos dos antropólogos fazer isso, propondo intervenções diferentes sobre o património imaterial. Além de disporem do saber técnico, têm também o saber “político” para isso.



# Retrato do Antropólogo no Terreno, enquanto Patrimonializador Relutante

Jean-Yves Durand

Instituto de Ciências Sociais / Universidade do Minho  
Centro em Rede de Investigação em Antropologia  
Institut D’Ethnologie Méditerranéenne, Européenne et Comparative

Nas suas múltiplas actividades nos seus terrenos, em Portugal ou no estrangeiro, os antropólogos não têm hoje por hábito escrever cartas, tornadas quase inteiramente obsoletas pelo desenvolvimento de outras formas de comunicação. No entanto, recebi recentemente, enquanto preparava a versão escrita da minha intervenção no colóquio, uma missiva que me levou a considerar que a melhor maneira de comunicar o que eu tinha para dizer seria responder pelo mesmo meio e procurar usar um tom semelhante.

Redigida por um habitante de Viana do Castelo que tem “tido conhecimento da [minha] alta competência em matéria de ‘Lenços tradicionais’ (...) confirmada, aliás, pelos conceituados trabalhos que [tenho] vindo a publicar”, a carta pede-me para informar o meu correspondente do modo como poderá vir a ser ultrapassada a preocupação que [o] tem afligido nestes últimos tempos”: a sua filha, “amante das tradições minhotas, gostaria de ser informada sobre qual o tipo de lenços e bordados a incluir no seu enxoval”, o qual pretende que “seja sóbrio, embora rico em bom gosto”. Pede-me ainda auxílio para “a escolha destes adereços que, confeccionados sob as mais variadas formas, serão peças preciosas do bragal” da sua filha, agradecendo antecipadamente o “enorme favor de [lhe] indicar alguns artesãos que ainda exerçam esta arte na nossa região.

Tive duas reacções em simultâneo. Era inevitável não sentir uma pequena surpresa perante a constatação de que, embora escrita num computador, a carta se movimentava num registo cultural e afectivo que, *a priori*, podemos considerar hoje como bastante diluído, tanto quanto nada aqui indica tratar-se de um regresso consciente e deliberado a raízes culturais mais ou menos idealizadas (não quer dizer que uma reivindicação cultural deliberada não possa ser

sincera, mas é de natureza e tem significados diferentes dos de uma pertença cultural, por assim dizer, “em primeiro grau”). Nos casamentos contemporâneos, que nem toda a gente acredita terem o seu ponto alto na noite nupcial ou serem realmente “para a vida”, o enxoval integra mais electrodomésticos ou *vouchers* de agências de viagem do que peças de “têxtil-lar”, e a sua elaboração já tem menos importância do que a selecção do tipo de reportagem fotográfica e vídeo ou a escolha da “quinta” onde terá lugar o copo-de-água. A rarefacção e a conotação antiquada da palavra “bragal” usadas na carta são, aliás, indicativas desta tendência. Ao mesmo tempo, não era menos difícil sentir uma certa vaidade perante a constatação de que pelo menos parte do meu trabalho suscitava algum eco positivo além do público mais previsível dos círculos académicos.

Logo a seguir veio a ressaca: o que tinha publicado não é suficientemente claro e pode deixar pensar, pelo simples facto de existir, que o meu interesse no artesanato participa de um desejo de protecção e promoção de uma actividade e de objectos tomados como emblemas de uma certa maneira de ser, referente a uma realidade social e cultural volvida. Reli entretanto com atenção os textos produzidos no âmbito da minha investigação acerca dos lenços de namorados: penso sinceramente que tal interpretação não pode resultar de uma leitura minimamente preocupada em encontrar mais do que a confirmação de ideias feitas. E se houve algo em que o projecto resultou, foi precisamente descartar a facilidade de ideias feitas, nomeadamente quando mostra porque é que características materiais, estéticas e de proveniência geográfica são insuficientes para estabelecer critérios de certificação objectivos e controláveis e devem ser substituídas por uma abordagem centrada, além da qualidade da execução técnica, na função comunicativa desses bordados (Durand 2006, principalmente). Mas o facto é que, no terreno, já fui confrontado – sobretudo por parte de jornalistas ou de autarcas, gente apressada e ávida de eficácia comunicativa – com interpretações do meu trabalho que considero como sendo, no mínimo, pouco atentas.

Sem descurar por inteiro uma incapacidade vulgarizadora minha, parece que parte deste problema vem da imagem pública da antropologia, da qual não-especialistas esperam, quando é praticada em contextos europeus, que adopte sempre uma posição de defesa apaixonada e militante mais do que de estudo distanciado do “popular” e do “local”. E é talvez muito especialmente o caso em Portugal, um dos poucos países onde a palavra “etnografia” é relativamente conhecida pelo público não-universitário, mas unicamente no sentido restrito de “cultura popular” ou de “folclore”, tal como se encontra por exemplo em iniciativas promovidas

---

Imagem da pág. 296

Lenço de namorados encomendado especificamente para reprodução na capa do livro *Os “Lenços de Namorados”: frentes e versos de um produto artesanal no tempo da sua certificação* (Vila Verde, Câmara Municipal de Vila Verde; Proviver EM, 2006).

pelo INATEL. Esta divergência entre o que os antropólogos fazem e as eventuais expectativas do público não é aliás a mesma em todos os países europeus, particularmente em regiões onde existem reivindicações identitárias mais ou menos estreitamente associadas a movimentos autonomistas ou independentistas. São situações nas quais é mais habitual encontrar colegas afirmando que o seu papel é a defesa das culturas minoritárias, tal como aconteceu por exemplo com a participação activa de etnógrafos na construção de identidades nacionais no século XIX. Mas, sobretudo, estamos aqui perante o principal paradoxo com que se defrontam hoje os investigadores abordando, por vezes em resultado de uma “encomenda”, assuntos ligados a um sentimento de identidade cultural e tidos como patrimoniais.

De facto, “a sociedade” parece cada vez mais interessada na objectivação intencional, deliberada, de determinados traços da “sua” cultura ou do que ela identifica como sendo a sua cultura. Mais ainda do que uma identificação, trata-se aliás de uma verdadeira instituição da cultura, na medida em que um aspecto deste fenómeno (que na realidade tem contornos e uma intensidade diferentes quando se considera grupos sociais diversos) tem traduções nas esferas administrativas e jurídicas. O aparecimento, nos últimos anos, em Portugal, de inúmeras iniciativas de cariz museológico (que se auto-rotulam muitas vezes de “museu”, “ecomuseu”, etc. sem no entanto cumprirem os requisitos mínimos exigidos de um ponto de vista profissional) é um aspecto desta tendência que os antropólogos acompanham a contra-corrente (Durand 2007). Eles gostariam de saber como convencer as pessoas de que estão erradas: mesmo quando qualificada de “material”, a cultura não é uma coisa mas, sim, processos, fluidez, dinâmica, e a autenticidade, a genuinidade são sempre ilusórias, resultando de uma leitura feita *a posteriori* e de uma reconstrução essencialista do passado. Esta ladaíinha que repetimos aos nossos estudantes entra em contradição com uma evidência, resumida por Marshall Sahlins (1999) com a sua habitual contundência: “as pessoas querem cultura” e o tipo de cultura que querem – uma realidade bem definida, isenta de contradições internas, imutável... – situa-se nos antípodas da visão antropológica vigente desta noção”.

Tal coloca-nos numa posição desconfortável perante pedidos de intervenção no terreno formulados explicitamente em termos de patrimonialização, de identificação ou de certificação de bens culturais ou, mais ainda, da sua mercantilização. Apesar da falta de “saídas profissionais” de que nos queixamos, o nosso envolvimento directo ou indirecto em empreendimentos de cariz comercial é aliás raro, pelo menos até agora. Considerados à partida como peritos em patrimonialização, não podemos evitar sê-lo de maneira relutante. A minha participação na elaboração das normas de certificação dos “Lenços de namorados do Minho” ilustra as contradições e os problemas inerentes a situações deste tipo, como mostra a carta que recebi. O meu correspondente manifesta nela um desejo de definição fixista de uma tradição cultural. Acon-

tece que, em termos de lenços de namorados, não há estilos nem modelos definidos e associados a regiões claramente delimitadas: os trabalhos produzidos no âmbito do projecto e aos quais se refere a carta que recebi insistem na necessidade de abandonar semelhante atitude, única – embora aparentemente paradoxal – maneira de favorecer a sua continuidade.

Uso sempre como exemplo o que se passou com o lenço que encomendei para ilustrar a capa do livro *Os “lenços de namorados”. Frentes e versos de um produto artesanal no tempo da sua certificação* e que ilustra este artigo. Uma vez escritos os versos (três deles tirados de uma canção de António Variações, autor cuja tonalidade é aqui adequada), falou-se com uma bordadeira: pretendia-se uma composição muito cheia que, ao contrário dos lenços recentes com formato de cartaz, desnorteia um pouco o leitor e o obriga a manipular o livro, a fazer um esforço para decifrar o conjunto, como era muitas vezes o caso com lenços antigos. Tratava-se também de transmitir com a capa o sentimento que se tem perante o profuso universo dos lenços. O resultado foi uma adaptação do um modelo muito conhecido e que já foi reproduzido e adaptado centenas de vezes. Mas porquê este *risco* e não outro? Porquê substituir só as quadras? Porque não mostrar por exemplo um computador e uma máquina fotográfica, alfaias do etnógrafo contemporâneo, em vez do vapor levando os emigrantes? Simplesmente porque não se tinha dado nenhuma indicação quanto aos motivos. A inovação tem custos, e a bordadeira profissional optou pela solução de maior produtividade. Este lenço foi certificado. De facto, os critérios são respeitados: qualidade da execução, pontos, materiais, símbolos encontrados em lenços antigos. Mas falta um olhar de conjunto que abrangeria o significado da peça, a pertinência da ligação entre os seus motivos e a intenção que subjaz à encomenda. Do ponto de vista formal, é sem dúvida um lenço, mas que nunca foi concebido como sendo “de namorados”.

Por ser demasiado imprecisa, a intervenção deliberada do etnógrafo no terreno pode não ter suscitado uma inovação estética que ele teria apreciado, mas resultou em novas regras de certificação: hoje este lenço já não seria certificado, por não falar dos afectos entre duas pessoas – que não necessariamente namorados. Mais do que as características físicas e estéticas, que as bordadeiras fizeram sempre evoluir, como mostram com clareza as colecções de lenços, o que define um lenço é a sua função de manifestação de um sentimento interpessoal. Não é possível estabelecer com qualquer produto uma semelhante definição funcional, em vez de material e plástica, mas, aqui, foi a solução encontrada para contribuir na protecção de uma produção cultural (que tem uma real importância económica e social para centenas de mulheres minhotas) sem aumentar o risco de fossilização da dinâmica da sua evolução.

Tive em tempos um professor de latim que gostava de dizer, meio sério, meio jocoso, que a repetição é a alma da pedagogia. Depois de expressar os meus agradecimentos ao meu correspondente vianense pelo interesse que manifestava no meu trabalho, e tendo observado que como a



Lenço estampado, de produção industrial, representando os Pauliteiros de Miranda, publicado em: DURAND, Jean-Yves (Org.), [2006] 2008, Os "Lenços de Namorados": frentes e versos de um produto artesanal no tempo da sua certificação, 2.ª ed. (revista e aumentada), Município de Vila Verde, Proviver EM, p. 143. Museu Nacional de Etnologia. N.º de Inv.: AX.752

FOTO: LUIÇA OLIVEIRA. INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

sua família era vianense faria sentido recorrer ao estilo local, caso fosse do seu agrado, só pude responder-lhe expondo novamente tudo o que ele já devia ter lido. Insisti sobretudo no facto de que seria uma boa ideia procurar evitar tanto quanto possível a reprodução desses padrões e quadras que constituem o repertório repetitivo e cansativo da maior parte das peças que se encontram à venda em lojas de artesanato. O que faz mais falta ao artesanato contemporâneo é uma criatividade bem inspirada. Ainda são raros os casos em que a abordagem dita do “urban craft”, muitas vezes próxima do design, resulta em propostas substanciais de diálogo com a produção tradicional das quais se sente que podem ser sustentáveis no longo prazo, além de efeitos de moda. Salientei portanto o interesse que apresentaria uma peça realmente inventiva, a qual constituiria um bom serviço prestado ao artesanato minhoto. Ainda não sei se este apelo a um sentimento regionalista resultou, e encaro a possibilidade de manifestar, num futuro próximo, o meu interesse em ver que opções estilísticas foram tomadas.

No decorrer dos vinte anos que passei em Portugal, o que fazem os antropólogos mudou pouco em termos de método e de problemática. Mas a evolução dos objectos e das escalas de observação e de análise foi considerável. Em finais dos anos 1980 decorreu no ISCTE o seminário “Terrenos portugueses”. Resultou na publicação do livro *Lugares de aqui* (O’Neill e Brito, 1991) que, embora obviamente sem ser exaustivo, pode ser visto como um bom retrato do que os antropólogos faziam, na altura, nos seus terrenos portugueses: ainda muito mundo rural com uma pitada de urbano, festas, rituais, sociabilidade, uma tentativa de abordagem textual... O considerável crescimento do número de praticantes da disciplina, o abandono quase completo de certas temáticas e a emergência hegemónica de outras resultaram numa fragmentação tal que podia hoje dificilmente ser retratada de maneira fiável num livro de tamanho comparável. Dez anos antes, um dos organizadores do seminário tinha publicado uma “Carta de regresso a Londres”, texto na realidade endereçado aos seus colegas e não às pessoas cuja vida partilhou e observou em Trás-os-Montes (ulteriormente publicada em O’Neill, 1984). Estava-se então nos primórdios da introspecção reflexiva e da afirmação subjectivista que se afirmaram estrondosamente em antropologia alguns anos mais tarde. Agora que terminou a fase de maior excitação provocada por esta tendência (que não se traduziu numa experimentação tão desenfreada como se chegou a esperar, apesar das infindáveis possibilidades entretanto abertas pela informática e as técnicas digitais) e que algumas das críticas da prática antropológica clássica passaram a ser integradas na actividade habitual dos investigadores, as posições dos antropólogos e dos actores sociais relativamente à “cultura” parecem invertidas. São hoje os segundos que, por razões que podem ser afectivas, políticas, económicas, etc., manifestam mais desejos de objectivação de uma realidade que os primeiros não sabem considerar sem a querer desconstruir, sem expor os seus “usos” e sem perspectivar o papel que eles próprios desempenham na sua produção. Vamos ter de escrever muitas cartas.

BIBLIOGRAFIA

---

DURAND Jean-Yves (Ed.), 2006 (2ª ed. 2008), *Os lenços de namorados. Frentes e versos de um produto artesanal no tempo da sua certificação*, Município de Vila Verde.

DURAND Jean-Yves, 2007, "Este obscuro objecto do desejo etnográfico: o museu", *Etnográfica*, 11 (2), Lisboa, CEAS.

O'NEILL, Brian, 1984, *Proprietários, lavradores e jornaleiras. Desigualdade social numa aldeia transmontana: 1870-1978*, Lisboa, Dom Quixote.

O'NEILL, Brian, e BRITO, Joaquim Pais de (Eds.), 1991, *Lugares de aqui. Actas do seminário "Terrenos portugueses"*, Lisboa, Dom Quixote.

SAHLINS, Marshall, 1999, "Two or three things that I know about culture", *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5 (3).



# Plantas, Direitos e Cultura: a Antropologia e a patrimonialização das concepções, conhecimentos e práticas relativos à natureza

Amélia Frazão-Moreira

Departamento de Antropologia da  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa  
Centro em Rede de Investigação em Antropologia

O produto embalado num pequeno pote de plástico e com o sugestivo nome de “La Receta de la abuela” (pág. 307) é constituído por plantas condimentares secas. Esta embalagem e o pequeno episódio que a explica foram recolhidos no decorrer do projecto “Etnobotânica do Nordeste Português: saberes, plantas e usos”<sup>1</sup>. Um empresário espanhol pagava a habitantes da aldeia de Quintanilha na região de Bragança (Parque Natural de Montesinho), para colherem e secarem 3 espécies: a “cheirosinha”, um tipo do que noutros contextos se designa por “tomilho” (*Thymus zygis*); a “arçã” (*Lavandula stoechas*); e outro “tomilho”, nomeado por “sal-puro” (*Thymus mastichina*; pág. 304). A “cheirosinha” era, e continua a ser, ingrediente fundamental do fumeiro e da cura das azeitonas, por todos conhecido; a “arçã” era usada em tempos recuados como substituto do tabaco; e o “sal-puro” marca presença nas fogueiras das celebrações de S. João. Contudo, estas duas últimas plantas foram também referidas por duas informantes-chave da pesquisa como sendo plantas condimentares. Duas mulheres que têm o “gosto pelas coisas das plantas” e têm engrandecido o seu saber com conhecimentos advindos das leituras que fazem, dos programas televisivos que visionam e das trocas de informação com amigos, parentes e técnicos de saúde de outras paragens. O que pode sempre levantar a dúvida de se o que relataram foi uma memória de uso ancestral ou um conhecimento exógeno que põem agora em prática.

---

<sup>1</sup> Projecto “Etnobotânica do Nordeste português: saberes, plantas e usos” (2005-2008), financiado pela FCT (POCI/ANT/59395/2004), cuja equipa de trabalho é constituída por Amélia Frazão Moreira (investigadora responsável, CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia / FCSH-UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Ana Maria Carvalho (investigadora, CIMO – Centro de Investigação da Montanha / ESAB – IPB – Escola Superior Agrária do Instituto Politécnico de Bragança) e Maria Elisabete Martins (bolseira, CEAS – Centro de Estudos de Antropologia Social).

Voltando à “Receita da avó”. Este produto era até há pouco embalado e comercializado em Espanha e vendido em Espanha e em Portugal, inclusive, a algumas mulheres... de Quintanilha!

Este episódio, não será mais do que uma “metáfora” introdutória aos dois aspectos centrais que se pretende aqui explicar: por um lado, o que são afinal, em contexto da modernidade, nomeadamente portuguesa, os conhecimentos locais relativos à natureza e as práticas sociais a eles associadas, e, por outro, como se estabelecem os direitos de propriedade desses conhecimentos.

Segundo a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (UNESCO, 2007) entende-se que:

“Os conhecimentos e as práticas relacionadas com a natureza e o universo incluem conhecimentos, saberes-fazer, competências, práticas e representações desenvolvidas e perpetuadas pelas comunidades em interação com o seu ambiente natural.

Esses sistemas cognitivos exprimem-se através da língua, das tradições orais, da ligação a um meio, das memórias, da espiritualidade e das visões do mundo e traduzem-se por um conjunto complexo de valores e crenças, cerimónias, práticas medicinais tradicionais, práticas ou organizações sociais, instituições. Estas expressões e práticas são tão diversas e variadas quanto os contextos socioculturais e ecológicos e com frequência subjazem a outros domínios do Património Cultural Imaterial.

O domínio dos conhecimentos e as práticas relacionadas com a natureza e o universo compreende elementos numerosos como os conhecimentos ecológicos tradicionais, os saberes autóctones, etnobiologia, etnobotânica, etnozologia, farmacopeias e medicinais tradicionais, rituais, tradições gastronómicas, crenças, ciências esotéricas, ritos iniciáticos, adivinhações, cosmologias, cosmogonias, xamanismo, ritos de possessão, organizações sociais, festividades, ou ainda artes visuais”.

A designação de “conhecimentos ecológicos tradicionais” foi-se instituindo na literatura como os conhecimentos formados na interação com um ambiente natural por um grupo “indígena ou outras sociedades tradicionais” (Ellen e Harris, 2000; Laird, 2002)<sup>2</sup>. Outras designações espe-

---

<sup>2</sup> A expressão “Traditional Ecological Knowledge (TEK)” foi primeiramente definida em Gadgil, M., Berkes, F. e Folke, C. (1993) “Indigenous knowledge for biodiversity conservation”, *Ambio*, 22 (2-3), 151 (citado por Posey, 2000: 44) como: “A cumulative body of knowledge and beliefs handed down through generations by cultural transmission about the relationship of living beings (including humans) with one another and with their environment”.



Embalagem de produto condimentar.

FOTO: AMÉLIA FRAZÃO-MOREIRA.

cíficas têm surgido conjuntamente, por exemplo: “conhecimentos técnicos indígenas”, “conhecimentos dos povos rurais”, “conhecimentos botânicos tradicionais”, “conhecimentos zoológicos tradicionais”, ou “conhecimentos agrícolas tradicionais”.

De forma geral estes conhecimentos são definidos como:

- colectivos, porque desenvolvidos de modo colectivo e sem autoria;
- partilhados, porque geralmente são partilhados no seio dum grupo e entre grupos com grande proximidade geográfica e cultural;
- transmitidos sobretudo oralmente através de gerações; são assim considerados como uma “herança”;
- dinâmicos, por serem adaptados a novos contextos e transformados de acordo com as mudanças sociais, económicas e ecológicas.

Pode-se afirmar que, do ponto de vista da Antropologia, têm sido objecto de diferentes abordagens (Brush, 1993), frequentemente, entrecruzadas. Podem-se sistematizar as seguintes diferentes perspectivas teóricas e subdisciplinares:

- Etnografia. Descrições dos particularismos culturais no conhecimento de plantas, animais, astronomia, clima, etc. de determinado grupo ou povo.

- Ecologia cultural. Interpretações do papel dos conhecimentos locais na adaptação a condições naturais específicas e, muitas vezes, extremas como os meios tropicais, as altas montanhas ou as zonas áridas.
- Antropologia cognitiva. Análises da estrutura e carácter sistémico do conhecimento acerca da natureza, bem como a comparação dos sistemas de conhecimento ecológico local com o conhecimento científico; neste âmbito foram sobretudo desenvolvidos estudos das etno-taxonomias e dos sistemas locais e tradicionais de denominação dos seres vivos.
- Etnoecologia. Análises do carácter adaptativo dos conhecimentos e práticas ecológicas na perspectiva da gestão do ambiente e da manutenção da biodiversidade.

E esta é uma dimensão relativamente recente. A preocupação actual com a perda de biodiversidade e a necessidade de preservar espécies animais e vegetais associa-se à necessidade de conhecer e preservar os conhecimentos relacionados com as espécies. Numa associação entre a diversidade do património biológico e do património cultural (Maffi, 2001; Orlove e Brush, 1996; Stepp, Wzndham e Zarger, 2002).

A conservação da natureza deixou as esferas da conservação genética, e de ser apenas foco de interesse da Biologia e da Ecologia, para dizer respeito igualmente à dimensão da cultura dos povos que lidam com os seres biológicos. Assim, a “herança cultural” é agora perspectivada não apenas através das visões históricas ou antropológicas, para tomar lugar nos discursos ambientalistas.

A Convenção sobre a Diversidade Biológica (CDB), adoptada na Cimeira da Terra no Rio de Janeiro em 1992, instituiu esta relação entre preservação biológica e preservação cultural no seu artigo 8 (alínea j):

“Subject to its national legislation, respect, preserve and maintain knowledge, innovations and practices of indigenous and local communities embodying traditional lifestyles relevant for the conservation and sustainable use of biological diversity and promote their wider application with the approval and involvement of the holders of such knowledge, innovations and practices and encourage the equitable sharing of the benefits arising from the utilization of such knowledge, innovations and practices” (Convention on Biological Diversity, 2007).

Impôs-se deste modo uma outra dinâmica nas últimas décadas, a da reclamação dos direitos de propriedade intelectual em relação aos “conhecimentos ecológicos tradicionais” (síntese em Posey, 2001).

Têm sido objecto de divulgação pública exemplos concretos do que se conceptualizou como “biopirataria”<sup>3</sup>: a recolha e apropriação ilegítima de recursos genéticos e dos saberes locais a eles associados, nomeadamente para o desenvolvimento de produtos industriais, medicamentos, sementes, cosméticos, etc., e que leva até ao patenteamento dos produtos ou das invenções baseadas nesses conhecimentos com fins industriais e comerciais.

A CDB reclamou o direito de soberania dos estados e comunidades sobre os seus recursos biológicos, genéticos e conhecimentos. Passando em revista os contornos legais e os debates em torno dos direitos de propriedade intelectual dos conhecimentos acerca da natureza (sistemizados historicamente em Posey, 1999 e Pinto e Godinho, 2003), ressaltam-se brevemente alguns aspectos.

As figuras jurídicas existentes, concebidas para os direitos sobre a propriedade de outras formas de conhecimento, nomeadamente das invenções tecnológicas, não são aplicáveis aos “conhecimentos tradicionais”. Por exemplo, o patenteamento desses conhecimentos por parte das populações que os detêm é dificultado, não só porque as comunidades locais dificilmente terão capacidade financeira e domínio dos processos legais para o desencadear, como porque, atendendo à sua natureza, dificilmente se definem os seus autores. Para além de que a figura de patente prevê uma limitação temporal que não se adequa à salvaguarda dos interesses das populações (Dutfield, 2003). Assim, os organismos internacionais, entre eles a Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI), têm vindo a apontar para o desenvolvimento de um sistema de propriedade intelectual especialmente adaptado às características holísticas e informais dos conhecimentos tradicionais.

Em 2002, na Conferência de Haia (conferência das partes da CDB), foram adoptadas as primeiras directrizes contemplando o acesso de organizações e empresas internacionais aos recursos genéticos em troca de uma participação equitativa nos benefícios para os países de origem e para as comunidades locais. Prevê -se que essa participação seja realizada na forma de pagamento financeiro com base nos lucros obtidos ou na compensação com benefícios para as comunidades, como, por exemplo, a transferência de equipamentos e a formação. Outra solução para evitar a apropriação exógena de recursos e saberes locais foi o desenvolvimento de “bibliotecas digitais” de “conhecimentos tradicionais” que assim ficariam registados e reconhecidos como originários de determinado grupo.

---

<sup>3</sup> O termo “biopirataria” foi concebido primeiramente por um grupo de defesa norte-americano – Action Group on Erosion, Technology and Concentration, anteriormente denominado Rural Advancement Foundation International (Dutfield, 2003).

Contudo, esta questão e as soluções apontadas não são isentas de discussão e reflexão, nomeadamente em torno dos seguintes aspectos:

- Os “conhecimentos ecológicos tradicionais” não são forçosamente todos colectivos e partilhados pelo conjunto do grupo; existe uma distribuição do conhecimento de acordo com categorias sociais, nomeadamente de género, e de especialização, por exemplo, pelos especialistas na medicina tradicional (curandeiros, xamanes, etc.).
- A definição do grupo ou comunidade detentora dos “conhecimentos ecológicos tradicionais” ou dos recursos a eles associadas reveste-se, em inúmeros casos, de difícil definição.
- Em muitas situações os “conhecimentos tradicionais” constituem-se como uma “herança cultural” identitária ou detêm um carácter sagrado e secreto que os tornam inalienáveis.
- A protecção de “conhecimentos tradicionais” implica muitas vezes a separação forçada de elementos culturais cujo sentido advém da sua natureza holística.
- A protecção de conhecimentos instituídos localmente e transmitidos oralmente envolve a sua fixação e registo escrito, o que dará azo à sua cristalização, obstando à mudança e inovação.
- A aplicação de sistemas legais desenvolvidos de acordo com uma lógica monetária e capitalista em grupos que não a têm, implicaria a sua entrada no “mercado” em situação de subalternidade, até porque os benefícios locais são sempre diminutos em relação aos auferidos pelas empresas internacionais.

Segundo as perspectivas mais críticas<sup>4</sup> tratar-se-á afinal de integrar e subordinar sistemas assentes em valores colectivos e de partilha, e não de propriedade, em sistemas legais construídos segundo lógicas globalizantes, o que levará afinal à aceleração da destruição das culturas locais.

Contudo, segundo o propósito da preservação da biodiversidade:

“it has been convincingly argued that what needs to be preserved, and protected, is not species as such, but the processes of speciation in order to bring species into existence (which, of course, in turn presuppose species in order to unfold) – and that to protect these processes what needs to be preserved are ecological relations. This is

---

<sup>4</sup> Para além dos textos referenciados anteriormente ver Maffi (2001) e Stephenson (1999).

what ensures the continuity and diversity of biological life on Earth. Exactly the same argument has been made for cultural and linguistic diversity [...] It is essential to note that whatever amount of protection intellectual property rights systems may provide for indigenous heritage, it is protection against misappropriation, abuse, and misuse of this heritage – most definitely a just cause but not one that will per se protect heritage from *erosion*. Protection from erosion must be the ultimate goal, one that requires mechanisms that will acknowledge and foster the integrity and dynamism of this heritage” (Maffi, 2001: 421; itálico da autora).

Alguns países como o Panamá, o Peru ou as Filipinas estabeleceram regulamentação complexa dos regimes de protecção dos Direitos de Propriedade Intelectual. E Portugal também já legislou esses direitos no que respeita às variedades agrícolas e agro-florestais locais, por iniciativa do Ministério da Agricultura, seguindo as directivas da CDB e do Plano Global de Acção para a Conservação e Utilização Sustentável dos Recursos Genéticos para a Alimentação e Agricultura (Leipzig 1996). Nesse decreto-lei (n.º 118/2002, de 20 Abril) está estabelecido o que se entende por “conhecimentos tradicionais” neste âmbito:

“São considerados conhecimentos tradicionais todos os elementos intangíveis associados à utilização comercial ou industrial das variedades locais e restante material autóctone desenvolvido pelas populações locais, em colectividade ou individualmente, de maneira não sistemática e que se insiram nas tradições culturais e espirituais dessas populações, compreendendo, mas não se limitando a conhecimentos relativos a métodos, processos, produtos e denominações com aplicação na agricultura, alimentação e actividades industriais em geral, incluindo o artesanato, o comércio e os serviços, informalmente associados à utilização e preservação das variedades locais e restante material autóctone espontâneo abrangidos pelo disposto no presente diploma” (n.º 1 do Artigo 3.º)

Prevê-se que a sua protecção fique assegurada através da identificação, descrição e registo no *Registo de Recursos Genéticos Vegetais*. O acesso a estes conhecimentos (e ao material vegetal a que estão ligados) estará condicionado a uma partilha justa dos benefícios resultantes da sua utilização, por acordo prévio com o titular do registo, que pode ser qualquer entidade pública ou privada, individual ou colectiva, cuja idoneidade terá de ser previamente reconhecida pela respectiva câmara municipal<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Neste momento a lei está a aguardar regulamentação.



“Tomilho” cultivado (*Thymus vulgaris*)

FOTO: ANA MARIA CARVALHO.

Mas o que se conhece afinal sobre “os conhecimentos e as práticas relacionadas com a natureza” nos terrenos portugueses? Focando nos relativos à natureza vegetal, pode-se afirmar que as descrições das práticas de uso e dos saberes das plantas surgem disseminadas nas obras etnográficas sem serem propriamente assunto central. Não houve, ao contrário doutros países europeus como a França ou a Espanha, um campo de estudos de Etnobotânica que produzisse um acervo deste domínio ao longo do séc. XX<sup>6</sup>. Recentemente foram realizados alguns projectos consistentes, dos quais se destacam:

- “Conhecimento etnobotânico no distrito de Santarém”, Escola Superior Agrária de Santarém, coordenação de Natália Gaspar (1994-1999).
- “Plantas Aromáticas e Medicinais na Rede Nacional de Áreas Protegidas”, ICN – Instituto de Conservação da Natureza (2001-2004).

---

<sup>6</sup> Não se faz aqui referência aos estudos do foro da Botânica, concebidos na óptica da Botânica Económica, sob a preocupação de registar as potencialidades económicas das espécies vegetais e listar as plantas úteis que se encontram em Portugal, mas sem qualquer contextualização cultural. Para uma resenha destes trabalhos, ver Carvalho (2005).

- “Etnobotânica, o uso e a gestão das plantas aromáticas e medicinais e a sua utilização sustentável como contributo para a valorização do meio rural”, promovido por Direcção Regional de Agricultura de Entre Douro e Minho – Covicôa, Instituto Nacional de Investigação Agrária/Estação Agronómica Nacional, Ervital – Plantas Aromáticas e Medicinais, Lda., Escola Superior Agrária de Castelo Branco, Escola Superior Agrária de Elvas, Instituto de Conservação da Natureza, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, coordenação de Rena Farias (2001-2005).
- “Etnobotânica do Parque Natural de Montesinho”, CIMO – Centro de Investigação da Montanha / ESA – IPB – Escola Superior Agrária – Instituto Politécnico de Bragança, coordenação Ana Maria Carvalho (2000-2005).
- “Recolha dos ‘saber-fazer’ tradicionais das plantas aromáticas e medicinais. Concelhos de Aljezur, Lagos e Vila do Bispo”, Associação de Produtores Florestais do Sudoeste Algarvio, coordenação Joana Camejo-Rodrigues (2005-2006).

O Quadro 1 apresenta as publicações e alguns dos resultados destes projectos e doutros estudos etnobotânicos desenvolvidos em Portugal entre 1996 e 2007.

**Quadro 1. Publicações e síntese de alguns resultados de estudos de Etnobotânica em Portugal (1996-2007)<sup>7</sup>**

TEMA PRINCIPAL	REGIÃO	METODOLOGIA	N.º ESPÉCIES	AUTOR
Plantas medicinais e condimentares	Alentejo	164 entrevistas 7 concelhos	150	Borges e Almeida (1996)
Plantas silvestres medicinais, aromáticas e outras	Trás-os-Montes e Alto Douro	recolha bibliográfica	210	Fernandes (1997)
Conhecimento etnobotânico	Santarém	entrevistas 48 aldeias	70	Gaspar <i>et al.</i> (1999)
Plantas medicinais, aromáticas e condimentares	Entre-Douro e Minho	entrevistas observação 2 freguesias	54+53	Santos (2000)
Etnoflora do Nordeste português	Sector duriense beirão	consulta de herbários	134	Botelho (2001)

<sup>7</sup> A compilação dos estudos etnobotânicos realizados em Portugal foi iniciada por Joana Camejo-Rodrigues e Amélia Frazão-Moreira e tem vindo a ser completada por Ana Maria Carvalho. Os estudos anteriores a 2005 foram referenciados em Carvalho e Frazão-Moreira (2006). Não foi possível uniformizar a informação referente à metodologia das pesquisas, uma vez que os autores diferem bastante na forma de apresentação dos procedimentos utilizados. Alguns dos relatórios ou publicações referenciados encontram-se acessíveis na página do Grupo de Trabalho em Etnobotânica Portuguesa: <http://www.etnobotanica.uevora.pt/>.

TEMA PRINCIPAL	REGIÃO	METODOLOGIA	N.º ESPÉCIES	AUTOR
Usos e saberes da flora local	Moimenta da Raia, Bragança	entrevistas 10 informantes	100	Lousada (2001)
Plantas medicinais e aromáticas (ICN)	Serra do Açor, Arganil	35 entrevistas 40 informantes 10 aldeias	140	Camejo-Rodrigues (2002)
Estudo etnobotânico (excluídas medicinais)	Serra do Açor, Arganil	30 entrevistas 29 informantes 12 aldeias	120	Argüello (2003)
Os cardos e a alimentação	Évora	entrevistas	2	Barão (2003)
Plantas medicinais e aromáticas (ICN)	Serra de S. Mamede, Portalegre	37 entrevistas 45 informantes 14 aldeias	165	Camejo-Rodrigues <i>et al.</i> (2003)
Medicina popular cabo-verdeana e ocupação de quintais	Bairro Zambujal, Loures	entrevistas observação 3 informantes	14	Costa (2003)
Plantas medicinais e aromáticas	Serra da Estrela	entrevistas	54	Oliveira e Neiva (2003)
Plantas medicinais e aromáticas	Serra da Arrábida, Setúbal	72 informantes	156	Novais <i>et al.</i> (2004)
Conhecimento etnobotânico	Parque Natural Montesinho, Bragança	160 entrevistas observação 98 informantes 30 aldeias	364	Carvalho (2005)
Plantas aromáticas e medicinais (PAM), etnobotânica, colheita e conservação de germoplasma (ESACB, Agro 8.1, Proj. 34)	Castelo Branco	534 entrevistas 4 concelhos	13	Delgado, Amaro e Caldeira (2005)
PAM, etnobotânica, colheita e conservação de germoplasma (INIAP, Agro 8.1, Proj. 34)	Guarda	entrevistas 46 informantes 7 concelhos	60	Dias e Bettencourt (2005)
PAM, etnobotânica, colheita e conservação de germoplasma (PNPG, Agro 8.1, Proj. 34)	Parque Natural Peneda-Gerês	435 entrevistas 4 concelhos	140	Emílio <i>et al.</i> (2005)

TEMA PRINCIPAL	REGIÃO	METODOLOGIA	N.º ESPÉCIES	AUTOR
PAM, etnobotânica, colheita e conservação de germoplasma (DRAEDM, Agro 8.1, Proj. 34)	Entre Douro e Minho	398 entrevistas 35 informantes 5 concelhos	13	Farias (2005)
Plantas alimentares, condimentares e medicinais (UTAD, Agro 8.1, Proj. 34)	Trás-os-Montes e Alto Douro	44 entrevistas 44 informantes 20 localidades	160	Ribeiro <i>et al.</i> (2005)
Levantamento etnobotânico	Castro Marim e Vila Real de Santo António	19 entrevistas	52	Carapeto (2006)
Plantas e Usos Tradicionais – Memórias de Hoje	Freguesia da Ilha, Santana, Madeira	16 entrevistas	77	Sequeira <i>et al.</i> (2006)
Estudos de etnobotânica	Concelho de Beja, Alentejo	54 informantes	166	Mendonça de Carvalho (2006)
Estudo etnobotânico	S. Miguel, Açores	–	107	Botelho (2007)
Estudo etnobotânico	Terceira, Açores	–	42	Mendonça (2007)

Embora a origem dos estudos seja muito diversa, pois resultam de estágios, projectos de vulto e teses de doutoramento, pode-se constatar a existência de um manancial de informação em relação a um número apreciável de espécies. Seria interessante agora cruzar os dados apurados, de modo a entender as recorrências e a diversidade de usos e saberes acerca das plantas nas diversas regiões do País.

A natureza da maioria destas pesquisas não as coloca no âmbito da Antropologia ou no foro das Ciências Sociais, o que significa que são poucas aquelas que apresentam uma análise sociológica da distribuição do conhecimento ou a separação dos usos actuais dos que apenas figuram na memória local. De certa forma, seguindo a tipologia apresentada anteriormente, pode-se afirmar que a maioria destas pesquisas se encaixam no que se denominou por descrição dos particularismos culturais no conhecimento de plantas. Em síntese, neste domínio os antropólogos portugueses não têm feito...

No que se refere ao projecto “Etnobotânica do Nordeste Português: saberes, plantas e usos”, o seu objectivo foi entender o modo como se processa e actualiza a apropriação social do universo vegetal em contextos rurais em fase de mudança social e económica. Por um lado, quis-se apreender o conhecimento acerca dos recursos vegetais na sua componente utilitária,

identificando e descrevendo práticas sociais actuais em que se faz recurso do uso de plantas, bem como recolhendo a memória de práticas em desuso. A preocupação inicial subjacente foi recolher e registar os “conhecimentos etnobotânicos tradicionais”, ameaçados de desaparecimento face às mudanças culturais recentes. Por outro lado, pretendeu-se entender como as plantas são localmente concebidas e classificadas e como estas concepções são manipuladas por diferentes grupos de actores sociais, definidos em termos de género, idade, especialização e experiência individual. Em termos metodológicos recorreu-se à metodologia etnográfica e a entrevistas etnobotânicas.

Os resultados dos dois estudos de caso realizados no âmbito do projecto, um na aldeia de Quintanilha, no Parque Natural de Montesinho, e o outro na de Póvoa, no Parque Natural do Douro Internacional, estimulam algumas reflexões.

Um episódio, embora já relatado anteriormente (Frazão-Moreira, Carvalho e Martins, 2009), será porventura ilustrativo. Em Quintanilha parte da informação foi recolhida acompanhando os passeios rotineiros de fim de tarde de alguns aldeãos. Nestas ocasiões, dificilmente a informação registada era fornecida por um indivíduo isolado, quer porque os passeios eram dados em grupos de amigos e parentes, quer porque os percursos possíveis eram reduzidos, e, por isso, os passeantes iam-se cruzando e iam surgindo pequenas discussões acerca de nomes de plantas, das suas morfologias ou dos seus usos.

Num desses momentos:

D. Amália passeava com D. Bernarda e a disputa foi a propósito duma planta, pois para ela o nome correcto seria a denominação local de “grabaceira”, enquanto D. Bernarda insistia que a planta se chamava “roseira brava” ou “roseira canina” porque “é como vem nos livros!”.

Noutro passeio de D. Amália, com D. Clara e o seu marido, D. Amália apontou uma planta e explicou “esta é a erva-da-tensão – está os livros que faz bem à tensão (arterial)”. Indagada se antigamente a apanhavam, D. Clara replicou em tom irónico, que “sim, para dar de comer aos porcos!”<sup>8</sup>.

D. Amália, a quem é reconhecida socialmente grande sabedoria sobre as plantas, colocou-se num momento do lado dos conhecimentos que se podem considerar locais e “tradicionais”, e, no outro, do lado do saber exógeno, livresco e recente.

<sup>8</sup> Os nomes das informantes são fictícios. No que se refere às plantas trata-se de: “grabaceira” – *Rosa canina*; “erva-da-tensão” – *Urtica dioica*.

Um outro exemplo, da confluência de saberes de origem diversa, pode ser dado através das utilizações indicadas por diferentes informantes para uma malva (*Malva sylvestris*) (Frazão-Moreira e Carvalho, 2009). Esta planta, uma das plantas chave dum conjunto restrito de plantas com fins medicinais, era usada sobretudo como desinfectante e cicatrizante por via externa (cozimento das folhas) e a infusão das suas folhas recomendada como calmante das vias urinárias e facilitador da micção (diurético). O surgimento de preocupações dietéticas e estéticas por parte das mulheres, adquiridas no contacto com familiares e amigos do meio urbano e através de informação escrita e difundida pelos mass media, introduziu um novo uso desta planta. A infusão das folhas jovens é agora também assinalada como adequada para propiciar o emagrecimento e o controlo da celulite. Afinal, estas mulheres mais não fazem do que citar um uso antigo, infusão diurética, sob a capa de uma nova concepção, a redução da celulite ou de peso, que na prática resulta dum efeito terapêutico idêntico. Uso que vai provavelmente ser rapidamente incorporado no conjunto de saberes, que numa recolha mais imediata surgirão como “conhecimentos ecológicos tradicionais”.

De facto, sem o recurso a uma metodologia etnográfica a percepção da origem do património torna-se dificultada. No caso das pesquisas etnobotânicas, as entrevistas são amiúde o único procedimento metodológico usado, o que torna difícil apurar a génese dos conhecimentos e a sua presença nas práticas sociais.

Por outro lado, sem o recurso a uma perspectiva diacrónica não se entendem as mudanças nos recursos biológicos e no corpo de conhecimentos a eles associados. Não se entende, num último exemplo, que o cultivo de “tomilho” comum (*Thymus vulgaris*) nos quintais das aldeias transmontanas (Carvalho, 2005; Frazão-Moreira e Carvalho, 2009) é reflexo, não da relação com as espécies semelhantes encontradas nos montes circundantes (como as referidas no episódio inicial deste texto), mas de mudanças na concepção e uso das plantas<sup>9</sup>. As hortas e quintais têm vindo a alterar-se nas últimas décadas com o enfraquecimento das actividades agrícola e pecuária e a introdução de hábitos alimentares exógenos. Deixaram de ser espaços destinados a cultivos complementares à alimentação animal, para serem locais onde têm presença novas variedades alimentares (por exemplo, alho francês, courgetes ou beringelas) e tisanas de uso recente (como “chá príncipe” ou “limonete”). O leque reduzido de condimentos silvestres usados na gastronomia local foi agora alargado pelo cultivo nestes quintais de plantas condimentares, em grande medida sob a influência dos emigrantes, entre elas o referido “tomilho”, mas também outros sabores como os “coentros”, o “cebolinho” ou o “manjeriço”. Numa mudança igualmente recente surgiram novos espaços, preenchidos com plantas ornamentais, relaciona-

<sup>9</sup> Ver igualmente Frazão-Moreira, Carvalho e Martins (2007).

dos com preocupações e conhecimentos estéticos, o que revela práticas de lazer e prazer e a proximidade destes contextos rurais a modelos de vida urbana. Constata-se uma maior diversidade de espécies nos quintais e hortas e novos saberes e práticas de uso das plantas.

Estas ilustrações remetem para a questão do que é afinal o património imaterial relacionado com a natureza e de se deve considerar parte deste património, a par com os “conhecimentos tradicionais” locais, os conhecimentos de incorporação relativamente recente. A reflexão antropológica terá forçosamente um papel no ajuste dos seus contornos.

---

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGÜELLO, J., 2003, *Estudio etnobotánico de la Serra do Açor (Portugal)* [Tese de doutoramento em Biología Evolutiva y Biodiversidad], Madrid, Facultad de Ciencias, Universidad Autónoma de Madrid.
- BARÃO, M. J., 2002, *O uso dos cardos na alimentação no Alentejo. Contribuição para o seu estudo numa perspectiva etnobotânica e ecológica* [Trabalho Fim de Curso da Licenciatura em Biologia], Évora, Universidade de Évora.
- BORGES, A. E. e ALMEIDA, V. C., 1996, “As plantas medicinais e condimentares. Análise das potencialidades de uma região Alentejana”, *Silva lusitana*, Ano IV, n.º especial, pp. 143-169.
- BOTELHO, M. C., 2001, *Aportação ao conhecimento da Etnoflora do Nordeste de Portugal* [Relatório Final da Licenciatura em Engenharia Florestal], Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- BOTELHO, M. C., 2007, *Etnobotânica da ilha de São Miguel: Valorização Patrimonial e Potencial Económico* [Tese de Mestrado em Ambiente Saúde e Segurança], Universidade dos Açores.
- BRUSH, S., 1993, “Indigenous knowledge of biological resources and intellectual property rights: the role of Anthropology”, *American Anthropologist*, 95 (3), pp. 653-686.
- CAMEJO-RODRIGUES, J. S., 2002, *Plantas medicinais da Serra do Açor*, Lisboa, Instituto da Conservação da Natureza, Área de Paisagem Protegida da Serra do Açor.
- CAMEJO-RODRIGUES, J. S., ASCENSÃO, L., BONET, M. À. e VALLÈS, J., 2003, “An ethnobotanical study of medicinal and aromatic plants in the Natural Park of Serra de S. Mamede (Portugal)”, *Journal of Ethnopharmacology*, 89, pp. 199-209.
- CARAPETO, A., 2006, *Levantamento Etnobotânico na Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António* [Relatório Final, Projecto Agro n.º 800 “Rede Nacional para a Conservação e Utilização das Plantas Aromáticas e Medicinais”], Castro Marim, Reserva Natural do Sapal de Castro Marim e Vila Real de Santo António.
- CARVALHO, A. M., 2005, *Etnobotânica del Parque Natural de Montesinho. Plantas, tradición y saber popular en un territorio del nordeste de Portugal* [Tese de doutoramento em Biología Evolutiva y Biodiversidad], Madrid, Facultad de Ciencias, Universidad Autónoma de Madrid.
- CARVALHO, A. M. e FRAZÃO-MOREIRA, A., 2006, “Caminhos de agora e do futuro – um rol de publicações e projectos à laia de conclusão”, in FRAZÃO-MOREIRA, A. e FERNANDES, M. M. (orgs.), *Plantas e Saberes. No Limiar da Etnobotânica em Portugal*, Lisboa, Colibri, pp. 103-112.
- Convention on Biological Diversity, 2007, “Article 8. In-situ Conservation”, *Text of the Convention on Biological Diversity* [online] disponível em <http://www.cbd.int/convention/articles.shtml?a=cbd-08> (acedido em 20 de Fevereiro de 2009).
- COSTA, Susana, 2003, *Usos e saberes da medicina popular num contexto urbano cabo-verdiano* [Tese de licenciatura em Antropologia], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- DELGADO, F. M., AMARO, M. C. e CALDEIRA, M. R., 2005, *Etnobotânica, o uso e a gestão das plantas aromáticas e medicinais e sua utilização sustentável* [Relatório Final da Equipa Técnica da ESACB, Projecto Agro 8.1 n.º 34], CD-ROM, Lisboa, INIAP.
- DIAS, S., e BETTENCOURT, E., 2005, *Etnobotânica, o uso e a gestão das plantas aromáticas e medicinais e sua utilização sustentável* [Relatório Final da Equipa Técnica da Estação Agronómica Nacional, Projecto Agro 8.1 n.º 34], CD-ROM, Lisboa, INIAP.
- DUTFIELD, G., 2003, “Bioprospecting: legitimate research or ‘biopiracy’?”, *Agriculture & Environment: Bioprospecting*, Science and Development Network [online] disponível em <http://www.scidev.net/en/agriculture-and-environment/bioprospecting/policybriefs/bioprospectin-legitimate-research-or-biopiracy-1.html> (acedido a 30 de Janeiro de 2009).
- ELLEN, R. e HARRIS, H., 2000, “Introduction” in ELLEN, R., PARKES, P. e BICKER, A. (eds.) *Indigenous Environmental Knowledge and its Transformations: Critical Anthropological Perspectives (Studies in Environmental Anthropology)*, Londres, Routledge, pp. 1-33.

- EMÍLIO, A., MACEDO, G., TIAGO, H. e LEITE, S., 2005, *Etnobotânica, o uso e a gestão das plantas aromáticas e medicinais e sua utilização sustentável* [Relatório Final da Equipa Técnica do PNPG, Projecto Agro 8.1 n.º 34], CD-ROM, Lisboa, INIAP.
- FARIAS, R. M. (coord.), 2005, *Etnobotânica, o uso e a gestão das plantas aromáticas e medicinais e sua utilização sustentável* [Relatório Final da Equipa Técnica da DRAEDM, Projecto Agro 8.1 n.º 34], CD-ROM, Lisboa, INIAP.
- FERNANDES, M. Miranda, 1997, "O valor dos simples. Elementos para uma estratégia de valorização de plantas silvestres com propriedades medicinais e aromáticas, entre outras", *Estudos Transmontanos e Durienses*, 7, pp. 267-298.
- FRAZÃO-MOREIRA, A. e CARVALHO, A. M., 2009, "Du savoir-faire à la connaissance des plantes: pratiques ancestrales et savoirs modernes au sein du monde rural portugais", *L'imaginaire contemporain du végétal*, Actes du Séminaire d'Ethnobotanique de Salagon, Salagon: Musée départemental ethnologique de Haute-Provence (em publicação).
- FRAZÃO-MOREIRA, A., CARVALHO, A. M., e MARTINS, M. E., 2007, "Conocimientos acerca de plantas en la nueva ruralidad. Cambio social y agro ecología en el Parque Natural de Montesinho (Portugal)", *Perifèria*, 7, [online] 15 p.
- FRAZÃO-MOREIRA, A., CARVALHO, A. M., e MARTINS, M. E., 2009, "Local ecological knowledge also 'comes from books': cultural change, landscape transformation and conservation of biodiversity in two protected areas in Portugal", *Anthropological Notebooks*, XV, 7, pp. 27-36.
- GASPAR, N. S. et al, 1999, *Etnobotânica do distrito de Santarém*. Escola Superior Agrária de Santarém [online] disponível em <http://www.esa-santarem.pt/unidadesensino/pvegetal.htm> (acedido a 5 de Março de 2000).
- LAIRD, S. (ed.), 2002, *Biodiversity and Traditional Knowledge*, Londres, Earthscan Publications.
- LOUSADA, J. B., 2001, *Etnobotânica no Parque Natural de Montesinho. O caso da aldeia de Moimenta* [Trabalho de Fim de Curso do Bacharelato em Gestão de Recursos Florestais], Bragança, Escola Superior Agrária, Instituto Politécnico de Bragança.
- MAFFI, L., 2001, "Language, knowledge, and indigenous heritage rights" in MAFFI, L. (ed.), 2001, *On Biocultural Diversity: Linking Language, Knowledge, and the Environment*, Washington, Smithsonian Institution Press, pp. 412-432.
- MAFFI, L. (ed.), 2001, *On Biocultural Diversity: Linking Language, Knowledge, and the Environment*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- MENDONÇA DE CARVALHO, L., 2006, *Estudos de Etnobotânica e Botânica Económica no Alentejo* [Dissertação de doutoramento], Coimbra, Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra.
- MENDONÇA, C., 2007, *Etnobotânica da Ilha Terceira: Recordar o Passado para Sustentar o Futuro* [Tese de Mestrado em Educação Ambiental], Universidade dos Açores.
- NOVAIS, M. H., SANTOS, I. MENDES, S. e PINTO-GOMES, C., 2004, "Studies on pharmaceutical ethnobotany in Arrábida Natural Park (Portugal)", *Journal of Ethnopharmacology*, 93, pp. 183-195.
- OLIVEIRA, A. e NEIVA, R., 2003, *Plantas Aromáticas e Medicinais do Parque Natural da Serra da Estrela. Seus usos tradicionais*, Tondela, Instituto da Conservação da Natureza, Parque Natural da Serra da Estrela.
- ORLOVE, B. e BRUSH, B., 1996, "Anthropology and the Conservation of Biodiversity", *Annual Review of Anthropology*, 25, pp. 329-352.
- PINTO, M. C. e GODINHO, M. M., 2003, "Conhecimentos tradicionais e propriedade intelectual", *Sociologia, Problemas e Práticas*, 42, pp. 91-111.
- POSEY, D., 1999, "Safeguarding traditional property rights of indigenous peoples" in NAZAREA, V. (ed.), *Ethnoecology. Situated knowledge/locates lives*, Tucson, The University of Arizona Press, pp. 217-229.
- POSEY, D., 2000, "Ethnobiology and ethnoecology in the context of national laws and international agreements affecting indigenous and local knowledge, traditional resources and intellectual property rights" in R. ELLEN, PARKES, P. e BICKER, A.(Eds.), *Indigenous Environmental Knowledge and its transformations. Critical Anthropological Perspectives*, London, Routledge, pp. 35-54.
- POSEY, D., 2001, "Biological and cultural diversity: the inextricable, linked by language and politics" in MAFFI, L. (ed.), 2001, *On Biocultural Diversity: Linking Language, Knowledge, and the Environment*, Washington, Smithsonian Institution Press, pp. 379-396.
- RIBEIRO, J. Alves, COSTA, E., SANTOS, S. e PEREIRA, A. C., 2005, *Etnobotânica, o uso e a gestão das plantas aromáticas e medicinais e sua utilização sustentável* [Relatório Final da Equipa Técnica da UTAD, Projecto Agro 8.1 n.º 34], CD-ROM, Lisboa, INIAP.
- SANTOS, Sónia, 2000, *Estudo etnobotânico da flora com propriedades medicinais, aromáticas e condimentares em duas freguesias da região de Entre-Douro e Minho* [Relatório Final da Licenciatura em Engenharia Agrícola], Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- SEQUEIRA, M. M., FONTINHA, S., FREITAS, F., RAMOS, L. e MATEUS M. G., 2006, *Plantas e Usos Tradicionais nas Memórias de Hoje*, Santana, Freguesia da Ilha e Casa do Povo da Ilha.
- STEPHENSON, D., 1999, "A practical primer on intellectual property rights in a contemporary ethnoecological context" in NAZAREA, V. (ed.), *Ethnoecology. Situated knowledge/locates lives*, Tucson, The University of Arizona Press, pp. 230-248.
- STAPP, J., WYNDHAM, F., e ZARGER, R. (eds.), 2002, *Ethnobiology and Biocultural Diversity*, Athens, International Society of Ethnobiology.
- UNESCO, 2007, *Knowledge and practices concerning nature and the universe* [online] disponível em <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=56> (acedido a 10 de Outubro de 2008).



# Respeito e Salvaguarda: reflexões a partir de uma experiência no terreno da música rap de finais dos 90's

Teresa Fradique

Escola Superior de Artes e Design  
Centro em Rede de Investigação em Antropologia

A presente discussão desafia-nos no seu duplo centramento, quando nos propõe: contribuir para responder à pergunta “O que fazem os antropólogos?” e tentar perceber de que forma os resultados da produção antropológica actual poderão entrar numa reflexão sobre a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* (CSPCI).

Comprometidos com a “cultura” por definição, os antropólogos estão fortemente relacionados – através de laços que poderíamos considerar essencialistas – com o espaço de protecção definido e imaginado<sup>1</sup> por esta convenção. Mas as reflexões das últimas décadas sobre o conceito de “cultura”, e a suspeita levantada dentro da própria disciplina de que se trataria – enquanto conjunto de pensamentos e costumes clara e abstractamente definidos – de uma invenção da imaginação antropológica (Ingold, 1994), tornam este debate tão difícil quanto interessante.

Segundo a Convenção, o património cultural imaterial (PCI) é gerador de diversidade cultural e constitui-se como algo que necessita ser “salvaguardado” face aos processos (de intolerância, ameaça de degradação, desaparecimento e destruição) que podem emergir da globalização e da transformação social<sup>2</sup>. Gostaria de salientar este primeiro aspecto na medida em que coloca uma

---

<sup>1</sup> Refiro-me aqui, naturalmente, aos sentidos atribuídos a esta expressão a partir do já clássico conceito de “comunidade imaginada” de Benedict Anderson (1983).

<sup>2</sup> “Entende-se por ‘património cultural imaterial’ as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural. Esse património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interacção com a natureza e da sua história, inculcando-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo, desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana. Para os efeitos da presente Convenção, tomar-se-á em consideração apenas o património cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais existentes em matéria de direitos do homem, bem como com as exigências de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos e de desenvolvimento sustentável” (*Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, UNESCO, Paris, 17/10/2003).

questão que, no caso concreto do objecto de estudo que foi o cerne do meu trabalho de campo no final dos anos 90 e início de 2000 – a música rap em Portugal<sup>3</sup> – é simultaneamente crucial e dilemática. Se, num primeiro plano, existem claramente dimensões associadas à produção e prática de música rap que se inscrevem nos princípios gerais que a convenção define como delimitadores da identificação de património cultural imaterial; num segundo plano, verifica-se que este fenómeno cultural (e provavelmente uma parte importante dos fenómenos culturais contemporâneos) é estruturalmente criado e mantido pelo mesmo “sistema” que é identificado como potencial destruidor da sua existência. A globalização e as transformações sociais radicais referidas no documento da UNESCO alimentam necessariamente a produção cultural bem como os seus processos de objectificação ou patrimonialização, através das plataformas de comunicação próprias do mundo pós-electrónico (Appadurai, 2004) digital. Sem eles, o património não conseguiria impor-se como uma dimensão social imaginada, legítima e operativa. Mas os formatos desta plataforma de imaginação colectiva entram em contradição com os princípios que presidem ao processo político de mapeamento do património cultural, feito a partir de ideias de tradição e de afirmação identitária geograficamente localizada e de reduzida circunscrição<sup>4</sup>.

De reter ainda é o facto de a Convenção estabelecer o princípio de que co-existem uma “vontade universal” e uma “preocupação comum” em salvaguardar aspectos que as comunidades, grupos e/ou indivíduos consideram como fazendo “parte integrante do seu património cultural”, permitindo a construção de identidade e de continuidade. Assente na legitimidade conferida pela suposição de uma partilha global de determinadas preocupações e vontades, este documento pretende estabelecer os meios necessários à criação de projectos de salvaguarda, institucionalizando política e administrativamente – através de “instrumentos normativos” vinculativos de protecção – uma estrutura que suporte e “conserva” alguns dos processos culturais contemporâneos. A Convenção é ainda, claramente, um objecto de “reconhecimento” selectivo, já que pretende eleger as comunidades, os grupos ou os indivíduos que desempenham um papel importante na produção, salvaguarda, manutenção e recriação do que se entende ser o património cultural imaterial.

<sup>3</sup> “Rap” é a sigla para a expressão “Rhythm and Poetry” que se aplica a um estilo musical que emergiu a partir do final dos anos 70, mas com expressão mais generalizada no início dos anos 80, e que se caracteriza por uma forma específica de recitação, o “rappar”. Este estilo demarca-se pelas inovações tecnológicas que introduziu nas sonoridades produzidas. Ao nível da percussão surgem como específicas as técnicas de DJing do *break-beat*, *scratch* e *back-spin*, que se tornaram fundadoras de parte da matriz de composição da música electrónica actual. Do ponto de vista vocal surge a figura do MC (Mestre de Cerimónias) encarregue de transmitir a “mensagem”, *rappando*.

<sup>4</sup> Aliás se olharmos para os documentos de filiação da CSPCI (a *Recomendação da UNESCO para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore de 1989* ou a *Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural de 2001*), percebemos até que ponto ela está inscrita numa linhagem tendencialmente folclorizante e tradicionalista.



Pormenor de artigos expostos na loja de streetwear (já extinta) Slang, Lisboa, 2001.

FOTO: TERESA FRADIQUE.

Os aspectos que acabo de referir mantêm, tal como indiquei acima, uma relação ambígua e interessante com alguns fenómenos culturais contemporâneos a que os antropólogos se têm dedicado com afincado e considerável nível de reflexividade. A atenção conferida a esses fenómenos tem suscitado antes de mais a necessidade de repensar fronteiras nos objectos de análise e proporcionado discussões sobre a necessidade de introduzir alterações metodológicas<sup>5</sup>. Não que

<sup>5</sup> Uma das propostas mais conhecidas e citadas é a de George Marcus (1995) que assenta na ideia de construção de *etnografias multi-situadas* que perseguem e se adequam à proliferação de lugares de expressão geográfica, ética e social com que os antropólogos se confrontam quando estudam fenómenos culturais contemporâneos.

toda a análise antropológica esteja condenada a abandonar o lugar simbólico que a tenda instituída por Bronislaw Malinowski passou a representar nas primeiras décadas do século XX, mas parece-me que é inquestionável que há aspectos de ruptura visível nos modelos de abordagem antropológica à produção cultural contemporânea. Estes convocam, em paralelo, elementos característicos das culturas tradicionais e autóctones, e elementos característicos das expressões ditas pós-modernas. Este será, eventualmente, um dos pontos-chaves daquilo que pretendemos discutir aqui: por um lado, que esta aparente contradição já não é problemática para a generalidade dos antropólogos, que conseguiram, através de novas perspectivas e metodologias de análise, encontrar nela sentidos pertinentes na explicação do social; mas que, por outro lado, ela parece sê-lo ainda para os discursos que procuram convencionar e salvaguardar as formas vivas de património cultural, que olham com alguma recorrência de forma literal e mutuamente exclusiva para as dimensões da tradição e da (pós) modernidade.

### **O caso do rap como lugar de retórica de pertença e criação de “sentido de comunidade”**

Se revisitarmos a história da génese da cultura Hip-Hop e o seu herói mítico Africa Bambaataa, podemos observar desde logo aspectos de uma “tendência patrimonializadora” dos discursos míticos das sub-culturas<sup>6</sup> contemporâneas.

Narra a história autóctone da cultura Hip-Hop que Africa Bambaataa, hoje uma estrela pop americana com concertos por todo o mundo, foi inspirado, enquanto jovem, por um filme épico dos anos 60 – *Zulu* –, realizado pelo argumentista Cy Endfield, baseado na Batalha de Rorke’s Drift (1879) que confrontou Exército Britânico e Zulus. O filme forneceu material suficiente para construir uma retórica renovada sobre as origens e a etnicidade. Na sequência de tais reflexões, Bambaataa decide reconverter o seu gang de rua – os *Black Spades* – num movimento cultural e político que intitulou de “Zulu Nation”. Este apresentava-se como uma organização dedicada à sobrevivência em contexto urbano, com fins eminentemente pacíficos, como nos explica Shapiro no *The Rough Guide to Hip-Hop* (2005): “Com a organização de festas e concursos de b-boys, a Nação Zulu proporcionou aos miúdos desenraizados do Bronx – e mais tarde, a todos os de Nova Iorque e arredores – um sentimento de pertença e sucesso que eles só haviam antes experimentado nos violentos gangs de rua que reinavam em NY no início dos anos 70.” (tradução livre, Shapiro 2005: 2).

<sup>6</sup> Sabemos que o conceito de *sub-cultura* é ambíguo e utilizo-o aqui como um *shortcut* para a ideia de um movimento cultural que adquire formas de expressão distintas que se materializam num “estilo” ou *style* que o demarcam criando sentidos de pertença a quem a ela adere.

Tive já oportunidade de discutir de forma aprofundada esta tendência do movimento Hip-Hop para construir uma retórica mitificadora das suas origens, que se cristaliza numa narrativa com personagens, locais e discursos fundadores muito precisos (Fradique, 1999; 2003<sup>a</sup>; 2003b). Não será de todo por acaso que o movimento tem a sua génese nas ideias de *nação* (Zulu Nation), primeiro, e de *cultura* (Cultura Hip-Hop), depois, já na sua fase de afirmação. A forma como estas estratégias fundadoras produziram uma profunda eficácia na emergência de um fenómeno cultural que cria “práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados”; e que a comunidade ou movimento Hip-Hop os “reconhecem como fazendo parte integrante do seu património” que é, segundo eles próprios, “cultural”<sup>7</sup>, aproxima-o, a meu ver de forma muito clara, das categorias estabelecidas para a identificação e salvaguarda do PCI.

Para Paul Gilroy, autor conhecido pela sua contribuição para os estudos pós-colónias, o rap “é uma forma híbrida enraizada nas relações sociais sincréticas do Sul do Bronx onde a cultura do sound-system jamaicano, transplantada durante os anos 70, estabeleceu novas raízes e, em conjugação com inovações tecnológicas específicas, colocou em marcha um processo que viria a transformar o sentido que a América negra atribui a si própria, assim como uma vasta área da indústria da música popular” (Gilroy, 1993: 125).

Esse legado criativo e ético que é a música rap detém e reproduz um património visível nos registos que cria de si própria. Um legado que é cultural e claramente imaterial (tão imaterial quanto podem ser as expressões de carácter performativo), transmitido de geração em geração. A utilização interna da expressão *oldschool*, que corresponde à legitimação pública de um rapper como ancião que dá exemplo e “faz história”, é uma materialização clara deste processo. Outra, é a constatação de como esta forma de expressão cultural global, que é a música rap, se expressa a partir de dimensões locais, e é constantemente recriada “pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interacção com a natureza e da sua história, incutindo-lhes um sentimento de identidade e de continuidade”<sup>8</sup>.

Como exemplo, propositadamente críptico para a maioria – no sentido em que defendo que estamos perante um fenómeno complexo, consistente e específico, que exige, como qualquer estrutura cultural, algum nível de inserção para ser entendido – apresento um tema do rapper Valete<sup>9</sup> que descreve, de forma pormenorizada, os blocos geracionais que estiveram na origem

<sup>7</sup> Estou a citar a definição de PCI anteriormente transcrita em nota de rodapé.

<sup>8</sup> Estou novamente a citar a definição de PCI anteriormente transcrita em nota de rodapé.

<sup>9</sup> Para informações sobre biografia e discografia de Valete, consultar: <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=73408859>

da criação do movimento cultural que é o *rap tuga*. Este é um testemunho operativo de construção da tradição e de legado patrimonial imaterial, a partir de factos que podemos denominar de históricos, do ponto de vista desta comunidade hip hop, criando fortes sentimentos de pertença.

#### HALL OF FAME, Valete<sup>10</sup>

“Gabriel o Pensador, o homem que eles amam odiar  
nah, é o homem que fez o nosso coração parar  
távamos todos a chamar de burras as loiras mais belas  
e a pedir ajuda para morar numa favela  
quando em 94 Rapublicaram o rap tuga  
e enquanto uns afogaram-se, eu li o dicionário da rua  
lá também vi a Verdade, nua e crua  
Boss AC foi o primeiro mc a reduzir todos os outros a pesos plumas  
e em 95 levou o flow para outro nível  
deu-lhe com a alma e devorou o Pacman no álbum dos Da Weasel  
era um flow homicida, e ele tinha apenas 19  
era preciso ser um Mad Nigga para competir com o Boss  
96 ergeu-se o underground e eu despertei  
era na assembleia da Microlândia que se fazia a lei  
ninguém cuspiu com a auto-estima de Sagas, o sensei  
D-Mars tinha rimas mais Assassinas que o dj  
Dealema deixaram o Submundo ainda mais submerso  
eles chegaram mais longe porque andavam de Expresso  
e tinham o tal mc dos versos ilusionistas  
com um Fusível a mais que o resto dos lyricistas

(Refrão)

se o r.a.p. é a tua life então faz isso bem  
deita sangue e suor até chegares além  
sê humilde bro, ainda não és ninguém  
ainda não tens o skill para entrar no hall of fame  
caga nessa pop shit de fama, guito e tops  
sê tu próprio e corre por amor ao hiphop  
trabalha forte e firme até tu seres alguém  
e até teres o skill para entrar no hall of fame

<sup>10</sup> Fonte: <http://letras.terra.com.br/valete/1131172/>. Para ouvir o tema: <http://br.youtube.com/watch?v=nSYdSwaEkxA&feature=related> com slideshow.

o sol nasceu no álbum dos LNM em 97 e apareceu com o estilo matematicamente correcto  
eu diria matematicamente infalível  
para a maioria praticamente impossível  
o primeiro clássico de hiphop tuga chegou Sem Cerimónias  
foi quando o Porto começou a deixar Lisboa com insónias  
Mind da Gap conseguiram tirar o underground do fundo  
fácil, porque eles tinham um Serial Killer e um Ace de trunfo  
o ás da escola do rap da rua chamava-se Chullage  
muito gás, todos os street rappers ficaram lá atrás  
eficaz na street knowledge, sempre cru e voraz  
perspicaz na rima por mais que rimasse Red Eyes  
o rap voltou em carga ao ghetto na época de ouro  
à espera da nova Praga que rimava em crioulo  
e trouxe a nova saga do flow para meu consolo  
que libertava veneno para vos deixar a soro

(Refrão)

se o r.a.p. é a tua life então faz isso bem  
deita sangue e suor até chegares além  
sê humilde bro, ainda não és ninguém  
ainda não tens o skill para entrar no hall of fame  
caga nessa pop shit de fama, guito e tops  
sê tu próprio e corre por amor ao hiphop  
trabalha forte e firme até tu seres alguém  
e até teres o skill para entrar no hall of fame

em 98 já se falava de um tal Projecto Secreto  
que depois foi desvendado em mixtapes e maquetes  
Xeg, o primeiro mc a fazer da língua um sabre  
que mais tarde ainda provou que é mais amargo sem Vinagre  
Sam, Entre(tanto) saiu do Quarto Mágico  
com o primeiro álbum independente em formato de clássico  
Sam, ninguém sabia o que o puto valia  
Sam, ninguém sabia no que se tornaria  
'tavam todos concentrados, perplexos, embasbacados  
a ver os resultados do Mundo e os versos silábicos  
Mundo, ninguém percebia onda a rima caía  
Mundo transformava palha em poesia  
bem antes da banalização e dos morangos  
bem antes da fama e do cifrão ser importante  
bem antes do sá leão, do melão e do sandro  
quando era só skills, transpiração e sangue”.



Pormenor de artigos expostos na loja de streetwear (já extinta) Slang, Lisboa, 2001.

FOTO: TERESA FRADIQUE.

Em síntese, podemos considerar que a forma como se convencionamos estar perante património cultural imaterial – a produção de elementos que estruturam processos de identificação diferenciadora de grupos ou comunidades que permitem enriquecer, não só a diversidade cultural, como a criatividade humana –, está em clara sintonia com as características estruturais do fenómeno rap. Porque este assenta na invenção de uma cultura urbana que produz sentimentos de pertença e de articulação de valores partilhados através de manifestações visuais e performativas que resultam no que se convencionou chamar de rap, graffiti e break-dance. Como afirmei acima, parece-me inquestionável a pertinência desta discussão em torno de uma correspondência, mesmo que aparente, entre os princípios estabelecidos pela Convenção e os princípios internos à linguagem institucionalizada da cultura Hip-Hop, em geral, e da sua expressão musical que é o rap, em particular.

Neste sentido, proponho a identificação de um dilema nesta discussão a partir deste caso concreto: um dilema entre a) o potencial do rap e da cultura Hip-Hop, enquanto fenómenos de expressão de identidades locais, de serem considerados como PCI à luz dos requisitos estabelecidos pela Convenção; e b) a sua inconsensualidade e heterogeneidade interna – ou seja, a sua

excessiva pós-modernidade – que o remete para zonas que o excluem dos espaços delimitados pela Convenção.

Mas antes de desenvolver especificamente este aspecto, gostava de me centrar na abordagem do terreno e nas ideias de “cultura” e “acção” que surgem a partir deste fenómeno de criatividade juvenil urbana.

### **O Rap do final dos anos 90: “O mundo é complexo, mas não é irresolúvel”<sup>11</sup>**

“O que andarás a fazer um(a) antropóloga(o) quando decide estudar a música rap?” – esta é uma das questões que me têm colocado com mais frequência desde que, em 1996, iniciei um projecto de investigação que culminou (curiosa e inesperadamente, diria eu) num volume da colecção de etnografia portuguesa *Portugal de Perto*<sup>12</sup>. Como é óbvio, um antropólogo social que se dedica ao “estudo” do rap andarás a falar de música e dos seus intérpretes, mas está sobretudo interessado nas dimensões culturais da vida social contemporânea. Ora um dos aspectos mais interessantes da música rap e de algumas das formas urbanas de criatividade juvenil é que estas se apresentam à esfera pública já como operadores críticos e analíticos.

Este facto torna quase irrelevante, ou mesmo redundante, o olhar por vezes curioso, semi-voyeurista, ingénuo e até ansioso do antropólogo que pouco entende do assunto.

Cedo percebi que construir um trajecto que passasse por fazer uma monografia do rap português ou de assumir o lugar de “especialista” no assunto seria um perigo. Aliás essa perspectiva apresentou-se-me desde sempre como muito pouco interessante. Foi assim que a pesquisa se desenvolveu em torno das representações da música rap em Portugal e daquilo que tenho definido como uma “excessiva visibilidade” deste fenómeno musical na sociedade portuguesa de final do ano 90.

É o facto destes jovens conseguirem tomar em mãos a auto-proclamação de uma cultura – a cultura Hip-Hop – e utilizá-la, simultaneamente, a) para criar projectos de identidade pessoal; e b) para exprimirem a sua ideia sobre o mundo e o lugar que nele ocupam, que os tornou particularmente instrumentais para os discursos encarregues de definir a multiculturalidade nacional que emergia com os contornos da pós-colonialidade. Mas sobre isto tenho já falado muito.

<sup>11</sup> Esta é uma das frases de auto-apresentação do grupo de rap de Carcavelos Mundo Complexo. Para mais informação sobre a banda consultar: <http://www.myspace.com/mundocomplexo>.

<sup>12</sup> Nota do Ed.: *Fixar o Movimento: representações da Música Rap em Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Colecção Portugal de Perto, 2003.

Música rap é um guião de vida. Pratica-se e vive-se a partir de um núcleo estruturado e internamente legitimado de normas e valores. Estes orientam o quotidiano dos jovens adeptos da cultura Hip-Hop e ajudam-nos na sua busca de sentido para o mundo. Ser *real*, ou seja, exprimir aquilo que se viveu realmente, ou que se observou, é uma das principais premissas para se ser rapper. A forma como as ideias e posições tomadas a partir do real são expressas assume códigos bem estruturados, de forma a criar um estilo. O estilo torna-se visível porque, na sua forma de produzir significados e emitir mensagens, utiliza recursos com alto potencial expressivo: a mensagem da palavra dita; a sonoridade do ritmo que se constrói; a forma como o corpo se move e se adorna para incorporar esse som criado.

Mas a legitimidade de um estilo ou de um *movimento*, como lhe chamam os rappers, também depende da sua identificação por parte dos discursos públicos que lhe dão visibilidade. E falo não apenas da imprensa especializada, mas dos media em geral, dos comentadores, dos políticos e dos grandes centros de produção de bens de consumo multinacionais.

Neste sentido, a pertinência de uma análise antropológica ou sociológica surge quando, por um lado, tentamos perceber o que é que essa expressão criativa performativa, com uma ética e um estilo próprios, nos tem a dizer sobre a sociedade portuguesa da viragem do milénio; e, por outro, o que é que a sociedade portuguesa tem a dizer sobre os jovens rappers que surgem como um grupo afirmativo na sua vontade de conquistar o seu lugar na opinião pública e nos palcos da nova música produzida em Portugal.

Não é então talvez de estranhar que este trabalho tenha tido como destino uma colecção que se chama *Portugal de Perto* e que tenha sido escolhido para este colóquio. Perceber como é que a música rap entrou na esfera pública em Portugal, criando um nível relativamente elevado de expectativas e de visibilidade mediática, é uma forma de dar profundidade a uma discussão sobre as transformações recentes da sociedade portuguesa. Também por isso, parece fazer sentido que o tornem parte da discussão em torno do Património Cultural Imaterial, activa na sociedade portuguesa contemporânea.

É consensual que o fenómeno da cultura Hip-Hop começou em Portugal já nos meados/finais dos anos 80, em Lisboa e no Porto. Mas, para além das tentativas de procurar uma geografia histórica para o fenómeno, é importante, a meu ver, procurar perceber um pouco melhor o que aconteceu em meados dos anos 90, quando a música rap entra definitivamente no *main stream* português. Este é o momento em que grupos de jovens, que se reuniam em torno de cassetes enviadas do estrangeiro por amigos e parentes, ou a ouvir programas de rádio pioneiros, ou ainda a frequentar certas discotecas e salas de espectáculo, se começaram a dedicar a novas sonoridades. Mas é também o começo de uma visibilidade pública da multiculturalidade por-

tuguesa e da discussão do multiculturalismo e o momento em que se percebe que a globalização veio para ficar e que a identidade de Portugal como um país europeu começa a ser construída a partir da identificação de novos grupos sociais.

### A Convenção: respeito ou *respect* e salvaguarda ou *keep it real*

Como lidar a partir daqui com o desafio da discussão em torno do PCI e da forma como a Convenção funda os seus contornos?

Por um lado o rap opera num dupla escala enquanto produto mercadorizado a nível global, que permite produzir identidade a nível local, criando expressividades contextuais, justamente no sentido que a Convenção parece defender.

Mas uma das razões que levam à adopção da Convenção passa pela: “necessidade de promover uma maior tomada de consciência, em especial entre as gerações jovens, para a importância do PCI e da sua salvaguarda”. Ora, esta preposição faz-nos pensar na forma como, neste caso particular, são os próprios jovens que estão claramente conscientes da necessidade de criarem o seu património, de forma a procurarem a sua integração no mundo actual. Porque se sentem, por exemplo, diferentes dos seus pais e das formas de afirmação identitária que eles representam. Por outro lado, eles utilizam uma retórica de estruturação de sentido e legitimação de uma ética própria que se inscreve nas ideias patrimonializadoras de salvaguarda e respeito. Ambos são requisitos para que qualquer rapper ou participante na cultura hip hop seja considerado como membro autêntico. Ter ou impor *respect* ou *respeito* é um requisito fundamental. *Keep'n it real* corresponde à ideia de autenticidade e de ser verdadeiro para consigo mesmo e para com os outros (que é uma forma de respeito mútuo), falando apenas sobre o que se experimentou ou viveu. Ter uma experiência de vida que torna o rapper detentor de um legado e de uma história à qual se deve respeito e que é preservada através da sua objectivação nas várias formas de expressividade cultural. Esse legado adquire a forma de mensagens, que são credíveis e que têm um alto potencial de criar sentimentos de pertença. Pode por isso emitir mensagens credíveis e produzir elementos válidos para o legado desta cultura.

Num video de promoção do álbum “Educação Visual”, que consagrou Valete, o rapper Adamastor faz a seguinte declaração:

“Sem dúvida um dos melhores álbuns de toda a história do Hip Hop Tuga, *man*. (...) Acho que até morrer é um álbum que eu vou sentir sempre. *Lyricas, flow, style*, tudo *man*, está lá. É mesmo o Hip-Hop que um gajo precisava de ouvir. O Hip-Hop que entra mesmo na cabeça e faz o pessoal pensar que realmente as coisas são assim e

cada vez mais temos de evoluir e as coisas têm de andar para a frente. Valete, “Educação Visual” vai ser o clássico de sempre, um dos álbuns que um gajo tem de lado e quando tiver 80 anos, velhinho, para os meus netos, mostro-o cheio de pó e digo: «Ei puto, ouve isto aqui, é o melhor álbum de sempre da minha geração»<sup>13</sup>.

A retórica patrimonializadora desta sub-cultura, bem visível no discurso de Adamastor, desenvolve-se, materializa-se e reproduz-se para o interior da comunidade e em representação dela mesma para o exterior. Fá-lo através das formas de objectificação e consumo próprias das culturas de criatividade juvenil. E estas têm, antes de mais, de ser acessíveis através da apropriação, através do seu consumo – navegando na net, assistindo a concertos e a clips, comprando discos e fazendo downloads. É um acervo que representa uma cultura específica, com escalas variáveis (Fradique, 2004), que é eminentemente digital, móvel, rápida e intensa na forma como circula e fica globalmente acessível. Este património de que estou a falar tem até um nome concreto – rap Tuga – e um poder de criação de pertença muito forte – como vimos com excerto de Adamastor e a letra de Valete.

### **A necessidade de concretizar uma *inconsensualidade* produtiva**

Importa tornar claro que a discussão que proponho é de natureza retórica e não militante. Apesar de não ser descabido, a meu ver, considerar a hipótese de um movimento representado por rappers, académicos e críticos de música, entre outros possíveis, que assumisse o projecto de submeter esta forma de expressão musical à protecção da UNESCO – porque se consideraria que esse acto seria útil no âmbito da legitimação e inscrição pública da cultura Hip-Hop e do seu potencial para produzir artefactos patrimoniais imateriais –, não é essa defesa que pretendo fazer neste contexto. Cabe-me apenas reflectir sobre de que forma os fenómenos aos quais esta Convenção se reporta se desenvolvem do ponto de vista da vida social actual, segundo moldes que são inconjugáveis com os anacronismos que esta tende a realçar.

Um dos aspectos que surgiria de imediato como obstáculo a esta hipótese passa pelo requisito do que poderíamos intitular de “fraternidade intrínseca”. Ou seja, a defesa do papel inestimável do PCI como factor de aproximação, intercâmbio e entendimento entre os seres humanos. Julgo que para nós, antropólogos – e tendo em conta o treino na análise profunda dos fenómenos culturais que nos é exigido –, se torna difícil encontrar exemplos concretos de processos culturais que sejam estáveis e coerentes na criação de entendimento entre os seres humanos. Pois parece-nos que, sem conflito ou “drama social” (Turner, 1988), não há produção cultural.

<sup>13</sup> Vídeo pode ser consultado em: <http://www.youtube.com/watch?v=o8he2OoSCLo>.

O rap talvez seja exemplar neste aspecto, pois a produção assenta justamente em princípios que conjugam a fraternidade e a união, com o conflito e as batalhas internas. Nos últimos anos, aliás, as *battles* de improviso na rua, publicitadas no YouTube, têm sido factores de dinâmica fundamental para o rap Tuga. Nelas, rappers de diferentes zonas urbanas ou com diferentes estilos de abordagem, digladiam-se perante uma plateia de adeptos fervorosos. Também são conhecidas as oposições entre os rappers mais velhos – chamados de *oldschool* – e os rappers mais novos que se auto-intitulam de *underground*, por pretenderem manter-se independentes das grandes editoras multinacionais.<sup>14</sup>

Estas aparentes contradições ou inconsensualidades são estruturantes do movimento e, nesse sentido, constituem verdadeiros motores de inspiração e produção cultural.

No início da letra do tema “Hall of Fame”, acima citado, Valete dedica alguns versos ao conhecido rapper Boss Ac. Sobre ele afirma: “Boss AC foi o primeiro mc a reduzir / Todos os outros a pesos plumas / E em 95 elevou o flow para outro nível / Deu-lhe com a alma e devorou o Pacman no álbum dos Da Weasel / Era um flow homicida, e ele tinha apenas 19 / Era preciso ser um Mad Nigga para competir com o Boss”. Para ele o rapper AC surge como um herói da mitografia do rap tuga, um “pai fundador” dos requisitos de qualidade técnica e artística (skills) a um nível suficientemente elevado para provar que era possível o surgimento de um movimento novo. Aliás, tenho-me referido repetidamente à forma exemplar como AC, desde muito novo, identifica a emergência daquilo a que chama uma “nova cultura”, um “novo produto” que resulta do lugar *in-between* em que se situam jovens de dupla descendência, fruto da situação pós-colonial.

Mas como é possível tal homenagem por parte de Valete quando a sua própria produção parece, em certos momentos, distanciar-se de forma radical do trabalho de Boss AC? Como exemplo desta suposta contradição podemos citar dois conhecidos temas, cujos videoclips rodaram com insistência pelos canais de televisão da especialidade. Trata-se de “Anti-Herói”<sup>15</sup>, de Valete e “Beija-me (mais uma vez)”<sup>16</sup> de AC.

Este vídeo premiado de Valete estrutura-se como um manifesto sobre a revolução urbana que criará “um mundo novo”. A força desse movimento revolucionário vem da experiência partilhada da exclusão social, mas também da filiação a um conjunto de figuras históricas do século XX que protagonizaram as independências e a luta contra o imperialismo moderno: “Eu cresci trancado num quarto com livros de Marx e Pepetela / Alimentado com parágrafos de Néelson Mandela / Foi esta a fonte do ódio que agora já não escondo / Este é o som que eu inalei na

<sup>14</sup> Para uma discussão mais aprofundada deste aspecto vd. Fradique, 2003a.

<sup>15</sup> Vídeo pode ser consultado em: <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=73408859>

<sup>16</sup> Vídeo pode ser consultado em: [http://www.youtube.com/watch?v=eDIn0WCWhxA&feature=channel\\_page](http://www.youtube.com/watch?v=eDIn0WCWhxA&feature=channel_page)

voz de Zeca Afonso”. Este manifesto político, ancorado numa galeria de personagens – Marx, Pepetela, Nelson Mandela, Zeca Afonso, Guevara, Lenine, Estaline, Malcom X, Lumumba, Ghandi, Arafat, Agostinho Neto, Xanana, Zapata, Luther King, Bob Marley, Amílcar Cabral e Samora (por ordem de referência) – tem a força de um desejo e de uma convicção que surpreendem no panorama do rap tuga.

Em aparente oposição temos um dos mais divulgados vídeos de Boss AC onde este surge a contracenar com a *socialite* Merche Romero. Neste “Princesa (beija-me outra vez)”, um tema romântico dedicado à mulher amada, AC surge na banheira, no quarto, e na sala em plenas carícias, com a sua parceira de clip, ou a correr pelas ruas do Parque das Nações. Embora tenha permitido a AC afirmar ainda mais a sua capacidade de fazer o que se chama no meio musical, de *cross-over*, este tema causou irritação em muitos rappers que se consideram *underground*. Essa irritação chegou mesmo a ser transformada em inspiração para certas rimas corrosivas. Essa negociação sobre as várias perspectivas em torno da representação do rap e, mais ainda, a possibilidade de um mesmo protagonista poder assumir esta atitude chamada de *playa* e ser simultaneamente um dos principais arautos em termos de *skills* artísticas e de construção de mensagem, é uma das principais fontes de construção de património interno.

Uma inconcensualidade produtiva e imparável na sua capacidade de produção cultural de um património performativo que os ajuda a criar sentido de comunidade e pertença, activa e auto-determinada.

## Conclusão

A emergência da música rap em Portugal, que se consolidou ao longo dos anos 90, foi marcada por um contexto que poderíamos denominar de *excessiva visibilidade*. Ou seja, a atenção conferida pelos discursos públicos a este fenómeno cultural expressivo foi particularmente visível, ao contrário do que se passou com outras formas de criatividade juvenil.

Ao discutir as razões que estarão na origem deste movimento de espectacularização, estamos simultaneamente a reflectir sobre questões ligadas à capacidade de auto-determinação cultural e à forma como esta é gerida e utilizada pelas várias instituições encarregues de produzir discursos e retratos da identidade nacional.

Se for verdade que não há auto-afirmação cultural sem conflito e negociação permanente num espaço performativo em que se confrontam diferentes formas da sua expressividade, então teremos de permitir que a definição do PCI se deixe contaminar pelas incertezas das dinâmicas sociais do mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- ANDERSON, Benedict, 1983, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso.
- FRADIQUE, Teresa, 1999, "Nas margens... do rio: retóricas e performances da música rap em Portugal", in Gilberto Velho (Ed.), *Antropologia Urbana: cultura e sociedade no Brasil e Portugal*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- FRADIQUE, Teresa, 2003, "Fixar o Movimento... nas margens do Rio: duas experiências de construção de um objecto de estudo em terreno urbano", in Gilberto Velho (Ed.), *Pesquisa em Meio Urbano*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- FRADIQUE, Teresa, 2004, "Escalas de Prática e Representação: a música rap enquanto projecto de imaginação espacial", in J. M. P. et al, *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.
- GILROY, P., 1993, *SmallActs*, London, Serpent's Tail.
- APPADURAI, Arjun, 2004, *Dimensões da Globalização*, Lisboa, Teorema.
- INGOLD, Tim (Coord.), 1994, *Companion encyclopedia of anthropology*, London, Routledge.
- SHAPIRO, P., 2001, *The rough guide to hip hop*, London, Rough Guides.
- TURNER, V. W., *The anthropology of performance*, New York, PAJ Publications.



# A (I)materialidade do Som: Antropologia e sonoridades\*

Filipe Reis

Departamento de Antropologia do  
Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – IUL  
Centro em Rede de Investigação em Antropologia

## Introdução: a (i)materialidade do som

“Quão fundo vai a nossa audição! Pensem em tudo o que significa compreender algo que simplesmente ouvimos. A qualidade divina de ter ouvidos!” (Phillip Roth).

“Pouco se tem sublinhado que, enquanto nos ficou do passado uma enorme quantidade de documentos escritos e visuais, nada nos ficou das vozes antes dos primeiros fonógrafos roufenhos do século XIX. [...] Nem a Antiguidade nem qualquer dos séculos intermédio [até ao século XIX] nos ofereceram o equivalente de uma conversa de Pedro Bezukhov com o príncipe André, em Tolstoi, do Rosmer de Ibsen com Rebeca West e o seu manhoso cunhado... [...]. A transcrição de palavras em termos puramente realistas, sem interferências de qualquer espécie, é curiosamente contemporânea dos dois meios de comunicação de reprodução do objecto, o fonógrafo e a fotografia” (Marguerite Yourcenar).

O som é efémero e evanescente, embora não seja imaterial. O som é essa vibração que se “transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de capta[r] e que o cérebro [...] interpreta, dando-lhe configurações e sentidos” (Wisnik 1989:15). Não é dos aspectos propriamente materiais ou físicos do som que me atreveria a falar aqui, uma vez que não sou físico ou engenheiro de som, mas sim antropólogo. É nesta qualidade

\* O autor gostaria de agradecer a Maria Carneira da Silva e a Paulo Costa, organizadores deste Colóquio, o convite para apresentar a comunicação que está na origem do presente texto. A realização da pesquisa de terreno foi possível graças ao apoio da Fundação de Ciência e Tecnologia.

que me interessa explorar a questão dos significados sociais e culturais que, enquanto seres humanos, atribuímos aos sons, por exemplo, como os classificamos ou como os usamos no quotidiano, em suma, como os integramos nas nossas vidas e nas relações com os outros. Como nota Yourcenar, o sonho de capturar a voz humana sem recurso à escrita tornou possível transcender a evanescente efemeridade do som das palavras. O fonógrafo representa, justamente, a possibilidade de conservá-las e voltar a reproduzi-las; graças a ele o som tornou-se “objectificável” de um modo completamente novo, liberto daquilo a que Yourcenar chama “interferências de qualquer espécie”: poder simplesmente ouvir, mesmo que roufenhas, as palavras proferidas, em vez de *as ver* espacializadas e mudas; e poder conservá-las. Esta possibilidade pode hoje parecer-nos trivial: o telemóvel que trazemos no bolso permite gravar som, tirar fotografias, filmar, ouvir música, receber e enviar texto, e tudo isto para além de nos permitir telefonar. Mas em finais do século XIX, com os roufenhos fonógrafos que gravavam em cilindros de cera as oscilações da voz humana, surgia uma forma nova de apreensão e representação da realidade. O fonógrafo representa o início da possibilidade de desincorporar, descontextualizar, repetir, eternizar e manipular o som: a rádio e a indústria fonográfica moldaram e moldaram-se à humana “qualidade divina de ter ouvidos”, produzindo artefactos – programas, discos – que podem ser lidos/ouvidos em outros artefactos – rádio, grafonola, gira-discos, leitor de cassetes, leitor de mp3. Se a *qualidade divina* de ouvir não nos distingue propriamente de outros animais (Finnegan, 2003), já a qualidade especificamente humana da língua nos tornou capazes de pensar em deuses, ouvir as suas vozes e inventar instrumentos, artefactos e técnicas para produzir e reproduzir “sons”.

A invenção de tecnologias de gravação, reprodução e difusão do som trouxe consigo novas formas de fruição e de representação cultural. O que um qualquer aparelho de reprodução de som faz é *ler* para nós. Não é por acaso que dizemos leitor de cassetes ou de mp3. O que todo um aparelho de gravação faz é *inscrever*, por nós.

## O fonógrafo e a prática etnográfica

“A tecnologia avança e os textos gravados vieram para ficar” (Roger Sanjek).

Ao longo do século XIX uma série de factores conduziria, no último quartel, à invenção do fonógrafo. A sua “ideação” (Winston, 1998) vem já dos princípios do século XX. O acto de registar a fala à velocidade do discurso do emissor – a estenografia – e o estudo da fonética são parte do amplo território de competência científica que permitiu idear o fonógrafo:

---

Imagem da pág. 336

Proclamação dos casamentos em dia de Carnaval. Podence, Macedo de Cavaleiros, 2000.

FOTO: BENJAMIM PEREIRA. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

“There was not very much ‘eureka’ about this. The usual seventeenth century savant had dreamed about capturing the human voice in hollow cylinders and (...) making sound visible was a well-established agenda item in a number of research traditions. Most significantly, since 1855, the same essential principle which Edison used for his phonograph had been applied in Scott’s phonautograph . Even the term Edison used, ‘phonograph’, dated from 1863 (...). These elements (and wave theory, of course) could be said to constitute the ground of scientific competence for the phonograph” (Winston, 1998:61).

Fonética e fonografia serão, transitoriamente no século XIX, usadas como sinónimos. Em 1886 é criada a Associação internacional de fonética com a missão de desenvolver métodos de ensino da escrita e da leitura aliada a propósitos políticos, nacionalistas, de unificação linguística (Tournès, 2008:12-14). Estes vários campos consolidaram as articulações que, para além dos sistemas convencionais de escrita, permitiam transcrever (caso da fonética e da estenografia) os sons, e abriram caminho a novos métodos de ensino das línguas e, provavelmente, a uma nova perspectiva sobre a língua. A “mise au point” do fonógrafo levada a cabo por Edison é também parte de um processo mais vasto de transformações que estão em curso no último quartel do século XIX: extensão progressiva do modo de produção capitalista aos bens culturais, crescimento das cidades e de “práticas culturais baseadas na mediatização de sons e imagens”, organização científica do trabalho e a racionalização do tempo e sua repartição entre trabalho e lazer (Tournès, 2008: 6-9). O fonógrafo é, nesta medida,

“un enfant typique de la revolution industrielle et du scientisme: son invention vient concrétiser le vieux rêve de maîtriser l’écoulement inéluctable du temps en gravant pour l’éternité les sons fugaces de la parole et de la musique et en donnant à l’auditeur la possibilité, impensable jusqu’ alors, de les réécouter à volonté, comme pour remonter le temps” (idem: 9).

É neste contexto, industrial e cientista, que o fonógrafo será apropriado pelas ciências humanas. De modo talvez menos evidente do que a câmara fotográfica, o aparelho entrou na prática etnográfica por via de Boas e seus discípulos. Malinowski levou câmara, mas não fonógrafo, para as Trobriand, mas nos Estados Unidos, para além das câmaras, os fonógrafos começaram também a ser usados como instrumentos de pesquisa e a ser transportados para o terreno. A entrada do fonógrafo enquanto instrumento de pesquisa ocorre praticamente no momento em que os primeiros aparelhos comercializados por Edison começaram a circular. Entre 1890 e 1940, são criadas sociedades e instituições nacionais que têm como missão recolher e guardar arquivos fonográficos com propósitos científicos e/ou patrimoniais. Juntamente com a máquina fotográfica e depois a de filmar, estas tecnologias entraram rapidamente no leque de utensílios que os etnógrafos transportam para o terreno, a par do caderno de notas.

A entrada do fonógrafo nas práticas de inquérito etnográfico de Boas e seus discípulos não se fez, todavia, sem alguma resistência e cautelas. Além de pesados e sensíveis, os primeiros fonógrafos tinham limitações técnicas, pelo que a máquina de gravação foi acolhida com um misto de entusiasmo e reserva: o registo sonoro trazia novas possibilidades para a prática etnográfica e para as políticas de conservação da cultura, mas as vantagens que a máquina trazia para o empreendimento *boaziano* de salvar o folclore da extinção iam a par com as reservas que a nova tecnologia introduzia na prática etnográfica. Essas reservas, como assinala Erika Brady, tinham que ver com a transformação que o registo sonoro trazia para o processo de documentação etnográfica:

“Although the limitations of the phonograph were real, some of the difficulty experienced by ethnographers such as Radin and Roberts may not have related to the workings of the machine itself but instead to their adjustment to an unfamiliar process of documentation in which the oral nature of their material was retained rather than immediately reduced to written form. The historically shaped sensorium of ethnographers of the period was still essentially a post-Enlightenment environment in which meaningful sound was automatically spatialized – and specialized – in the form of the written word. [...] Some of their hesitation may have had less to do with the limitations of the machine itself to an unfamiliar process in which the oral nature of their material was retained indefinitely, instead of being immediately reduced to written form” (Brady, 2002: 60-61).

Na verdade, o fonógrafo introduzia vários problemas no processo de recolha etnográfica: produzia um novo tipo de documento – uma gravação, um som – que resultava de uma situação, ela própria nova, de prática de terreno: o acto de gravar, em vez do acto de transcrever. A transcrição assume, como se sabe, um carácter monumental na obra de Franz Boas: mais de 3000 páginas. Não pode deixar de pensar-se que isso se deve, em grande medida, a essa nova tecnologia que ele usou em muitas das suas expedições e estadias no terreno.

Poder-se-ia estabelecer um paralelismo com os problemas, também eles de natureza epistemológica, que a rádio – um meio sonoro – levantou e levanta aos teóricos da comunicação e aos historiadores do *medium*. No quadro de um trabalho anterior (Reis, 2006a) discuti a questão do estatuto cultural da Rádio, procurando articulá-la com um problema mais geral, de natureza epistemológico: o das hierarquias sensoriais. O baixo estatuto cultural da rádio, de que se queixam muitos estudiosos do meio, bem como certas definições das suas especificidades enquanto forma de comunicação puramente auditiva – o meio “cego”, “invisível” e até “esquecido” – reflectem um feixe histórico de tensões, ansiedades, perplexidades e reflexividades que o ouvido – a rádio destina-se a ser ouvida – desperta entre os teóricos, didactas e

historiadores da Rádio. A ruptura epistemológica, tão discutida na Antropologia, entre oralidade e escrita pode ser reexaminada a partir deste ângulo, menos comumente abordado. Nas chamadas sociedades orais supõe-se que o ouvido desempenha um papel muito mais importante do que entre nós, onde o ouvido e demais sentidos se subordinam à visão. Mas é necessário esclarecer porque ordem de razões isto acontece. É esse o objectivo da secção seguinte.

## O ouvido na episteme ocidental

“Em vez de essencializar a vista, o ouvido ou qualquer outro sentido, é muito mais proveitoso entrelaçar os seus múltiplos e até contraditórios potenciais e reconhecer que, em diferentes momentos, as diferentes culturas colocam ênfase num ou noutro sentido” (Martin Jay).

Entre as muitas representações iconográficas dos cinco sentidos conta-se a de um autor anónimo do século XIII. Trata-se de uma gravura alusiva ao poema alegórico *Anticlaudianus* do teólogo medieval francês Alain de Lille. Em cena estão a Razão, a Prudência e os Cinco Sentidos e a gravura representa o episódio em que a Prudência, contando com a ajuda da Razão, congemma uma forma de chegar perto de Deus, transportando-se num carro puxado por cinco cavalos. Porém, ao longo da viagem os cavalos – que representam os cinco sentidos – vão perdendo forças e a Prudência escolhe a única montada que ainda parece ter forças para prosseguir viagem: o cavalo escolhido é o que representa o Ouvido. Esta alegoria medieval sobre os sentidos constitui uma das raras excepções à forma clássica, helénica, de hierarquizar os sentidos. No entanto, apesar do protagonismo do Ouvido nesta alegoria, é curioso notar que na gravura o único cavalo que possui asas é aquele que representa a Visão (vd. Checa, s.d.). Prestigiado por Aristóteles como um importante instrumento educativo e intelectual, o Ouvido tem na Idade Média um importante papel, tanto na liturgia como na gestão dos bens. A liturgia da Igreja medieval, escreve Wisnik, “se aplicará à conversão e negação do ruído, silenciando-o e subordinando-o ao som não-percussivo” (1989: 207), da mesma forma que certos teólogos (como Alain de Lille) privilegiam a escuta, o ouvido. O Deus da Bíblia, particularmente o do Antigo Testamento, manifesta-se através do ruído e da voz. Não se deixa ver e zanga-se com a adoração de imagens. O termo auditoria, que hoje em dia é essencialmente uma inspecção visual da contabilidade de uma empresa, era na Idade Média uma leitura em voz alta dos resultados apurados. Esta primazia funcional do Ouvido será posta em causa após a invenção da imprensa e a descoberta da perspectiva na Renascença (Schafer, 1979: 25). Estes dois factos contribuíram decisivamente para que na tradição ocidental a cultura seja normalmente apresentada como sendo “principalmente uma cultura escrita, em que a sonoridade da

expressão oral só interfere marginalmente nos arranjos e configurações sociais e culturais” (Fortuna, 1999: 104). Abriu-se assim o caminho para uma espécie de hegemonia da visão enquanto sentido mais destacado e revelador da enorme importância da “cultura visual na conformação e nos modos de representação da sociedade” (Idem: *ibidem*).

Em segundo lugar, é necessário ter presente que as chamadas sociedades orais ou sociedades sem escrita não o são porque lhes faltam sistemas gráficos, são-no porque possuem sistemas gráficos independentes da voz. Deleuze e Guattari exprimem de forma eloquente esta ideia:

“As formações selvagens são orais, vocais, mas não por lhes faltar um sistema gráfico: uma dança sobre a terra, um desenho no tabique, uma marca no corpo, é um sistema gráfico, um geo-grafismo, uma geo-grafia. E estas formações são orais precisamente porque têm um sistema gráfico independente da voz, que não se orienta por ela, que não está subordinado a ela, mas que lhe está conectado [...] e pluridimensional” (Deleuze e Guattari, 1996: 265).

De facto, a presença ou ausência de instrumentos gráficos ou tecnologias de registo que façam a articulação entre voz humana e um sistema gráfico (ou mecânico) capaz de fixá-la e reproduzi-la faz toda a diferença quando falamos da subordinação do olho ao ouvido. Sobre-tudo porque, uma vez bem estabelecida essa subordinação, a visão passa também a desempenhar um papel ordenador e classificador dos sons ou, nas palavras de Frank Biocca, o uso das tecnologias de difusão e registo sonoro “is part of the classificatory spirit of the analytical eye now superimposed on the yet unordered world of unclassified sounds” (Biocca, 1985, cit in: Jones, 1993:24).

Em terceiro lugar, e ao contrário do que muitas vezes se pensa, a tecnologia moderna, não apenas o fonógrafo, mas também o telefone e a rádio e todas as mais recentes tecnologias destinadas ao ouvido como os walkman ou os I-pod, vieram recolocar, de modo novo, o papel da audição e do ouvido nas nossas sociedades onde a visão desempenha um papel hegemónico. Frank Biocca (1985; 1990) e antes dele Marshal McLhuan, Walter Ong e Erik Havellok, chamaram a atenção para o facto de, com as possibilidades abertas pela gravação, transporte e difusão do som, o ouvido e a oralidade terem regressado sob forma de mediação electrónica. Como afirma Kate Lacey, referindo-se a este processo, “far from a dulling of perception, the modern ear has a richer environment to decipher than ever before” (Lacey, 2000: 281). Muitos autores que falam ou reflectem sobre o som, ou destacam a importância da dimensão sonora da experiência pessoal e social, repisam a ideia de que, na episteme ocidental pós-renascentista, o ouvido foi relegado para segundo plano enquanto fonte de conhecimento, cujo avanço se associa sobretudo ao olho e às suas extensões.



## Som e autenticidade

“nada é mais falso do que o verdadeiro e nada mais verdadeiro do que o construído.  
[...] O som falso pode ser mais radiofónico do que o verdadeiro”

(Fernando Curado Ribeiro).

A evolução das técnicas de registo e difusão sonora e, em particular, as preocupações relativamente à localização espacial do som, podem ser pensadas a partir de uma importante categoria do pensamento social: a autenticidade. Em termos de percepção auditiva essas preocupações traduzem-se pelo termo fidelidade (ou realismo). Uma vez que o som se propaga no espaço, registar uma determinada fonte sonora (uma voz, o pingar de uma torneira, o trote de um cavalo, uma tempestade, etc.) implica capturar o ambiente sonoro, ou seja, o som do espaço que rodeia essa fonte sonora. Repare-se no seguinte exemplo:

[Quando a Emissora Nacional quis dar a sensação do que seria uma tempestade na Boca do Inferno e se deslocou para lá para fazer uma transmissão] “o ouvinte, em casa, apenas recolheu no ouvido um ruído insólito... [...] o ruído natural em rádio resultou antinatural. [...] em Rádio, a verdade real pode muitas vezes não ser a verdade radiofónica” (Álvares, 1954: 21).

O episódio contado por Álvares evoca o problema da autenticidade – e a sua relação com a localização espacial – inerente a toda a representação sonora da realidade. O exemplo da tempestade ilustra bem a questão: de facto, radiofonicamente é mais eficaz e menos dispendioso produzir uma “tempestade” em estúdio – pela oscilação de uma folha de metal, ou usando uma “máquina de vento” – do que tentar captar (sem o equipamento adequado) o som de uma tempestade autêntica. O desenvolvimento e evolução das técnicas de registo sonoro, que aproveitaram tanto à indústria da rádio como à da produção fonográfica foram, de acordo com Steven Jones (1993), ditados pela combinação de factores que lhe imprimiram dinâmica: custo, controle e fidelidade. Assim, a criação e construção de espaços específicos de gravação e emissão – os estúdios – constitui uma forma de obter mais controle sobre o todo o processo; é claro que a história da produção fonográfica oscila entre a gravação/emissão localizada (como no caso da gravação de um concerto ao vivo, ou um directo radiofónico) e a gravação/emissão no estúdio.

---

Imagem da pág. 343

*Chorinho*, c. 1942. Cândido Portinari. Têmpera sobre tela. Dim.: 225 x 300 cm  
Integrava uma série de painéis, realizados em 1942, tais como os *Flautistas*, os *Tintureiros* e as *Lavadeiras*, e caracterizavam a figura do “carioca”, de forma festiva e popular. Encomendados por Assis Chateaubriand para decorar os edifícios da Rádio Tupi, no Rio de Janeiro e em São Paulo, e expostos em Paris nesse mesmo ano, seriam destruídos mais tarde num incêndio, do qual parece ter sido poupado apenas este painel, oferecido ao Estado português por Chateaubriand, em 1951. Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea. N.º de Inv.: 1463

FOTO: CARLOS MONTEIRO. | INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

Enquanto que para os arquivistas, etnógrafos e etnomusicólogos a localização foi e continua a ser muito importante (já que confere autenticidade ao registo sonoro), para a indústria fonográfica o estúdio tornou-se o local por excelência de gravação, um local insonorizado onde é possível atomizar e recombinar os sons. Tanto a rádio como a indústria fonográfica fizeram do estúdio – um espaço insonorizado – o local privilegiado de captação sonora e desenvolveram um conjunto de artificios técnicos para dotar de realismo e fidelidade os sons. O ruído de uma tempestade é mais cómoda e eficazmente conseguido em estúdio; efeitos sonoros como o “eco” (*delay*) ou, mais recentemente, as possibilidades da reverberação digital, permitem simular ambientes sonoros (sala de concerto, igreja) que permitem ultrapassar as dimensões acústicas do estúdio. Repare-se como, no caso da rádio e em termos da percepção sonora do ouvinte, o estúdio insonorizado cria distanciamento em relação aos acontecimentos noticiados, enfatizando o controle sobre os conteúdos que deve ser exercido pelo apresentador ou o “pivot” de emissão (Crisell 1986:90 cit. in Meditch 1997). A radiodifusão bem como as tecnologias de registo sonoro, na medida em que tornaram possível desincorporar, descontextualizar, repetir, eternizar e manipular as sonoridades e as vozes, proporcionaram novas possibilidades de imaginar e representar a realidade.

### Paisagens sonoras e Antropologia do Som

A noção de paisagem sonora (*soundscape*) é correntemente usada nas discussões sobre música e som em geral. A sua definição inclui tanto os sons naturais como os sons criados pelos seres humanos e é geralmente atribuída a R. Murray Schafer. Este etnomusicólogo canadiano define-a como “um qualquer campo de estudo acústico. Pode tratar-se de uma composição musical, um programa de rádio ou um ambiente acústico” (Schafer, 1979: 21). De entre as Ciências Sociais, aquela que mais atenção tem dado às sonoridades (ou a que tem sido menos afectada pela surdez epistemológica) tem sido a Geografia (Fortuna, 1999). Este autor sugere ainda que tal se deve ao facto de haver uma “intimidade entre o som, o movimento e o espaço” (Fortuna, 1999: 106). Orlando Ribeiro, por exemplo, faz múltiplas referências aos ambientes sonoros característicos das cidades islâmicas. Partindo do trabalho de Murray Shafer, o geógrafo Paul Rodaway estabelece a distinção entre campo sonoro e paisagem sonora:

“O campo sonoro refere [-se] ao espaço acústico gerado a partir de uma determinada fonte emissora que irradia e faz distender a sua sonoridade a uma área ou território bem definidos. O centro deste campo sonoro é um determinado agente emissor, humano ou material, que, à medida que o som que produz se propaga e mistura com outros, tende a ver obscurecida e indeterminada a sua origem. Por isso, a expressão acústica que constitui o campo sonoro é sempre uma expressão híbrida e, de certo modo, desterritorializada” (Fortuna, 1999: 107).

Geralmente dentro de determinados limites físicos e geográficos existem vários campos sonoros que se sobrepõem; o resultado desta sobreposição constitui uma paisagem sonora, isto é,

“um ambiente sonoro multifacetado que envolve os diferentes sujeitos-receptores. A paisagem sonora é, assim, fundamentalmente antropocêntrica já que, ao contrário do que sucede com o campo sonoro, não é um agente emissor indiferenciado – humano ou material – mas o sujeito humano concreto que, na sua qualidade de receptor, constitui o seu centro. Dito de outra maneira, enquanto os campos sonoros fazem destacar a acção da produção/emissão de sonoridades, as paisagens sonoras referem-se ao acto da sua apropriação/recepção e parecem, assim, capazes de reterritorializar e tornar específica a acústica indiferenciada do campo sonoro” (Fortuna, 1999: 107).

Neste sentido, continua Fortuna, a decifração de uma paisagem sonora traduz sempre um acto de atribuição de sentido que se liga “à nossa experiência social e biográfica: pode revelar uma memória e um passado e, deste modo, uma identidade vivida, como pode, igualmente, enunciar um estado de estranhamento e desconforto perante sonoridades desconhecidas” (idem: *ibidem*).

Por outras palavras: as sonoridades ou as paisagens sonoras que nos envolvem podem articular-se e ligar-se a formas pessoais e grupais de construção da identidade. Uma conhecida canção de Rui Veloso expressa bem esta ideia quando, a dada altura, diz que “não se pode amar alguém que não ouve a mesma canção”. Também a antropologia tem vindo a sublinhar a importância das dimensões sonoras da vida social, seja dando atenção a determinados enunciados sonoros, seja procurando perceber como há importantes articulações a ser exploradas entre sonoridades e identidades (ver Brito e Carvalho, 2004; Reis, 2006b). Um conjunto de estudos, alguns deles já clássicos, tem mostrado como, noutros contextos sociais e culturais, as hierarquias sensoriais variam daquelas com as quais estamos familiarizados: os Suya do Mato Grosso no Brasil, estudados por Anthony Seeger (1981) atribuem uma enorme importância à palavra e à audição, enquanto que a visão está associada a comportamentos anti-sociais como a feitiçaria. O mesmo acontece com os Kaluli da Papua Nova Guiné, escutados por Steven Feld (1990; 1994, 2003), onde o ouvido constitui o sentido por excelência para classificar, ordenar e experienciar o mundo, organizar as emoções e fornecer um modelo de apreciação estética. Também os trabalhos de Alfred Gell sobre os Umeda (1975; 1995) e de Paul Stoller (1989) sobre os Shongay constituem excelentes etnografias sobre contextos onde, diferentemente do “ver para crer”, o mundo é experimentado e percebido a partir da ideia de “ouvir para crer” (Thorn, 1996).

Concluirei esta secção com alguns exemplos de etnografias recentes onde o som (no caso, o som radiofónico) é pensado como forma de estabelecer sociabilidades e (re)construir iden-

tidades. O primeiro exemplo provém de uma investigação sobre os significados sociais dos usos da rádio em contexto doméstico levada a cabo pela antropóloga Jo Tacchi (1998), que analisou, através de entrevistas com habitantes de Manchester, as funções que o som radiofónico pode desempenhar na vida quotidiana das pessoas, partindo das seguintes considerações:

“O meu ponto de partida é a ideia de que o som da rádio cria uma ‘paisagem sonora’ com textura dentro de casa, no interior da qual as pessoas se deslocam e vivem a sua vida quotidiana (...). O som da rádio pode ser usado como forma de preencher o tempo e o espaço. Pode funcionar como um ponto de referência de memórias e sentimentos, de outros lugares e épocas. Pode servir para ligar alguém ao presente. Pode ajudar a estabelecer e manter identidades, e é frequentemente usado como marcador temporal” (Tachi, 1998: 26)

Tacchi mostra duas coisas: o seu contributo é uma interpretação antropológica da ideia (de senso comum) de que rádio providencia companhia e conforto no quotidiano doméstico de ouvintes individualizados. Ela apresenta, entre outros, o caso de um homem de 29 anos, fiel ouvinte de uma emissora especializada na difusão de sucessos musicais dos anos 60. Tacchi sugere que a preferência deste jovem habitante de Bristol por esta “classic gold station” permite-lhe criar em sua casa um ambiente sonoro evocador de um passado e de uma sociedade imaginadas – os anos 60 – do qual ele ouvira falar através das histórias contadas pelos seus pais. Além disso, o sujeito em questão associava essa época a uma forma de sociabilidade experienciada em campos de férias durante o seu tempo de estudante. Através da rádio, sentia-se assim em contacto com essa realidade e tinha oportunidade de idealizar um passado que, dada a sua idade, apenas tinha experienciado de forma mediatizada ou indirecta, através das histórias dos pais e das recriações dessa época nos campos de férias (vd. Tacchi, 1998: 32-34). Articulando este exemplo com um estudo na área da Etnomusicologia sobre a recriação de um estilo musical particular entre os Yoruba da Nigéria, a autora realça a importância que as sonoridades podem desempenhar nos processos de construção e reinvenção da identidade nas sociedades contemporâneas. Para os músicos Yoruba, que cultivam e recriam a música popular na Nigéria contemporânea, a diversidade de estilos dá-lhes a oportunidade de situar-se a si próprios face à mudança nos gostos musicais em contextos sociais urbanos marcados pela heterogeneidade cultural (vd. Tacchi, 1998: 32-34). O reconhecimento e consolidação de um novo estilo musical como a escolha de uma determinada estação de rádio articulam-se aqui, de modo evidente, com políticas da identidade.

O segundo exemplo provém da minha investigação sobre um programa radiofónico (emitido em regime de antena aberta) intitulado Bom Dia Tio João (emitido por uma rádio de Bra-

gança – RBA – desde 1990 e pode ser escutado numa vasta área da região norte interior de Portugal e Espanha. O programa em questão é transmitido diariamente em horário matinal (6-8 da manhã de segunda a sexta-feira; 6-10 da manhã aos sábados) e tem como público-alvo a população rural e idosa que habita nas aldeias da região. O meu estudo de caso ilustra a tangível dimensão de proximidade que se pode estabelecer entre emissores e receptores num quadro comunicacional, social e territorial concreto. Através da *démarche* etnográfica procurei dar a perceber o processo através do qual a imaterialidade das ondas hertzianas se materializa tanto no espaço privado como no espaço público, criando novas formas de interacção social para um vasto auditório. Ao contrário do que acontece com o estudo de Jo Tachi acima referido, estas emissões não se limitam a providenciar companhia, criando no espaço doméstico onde são ouvidas uma “textura sonora” e uma ilusão de participação, percebida enquanto pseudo-interacção social. No meu caso, a rádio cria, de modo efectivo, novas formas de interacção social e contribui até para reorientar as sociabilidades dos ouvintes. Na verdade, o programa “Bom Dia Tio João” vai mais longe, do ponto de vista comunicacional: cria uma densa rede de relações sociais que vai para além do que acontece em antena e o sucesso do programa passa, em grande medida, pela forma como, cíclica e regularmente, os ouvintes alternam entre formas de interacção mediáticas à distância e formas de interacção social cara-a-cara no contexto dos encontros e das festas organizadas pelos e para os ouvintes.

O programa “Bom Dia Tio João” constitui uma paisagem sonora. Trata-se de uma paisagem sonora discursivamente produzida no contexto das emissões, através das conversas que ouvintes e apresentador mantêm dia após dia, manhã após manhã. O programa organiza-se em torno da ideia de “família” sendo a sua audiência designada por “Família do Tio João”. Esta designação, usada tanto pelo apresentador do programa como pelos ouvintes que diariamente participam através do telefone nas emissões, constitui o principal tropo em torno do qual se organizam os discursos feitos em antena (durante as emissões) e fora dela (nas festas e encontros do apresentador com a audiência). Sendo, sobretudo, escutado pela envelhecida, católica e pouco alfabetizada população rural de Trás-os-Montes e regiões vizinhas, o programa “Bom dia tio João” providencia uma família virtual a pessoas que por diversas razões – viuvez, migração para as cidades, emigração para o estrangeiro, desertificação das aldeias – vive relativamente isolada. A rádio e o telefone constituem para esta população recursos tecnológicos que permitem activar redes de sociabilidade e providenciam novas formas de entretenimento e de encontro virtual (no ar) e real (nos encontros e festas). A “família do tio João” constitui nesta medida um espaço onde é possível reinventar, reafirmar e reconstruir a identidade num contexto marcado pela pós-ruralidade e pela dispersão decorrente dos movimentos migratórios.

## Algumas observações finais: som, sonoridades e património imaterial

As sonoridades constituem uma importante fonte de memórias individuais e colectivas. Afinal, a nossa experiência do mundo é também, em grande medida, uma experiência sonora. Embora a cultura visual tenha dominado o interesse dos antropólogos, a atenção às dimensões sonoras da experiência social constitui uma dimensão relevante a ter em conta no quadro de uma reflexão sobre as políticas de conservação e de representação cultural. No quadro dos processos contemporâneos de objectificação cultural, aos quais a antropologia tem dado particular atenção, parece-me que o campo das sonoridades oferece um amplo território para pensar e repensar novas formas de representar e mostrar a cultura, seja ela local, regional ou nacional. Na elaboração e construção de discursos e representações da identidade, deveríamos ser capazes de passar da fase em que os sons são pensados apenas como uma mera ilustração da visualidade, podendo, de alguma forma, ganhar uma certa autonomia discursiva.

O trabalho dos antropólogos, que neste campo tem muitas ligações com o dos etnomusicólogos, e com o dos artistas sonoros, deveria ser capaz de produzir reflexões críticas sobre a forma como os sons e as sonoridades são usados e, sobretudo, classificados e convertidos em matéria-prima para a construção da identidade. Nas discussões mais recentes sobre estas questões tem emergido um novo conceito que sucede ao de paisagem sonora: trata-se do conceito de “acustemologia” (*acustemology*), uma fusão entre acústica e epistemologia. A acustemologia, de acordo com Steve Feld, investiga a primazia do som enquanto modalidade de conhecimento e de estar no mundo. Michael Bull e Les Back, partindo dessa noção, falam de “escuta profunda”, entendida como uma forma de repensar o papel do som na vida social.

O som faz-nos repensar o sentido, a natureza e o significado da nossa experiência social. O som faz-nos repensar a nossa relação com a comunidade. O som faz-nos repensar na nossa experiência relacional, como nos relacionamos com os outros, conosco próprios e com os espaços que habitamos. O som faz-nos repensar na nossa relação com o poder (vd. Bull e Back, 2003: 4, tradução minha).

Deixo como interrogações, e não como conclusões, o seguinte: De que forma estas questões nos fazem pensar e repensar a noção de património imaterial? Como incorporar, de forma reflexiva e crítica, o som nas formas de pensar as identidades? Como podem os museus tirar partido destas ideias e passar a dedicar mais atenção aos enunciados sonoros e a proporcionar não apenas experiências visuais aos seus visitantes mas a proporcionar-lhes também, experiências sonoras?

Vale a pena pensar e reflectir sobre estas questões na medida em que as sonoridades são uma das mais fluidas matérias-primas para a construção da identidade individual e colectiva: temos

tendência a esquecer, pelas razões de ordem epistemológica acima apresentadas, que regulamos o espaço e o tempo através do som, e que a construção da alteridade passa, muitas vezes, pelo sentido, valoração e qualidades que atribuímos aos sons: fadistas e rappers, rockers e pimbas (exemplos da música), mas também por outras formas de perceber e atribuir significado ao som. Como assinalam Bull e Back em certos locais (como certas cidades do Médio Oriente ou em Belfast), o som dos helicópteros significa para uns segurança e para outros ameaça. E provavelmente, para a maioria de nós, significa, ou evoca, a abertura do filme *Apocalypse Now*, ou uma música dos Pink Floyd.

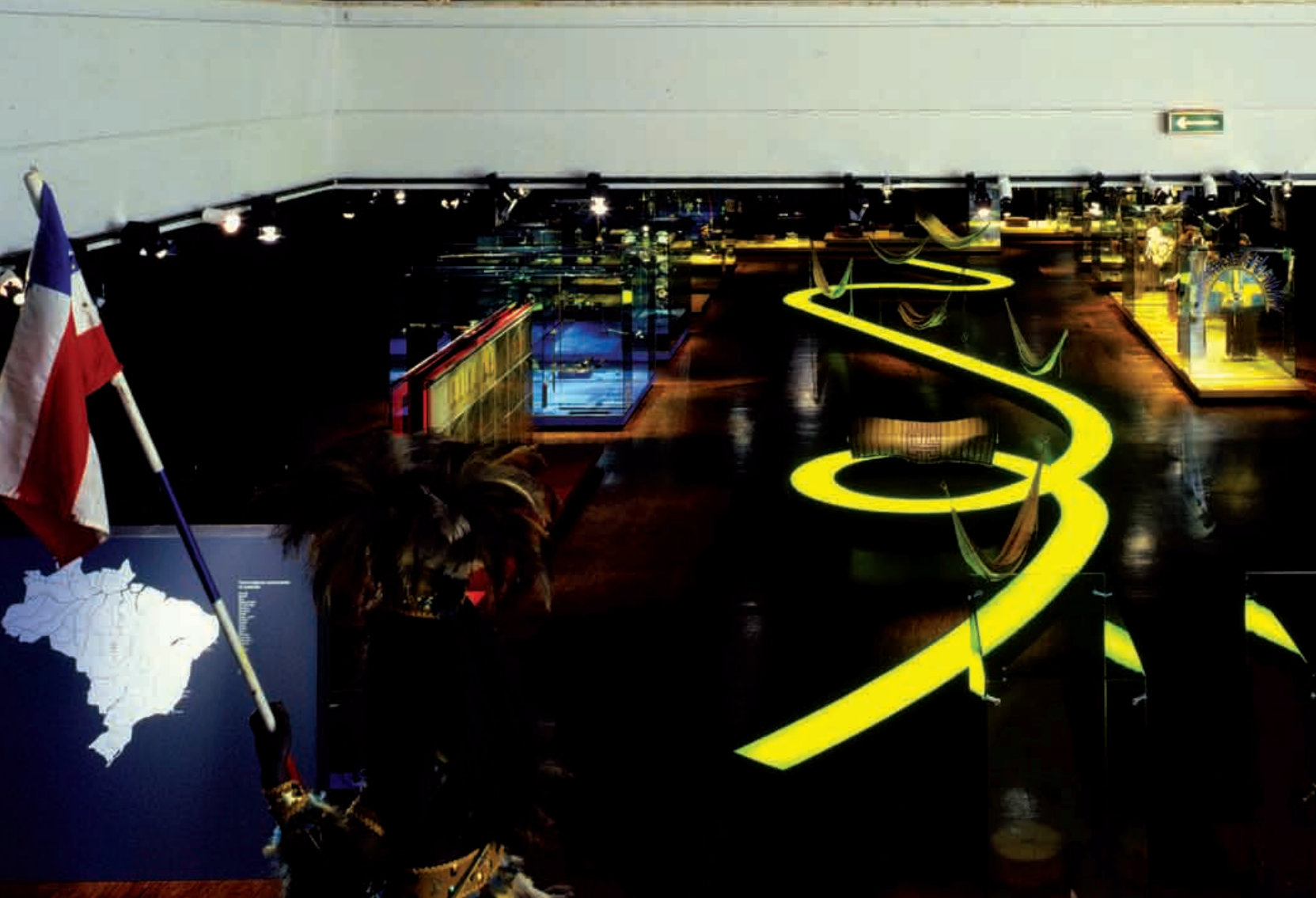
## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVARES, Patrício, 1954, *Rádiodifusão Nacional. Função da Rádio, Estética Radiofónica. Um Critério*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva.
- BRADY, Erika, "Save, Save the Lore!", in Askew, K. e Wilk, R. (Eds.), *The Anthropology of Media. A reader*, Blackwell Publishers, pp. 56-72.
- BRITO, Joaquim Pais de, e CARVALHO, M. Vieira de Carvalho (orgs), 2004, *Sonoridades luso-afro-brasileiras*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais
- BRITO, Joaquim Pais de, 2004, "A escuta e as ressonâncias da alteridade" in José Machado Pais et al (orgs), *Sonoridades luso-afro-brasileiras*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.
- BULL, Michael, e BACK, Les (Eds.), 2003, *The Auditory Culture Reader* Oxford / New York, Berg.
- CHECA, B., s.d., *Los Cinco Sentidos y la Arte*, Madrid, Ed. Museo del Prado.
- DELEUZE, G., e GUATARI, F., 1996, *Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- FELD, S., 1990, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song' in Kaluli Expression*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- FELD, S., 1994, "From Ethnomusicology to Echo-muse-ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest", in *The Soundscape Newsletter*, 8, pp. 4-6.
- FELD, S., 2003, "A Rainforest Acoustemology", in Michael Bull e Les Back, (Eds.), *The Auditory Culture Reader*, Oxford / New York, Berg, pp.223-240.
- FINNEGAN, Ruth, 2002, *Communicating – The Multiple Modes of Human Interconnection*, London / New York, Routledge.
- FORTUNA, Carlos, 1999, "Paisagens Sonoras. Sonoridades e ambientes sociais urbanos", in *Identidades, Percursos, Paisagens Culturais*, Oeiras, Celta, pp. 103-117.
- GELL, A., 1975, *Metamorphosis of the Cassowaries. Umeda Society, Language and Ritual*, London, Athlone Press.
- GELL, A., 1995, "The language of the Forest: Landscape and Phonological Iconism in Umeda", in Hirsch, E., e M. O'Hanlon (eds.), *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*, Oxford, Clarendon Press.
- GLEVAREC, Hervé, 1996, "Antenne et Hors-Antenne à France Culture. Introduction de l'auditeur et formes d'engagement dans la parole", in *Reseaux*, 77, pp. 163-187.
- HAVELOCK, Eric A., 1996 (1988), "A rádio e a redescoberta da retórica", in *A Musa Aprende a Escrever. Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao Presente*, Lisboa, Gradiva, pp.45-49.
- HIBBITS, Bernard J., (1992), "Coming to our senses", *Emory Law Journal*, 4 (1992), reprinted by permission of the *Emory Law Journal* (acedido na web).
- JAY, Martin, 1993, *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*, New York, Routledge.
- JONES, Steven, 1993, "A Sense of Space: Virtual Reality, Authenticity and the Aural", in *Critical Studies in Mass Communication*, 10, pp. 238-252.
- LACEY, Kate, 2000, "Towards a periodization of listening Radio and modern life" in: *International Journal of Cultural Studies*, 3 (2), pp. 279-288.
- McLUHAN, Marshall, 1996 (1964), "Rádio: O Tambor Tribal", in *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, 6ª ed., S. Paulo, Cultrix, pp. 334-345.
- MEDITSCH, Eduardo, 1997, *A Nova Era do Rádio: o discurso do radiojornalismo enquanto produto intelectual electrónico* (disponível na Biblioteca On Line de Ciências da Comunicação).
- ONG, Walter, 1982, *Orality and Literacy: the technologizing of the word*, London, Routledge.

- REIS, Filipe, 2006a, *Comunidades Radiofónicas. Um estudo Etnográfico sobre a rádio local em Portugal*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, ISCTE (Policopiado).
- REIS, Filipe, 2006b, "Sonoridades luso-afro-brasileiras" (recensão), *Etnográfica*, 10, 1, Lisboa, CEAS, pp. 206-209.
- RIBEIRO, Fernando Curado, 1962, *Rádio. Produção- Realização-Estética*, Lisboa, Arcádia.
- ROTH, Phillip, 1999, *Casei com uma comunista*, Lisboa, Dom Quixote.
- SANJEK, Roger, 1990, "A Vocabulary of Fieldnotes", in Roger Sanjek (ed.), *Fieldnotes. The Making of Anthropology*, Ithaca, London, Cornell University Press, pp. 92-115.
- SCHAFER, M., 1979 (1977), *Le Paysage Sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, J.-C. Lattès (tradução do inglês de Sylvette Gleize).
- SEEGER, Anthony, 1981, *Nature and Society in Central Brazil: the Suya indians of Mato Grosso*, Cambridge, Harvard University Press.
- STOLLER, Paul, 1989, *The Taste of Ethnographic Things*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- TACCHI, J., 1998, Radio texture: between self and others. in D. Miller, (ed.), *Material Cultures: Why Some Things Matter*, London, UCL Press, pp. 25-45.
- THORN, Richard, 1996, "Hearing is Believing – the Evidence" (disponível em <http://www.ukc.ac.uk/sdfva/sound-journal/thorn981.html>).
- TOURNÈS, Ludovic, 2008, *Du phonographe a MP3. XIX-XXI siècle. Une histoire de la musique enregistrée*, Paris, Éditions Autrement.
- YOURCENAR, Marguerite, *O tempo esse grande escultor*, Lisboa, Difel.
- WINSTON, Brian, 2000 (1988), *Media, Thecnology and Society. A History: From the Telegraph to the Internet*, Routledge.
- WISNIK, J. Miguel, 1989, *O Som e o Sentido. Uma outra história das músicas*, S. Paulo, Companhia das Letras/Círculo do Livro.



**Museus Globais:  
colecções etnográficas  
e multiculturalidade**



# Sobre a Voz e o Lugar do Museu

Joaquim Pais de Brito

Museu Nacional de Etnologia

**Q**ue vozes guardam os museus? Que vozes ele deixa ouvir? Com que vozes fala, comunica? E, ao fazê-lo, como constrói o lugar que ocupa, os lugares do mundo que habitamos?

O campo de problemas que nos reúne é o património imaterial e a sua inscrição nos museus de etnologia que representam e dão a ver a pluralidade das culturas. Nunca será demais rever alguns dos traços que nos ajudam a reflectir sobre a criação, modos de existir e condições de reprodução dos nossos museus.

Num sentido amplo, os museus de etnologia ou etnografia, qualquer que seja a sua referenciação geográfica e cultural, têm na origem construções e representações da identidade e da alteridade. A relação entre estes operadores de categorias de pertença é sempre ambígua e geradora de contradições e paradoxos. Não podem ser pensados um sem o outro, apesar de parecerem excluir-se a partir da situação discursiva que elege um ou outro. É também nas suas sobreposições e articulações que as sociedades se ficcionam. Também os museus lidam com isso.

Uma distinção foi estabelecida, por exemplo, entre os museus contendo colecções relativas ao local, região ou país onde se encontram instalados e onde os objectos foram colectados, e os museus recolhendo os artefactos provenientes das mais diversas e distantes partes do mundo. *Volkskunde*, *volkerkunde*, foram designações que traduziram esta diferenciação. Mas nos museus criados em cada um dos países da Europa para acolher objectos e documentação das culturas nacionais, também um subtil processo remeteu para o campo da alteridade aquilo que se propôs e foi programado como afirmação de identidade. Os objectos ilustrando práticas e usos do passado, a documentação recolhida dos mais idosos, a remissão para uma história com uma sugges-

tão de temporalidade sem rupturas, tornavam o museu uma instância e uma montra que garantia a preservação e o conhecimento face a um mundo em transformações. Um museu onde as coisas que guardava e que todos reconheciam como suas se tornariam distantes do público que o iria frequentar.

Remetendo-nos para o passado, os museus com colecções etnográficas ajudam a desenhar uma paisagem expressiva de matérias e murmúrios, reconfortante e mesmo encantatória, num trabalho de retenção do tempo; um tempo onde as sociedades se inscrevem. Talvez nesta perspectiva os museus de etnografia, em grande medida, foram-se tornando museus de história ou arqueologia. Tem sido grande a sua dificuldade em serem o lugar por onde transitem as coisas de todos os dias, as questões do presente, os objectos e as vozes que são o pulsar contemporâneo da nossa própria existência, aquela onde o museu se insere. Diria de outro modo: um lugar que dialogue e participe da fabricação do tempo e não apenas lugar de legitimidade e poder que categoriza e guarda o tempo.

Muitos factores, no devir da sociedade ocidental, determinaram os enquadramentos e os modos de programar e problematizar a acção dos nossos museus. Depois das grandes transformações que ocorrem na Europa com os processos de industrialização; o abandono progressivo dos campos entre as duas guerras e, de forma muito mais acentuada, a partir da segunda metade do séc. XX; a explosão da sociedade de consumo e a proliferação ofuscante da circulação dos objectos, numa efusividade aliciante e perturbadora, os museus com colecções etnográficas vivem o peso de se terem transformado em testemunhos do passado e o impasse de se interrogarem sobre as frentes em que devem intervir. O primeiro movimento que determina a sua criação releva da necessidade do registo do universo da cultura material que documenta formas de vida ainda próximas mas sob a pressão das mutações que conduzirão ao seu desaparecimento na sociedade rural do ocidente. É um conhecimento feito de proximidade ou, no caso das colecções relativas a lugares distantes, o descobrimento de outras sociedades contemporâneas, expresso na alteridade das matérias e formas dos mais diversos povos que habitam o planeta. Depois dá-se o desenvolvimento das comunicações, a globalização da economia, as grandes migrações, os novos media competidores com o Museu, e a recomposição política do mundo e das nações independentes, todos eles factores que agudizam a instabilidade de uma instituição que só ilusoriamente, no discurso positivista que a fundou, se apresentou como estável, num universo circunscrito, apreendido e explicado pelos detentores do conhecimento. E surgiram

---

Imagem da pág. 354  
Museu Nacional de Etnologia, 2001, com a apresentação simultânea das exposições  
*Os índios, nós* (Piso 0) e *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* (Piso 1).

FOTO: MANUEL SILVEIRA RAMOS. | MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA.

questões que antes não se punham. O que colectar? Que registos fazer? Que lugar é o nosso? Com que vozes falar?

Não nos iludamos acerca da aparente novidade em destacar o património imaterial como o alvo do trabalho que agora é necessário fazer. A Convenção da UNESCO de 2003, que o regula, e que os Estados posteriormente assinaram, ao enumerar os itens que estão subsumidos sob esta designação, retoma afinal os domínios onde a Antropologia tem trabalhado desde que no terreno procedeu aos levantamentos etnográficos, próprios da construção do conhecimento no seu campo disciplinar. A metodologia de aproximação ao terreno foi integrando os meios tecnológicos de registo de imagem e de som em cada momento disponíveis, usados tanto para documentar a realidade em observação e estudo, como elemento de interacção com os interlocutores das populações estudadas e meio autónomo de pesquisa de novos conhecimentos. Por isso, vamos encontrar em grandes instituições que são também, em geral, os grandes museus de etnologia onde a disciplina se desenvolveu, arquivos fonográficos, fotográficos e fílmicos, que acompanharam a pesquisa de muitos dos investigadores, registos que, nalguns casos, abriram campos especializados de pesquisa. Por outro lado, também os antropólogos no terreno, na relação estabelecida com aqueles de quem recolhiam informações, lidavam em permanência com o domínio do imaterial, desde os aspectos que reenviam para as relações com o sagrado, aos contextos e processos rituais e à generalidade das práticas sociais e económicas. Porque a materialidade da cultura não pode ser percebida sem a auscultação da palavra e dos valores que a ordenam e produzem o seu sentido. E foram também eles que estudaram campos específicos, que são já a sua expressão mais evidente e óbvia: o canto, a dança, a música, a recorrência do mito, as codificações da linguagem, o *corpus* da oralidade.

O que traz algo de novo e que parece importante dizer é que o instrumento que afirma o relevo que hoje se quer dar ao património imaterial é o resultado de reivindicações que, no plano mundial, saem de países com uma forte diversidade interna, com uma pujança de formas cuja força maior não se apoia na materialidade do património construído ou do património móvel acumulado, mas no fluir das suas gramáticas expressivas, performativas e dos artefactos que as acompanham. Esta convenção é o documento que faz face, três décadas mais tarde, à Convenção do Património Cultural que a UNESCO havia estabelecido a partir da óptica do Ocidente. Agora são os continentes como a África, a América do Sul e, em grande medida, a Ásia e a Oceânia, que protagonizam essa afirmação. Trata-se das geografias por onde circularam os antropólogos ao longo da história da disciplina e a partir das quais muitas das colecções dos museus se constituíram.

Hoje, as metodologias para a abordagem do património imaterial não podem problematizar os campos que identificamos sob esta definição sem a sua contextualização num longo processo

temporal que tem já mais de um século, apesar de só se intensificar a partir da segunda década do século passado. Nesse processo muito se alterou, e terá ainda de se alterar, na relação sujeito-objecto que supõe qualquer registo – sonoro, fotográfico, fílmico. Os arquivos que antes se constituíam, e que podem ser consultados nos museus, foram em geral marcados pela hierarquia entre o observador e o observado. A história desses arquivos com frequência mostra que ali são sobretudo valoradas a morfologia e a tipologia dos fenómenos registados e não tanto os produtores e protagonistas que, afinal, permitiram o registo, os seus autores ou executantes. Daí que a realidade política da relação sujeito-objecto que, durante décadas, nunca foi equacionada como tal, obriga hoje a definir os eixos de intervenção do museu na área do património imaterial, aquele que trouxe consigo a deslocação da centralidade do objecto ou das produções para o sujeito, autor das coisas e das ideias e interlocutor nos processos da construção do conhecimento. É, no entanto, um domínio onde mais se faz sentir a escassez dos recursos disponíveis e que toca tanto a vertente tecnológica dos equipamentos quanto a formação exigida e a constituição das equipas de trabalho. Lidar com o património imaterial exige não apenas trabalho de recolha e constituição de bases de dados e arquivos, mas a definição da acessibilidade pública,



Uma das grandes panelas de cerâmica destinada ao Museu devidamente embalada e preparada para ser transportada. 2000.

FOTO: ARISTÓTELES BARCELOS NETO. | MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA.

dos direitos autorais, do envolvimento e partilha com os protagonistas dos resultados da pesquisa e da própria transposição noutras linguagens de comunicação no espaço cénico e mediático dos museus em que trabalhamos.

Estas notas servem-nos para trazer algumas ilustrações a propósito de exposições realizadas pelo Museu de Etnologia, para mostrar como cada situação em si mesma e cada parcela da actividade dentro do Museu pode já ser um lugar de reflexão para os problemas que aqui nos reúnem. Assim como cada situação nos conduz a formular novos problemas.

O diálogo e a colaboração com os índios numa aldeia do Alto Xingu para a constituição de uma colecção despoletou nestes o seu próprio desejo de museu. Assim se geram efeitos de avaliação local sobre a diversidade das coisas que se produzem e se possuem e que o olhar vindo de fora induz a ver de outras maneiras. Quase sempre nos escapa a real dimensão desses efeitos e, no entanto, neles se descobrem as possibilidades ou a estranheza dos diálogos e avaliações das identidades, das alteridades. A colecção dos índios Wauja, constituída numa prolongada estadia no terreno, pelo antropólogo Aristóteles Barcelos Neto, em 2000, teve como motivação a exposição que o Museu preparava e inaugurou naquele ano, *Os índios, nós*. Nela colaboraram cerca de duas dezenas de etnólogos com pesquisas em curso no Brasil, para ela contribuindo com documentação, objectos, testemunhos, textos.

Os índios Wauja são os grandes ceramistas do Xingu, fornecedores não apenas de objectos cerâmicos para outras comunidades índias vizinhas, mas também para o mercado especializado, supervisionado pela FUNAI, e disponível nas lojas de “Artíndia”, existentes em algumas grandes cidades do Brasil. A venda desses objectos trouxe consigo a mestria na preparação de embalagens, feitas com ramos de árvores, fibras vegetais, capim ou fio de algodão que retomam, elas próprias, procedimentos técnicos usados, por exemplo, no fabrico da cestaria, assim como, no seu acabamento, claramente denunciam preocupações formais de equilíbrio e beleza. Eram simples embalagens ou partes constitutivas de embalagem quando saíram da aldeia de Piulaga para entrar no barco e, depois de quase dez horas de navegação, no transporte rodoviário e finalmente no avião. No Museu vieram a integrar as colecções e expõem-se em reserva<sup>1</sup>.

Vemos aqui como são divergentes os valores atribuídos a um mesmo objecto. Mesmo no caso em que as embalagens podem ser consideradas como verdadeiros cestos, elas têm o papel subsidiário em relação ao objecto acondicionado e a sua funcionalidade é apenas essa e não qualquer reutilização para usos posteriores. Ora, enquanto embalagem elas são para o Museu mais

<sup>1</sup> Questões práticas e teóricas acerca da constituição desta colecção e a reflexão sobre a transmutação dos sentidos dos objectos no seu trânsito entre terreno e Museu, foram problematizadas numa exposição realizada em 2004, com catálogo da autoria de Aristóteles Barcelos Neto, *Com os índios wauja, objectos e personagens de uma colecção amazónica*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia (versões em português e em inglês).



A panela que fora feita e estava a ser pintada para o Museu de Etnologia e que, pela sua perfeição final, o autor não quis vender, guardando-a para si como bem cerimonial de prestígio. 2000.

FOTO: ARISTÓTELES BARCELOS NETO. | MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA.

um instrumento importante de leitura daquela sociedade e das práticas económicas em que apoia a sua subsistência. E é estimulante pensar que, para aqueles índios, enquanto embalagem de um objecto a transportar, ela supõe ainda uma representação de distância, de uma geografia, ou seja, de algum modo, elemento que ajuda a pensar o mundo. Assim podemos propor novas interrogações que não se confinam à sua materialidade e forma.

As condições e os critérios de hierarquização e valoração do valor dos objectos podem revelar-se de forma surpreendente e elucidativa no modo como nos relacionamos uns com os outros e queremos encontrar e afirmar o nosso lugar nessa rede de relacionamentos. Dispomos do exemplo eloquente da panela que fora encomendada e estava a ser pintada para o Museu de Etnologia. A pintura, de difícil execução fora copiada de uma panela feita para o chefe Atamai

dez anos antes, e o seu autor, ao concluí-la, desistiu de a vender por lhe atribuir uma perfeição e beleza que lhe iriam permitir granjear um grande prestígio quando oferecida em contexto ritual aos índios vizinhos de outra aldeia.

Algo de semelhante ocorrera com outras três panelas do chefe Atamai, arrumadas num canto da sua maloca, e que este se recusara a vender. Haviam-lhe sido oferecidas durante um dos grandes rituais em que estes prestigiados objectos circulam e aguardavam, certamente, a sua vez de se tornarem dons extraordinariamente qualificados.

Encontramo-nos perante objectos que, se no museu permitem revelar e difundir o conhecimento sobre determinada cultura e, pela sua qualidade de execução e eventual raridade, permitem igualmente dar visibilidade ao próprio museu, no lugar de origem são eles próprios artefactos operadores de prestígio social, face ao outro que é simultaneamente parte do mesmo, mas que o objecto ajuda a colocar numa situação de dívida, ou seja, de posição diferencial e, também por isso, de alteridade. São também objectos que transportam sistemas de representação e de valores em que o saber fazer não é apenas o resultado de uma aprendizagem técnica longa no tempo e continuada na proximidade das relações sociais, mas sim, em cada caso, a



Dois dos convidados Wauja para o ritual intertribal jawary atravessam a praça da aldeia Yawalapíti com as panelas levadas para troca ritual, que entregarão aos seus anfitriões. 2000.

FOTO: ARISTÓTELES BARCELOS NETO. | MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA.



A linha esverdeada ondulante definia o eixo da exposição *Os índios, nós* (2000). Os meandros de um rio a marcar o imenso território de uma grande diversidade de povos, aqui pensados em conjunto e enquanto universo de negação, perplexidade e fascínio para o olhar ocidental; o olhar do visitante.

FOTO: JOAQUIM PAIS DE BRITO. | MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA.

expressão de gramáticas estilísticas, de linguagens, de propósitos estéticos indissociáveis da funcionalidade e da eficácia simbólica e social do objecto. E é esta dimensão do imaterial que mostra a importância do trabalho de campo e da permanência no terreno, da etnografia que se dá a si mesma o tempo da mais profunda proximidade com aqueles de quem queremos saber mais, que queremos conhecer melhor, de quem queremos escutar as vozes. Um diálogo que não exclui a reserva de domínios de mais difícil acesso, como ocorreu com os mesmos índios Wauja e a impossibilidade de realizar gravações do repertório musical e das performances, entendidos como um valioso património imaterial a proteger.

A concepção da exposição e a sua museografia procuravam cruzar uma pluralidade de planos e registos de leitura e revelação das culturas índias da Amazônia. Por estarem a ser aqui apresentadas e por nós olhadas, quisemos no próprio título, *Os índios, nós*<sup>2</sup>, evocar as questões centrais da ambiguidade, ambivalência e procura de sentidos e lugares da identidade e da alteridade.

<sup>2</sup> BRITO, Joaquim Pais de (Dir.) (2000), *Os índios, nós*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia.

Aqueles registos davam conta de um longo percurso histórico de contactos, desconhecimentos, negações, aproximações, fantasias, conhecimentos e perplexidades nas relações do Ocidente com aquelas aparentemente frágeis sociedades. Davam também conta das técnicas e práticas, assim como do universo de relações sociais e ritualidades que as constituíam como sociedades para si próprias e nas suas relações com os outros; a sua construção do mundo. Davam ainda conta da capacidade de criação plástica numa estética trabalhando a partir de matérias cuja precariedade era acompanhada de uma extraordinária elaboração expressiva e simbólica investida nos artefactos produzidos. Enfim, a exposição, na sua luminosidade e multiplicação dos efeitos de reflexo, envolvia o visitante numa sugestão de distância e exotismo inseparável da intimidade e conforto de querer lá permanecer como assunto nosso. A proposta conceptual da exposição reenviava-nos para o campo da profunda interpelação que estas sociedades de reduzida expressão demográfica e supostamente débeis, constituíram, até aos dias de hoje, para um Ocidente de olhar e pensamento hegemónicos. Interpelação essa que continua e nos obriga a interrogar-nos sobre o lugar que ocupamos. Foi por isso também uma exposição sobre o nosso mundo contemporâneo, diverso, desigual e surpreendente pelo resultado dos confrontos que nele se travam. Claro que nunca saberemos se esta intenção foi totalmente conseguida.

O nosso Museu fez em 2002 a exposição *Na ponta dos dedos. Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia*. Ela culminava o resultado do estudo da colecção destes instrumentos, conduzido por Gerhard Kubik, tendo sido então publicado o catálogo de referência<sup>3</sup>. Os lamelofones chegaram ao museu em distintas alturas, provenientes de distintos colectores ou instituições e distintos locais de Angola e Moçambique. Na generalidade dos casos, esta última informação era escassa ou inexistente, assim como era ausente a referência à pessoa a quem tinham sido adquiridos ou aqueles que os tocavam.

Algo da secura habitual dos museus se exprime nesta colecção de objectos musicais devolvidos à sua classificação como elementos de tipologias, ou apreendidos e valorados pela sua elaboração formal, para além da sua interrogação no campo puramente etnomusicológico, sempre que os elementos físicos e a integridade do instrumento o permitem. E, no entanto, estes instrumentos revelavam a proximidade e intimidade do seu proprietário e executante, as atenções e cuidados de que foram objecto pelos elementos incorporados para efeitos de reverberação e ressonância – pequenas latas, sementes, teias de aranha – e pelo próprio desgaste que revela a presença das mãos. Por outro lado, estes instrumentos também nos reenviam para uma paisagem e para o próprio atravessamento dos caminhos, já que acompanham o andamento daquele que tem que os percorrer e os utiliza como companhia.

---

<sup>3</sup> KUBIK, Gerhard (2002), *Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia.

Não foi, no entanto, esta dimensão de humanidade e da presença do homem no próprio objecto, através dele, que definiu o eixo da museografia. Independentemente do permanente diálogo que então mantivemos com o arquitecto que propôs o seu desenho e da beleza cenográfica daí resultante, ela sugere-me hoje uma apreciação crítica. As pequenas vitrinas onde os lamelofones eram expostos apresentavam-se como caixas do colector, que recolhe, sistematicamente e indefinidamente, os objectos para a sua colecção, e que agora eram revelados no Museu. Então como fomos buscar a dimensão que faltava, dada a ausência de etnografia que, na quase totalidade dos casos, não dispúnhamos em relação a estes objectos? Gerhard Kubik, no seu próprio trabalho de campo em Angola, Malawi e Moçambique, trouxe-nos o som e a cara das pessoas que o produziam com instrumentos homólogos aqueles que mostrávamos. E foi assim que reencontrámos a presença daqueles que não podíamos ver através da frieza esteticamente depurada das caixas onde os instrumentos se encontravam como borboletas ou outro tipo extraordinário de insecto. Algo desta preocupação foi possível incorporar na sala de exposições, através de um espaço com isolamento acústico onde se viam e ouviam tocadores de lamelofone registados no terreno no decurso das investigações de Gerhard Kubik. Tinha, no entanto, falhado um outro registo, uma experiência sonora que nos havia sido garantida pelos engenheiros acústicos, de situar num plano horizontal e invisível, a cerca de 80 cm do solo, uma fonte sonora que funcionaria para crianças. Era este também o desejo de desmultiplicar no mesmo espaço um dos planos de alteridade com que os museus lidam no seu dia-a-dia e aqui produzir informação oral e sonora distinta da do espaço geral da sala ou dos espaços com isolamento acústico que nela foram instalados. No entanto, tal não foi conseguido; queremos ensaiá-lo em breve, esperando, então, poder dispor dos meios. A exposição acabou afinal por ser completada fora dela, com a edição de um CD, extensamente documentado em livro próprio, com recurso aos arquivos sonoros e fotográficos de Gerhard Kubik<sup>4</sup>.

Os instrumentos musicais têm, em geral, uma forte presença nos museus com colecções etnográficas. A importância da música no que tem de ritualidade, comunicação com o sagrado, produção de sociedade, expressão das sociabilidades, divertimento e emoção, desloca a atenção para os instrumentos como artefactos protagonistas das formas musicais das sociedades que se visitam e nas quais se constituem colecções para os museus. Mas, em geral, os instrumentos já vêm sem voz ou perdem-na ao entrar no museu. Transformam-se em objectos, contidos nos seus contornos e configuração física valorados pela sua tecnologia, materiais, morfologia e elaboração estética, pela sua raridade, eventualmente.

---

<sup>4</sup> KUBIK, Gerhard (2002), *Lamelofones de Moçambique e Angola* (CD áudio – colecção “Arquivo de Sons”), Lisboa, Museu Nacional de Etnologia.



Aspecto da exposição *Na ponta dos dedos* (2002), onde a geometria recorrente das pequenas caixas em que os instrumentos eram expostos exprimia uma museografia inspirada na linguagem da recolha e organização sistemática das colecções dos museus, com menor espaço para o calor das mãos e das vozes inscritas nos objectos.

FOTO: JOAQUIM PAIS DE BRITO, | MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA.

Nos nossos museus, por questões que se prendem com critérios de conservação e por questões simplesmente logísticas, de ordem prática e organizativa dentro do espaço do museu, os instrumentos musicais, mesmo tendo mantido a sua integridade física, deixam de ser tocados. Nem sempre, atrevia-me a dizer quase nunca, o acto de recolha das colecções existentes nos grandes museus se integrou num processo de investigação em que o registo da execução do instrumento adquirido foi um dos eixos da metodologia e da informação que o devia acompanhar. Assim, os arquivos sonoros adquiriram dentro dos museus uma certa autonomia ou descoincidência em relação às colecções dos objectos de todo o tipo que veiculam a sonoridade das sociedades representadas no museu. E também com muita frequência ocorreu nos arquivos sonoros o que ocorreu quanto ao modo como os objectos entram no museu: mais do que partes de uma Humanidade protagonizada por indivíduos concretos que são sujeitos produtores e os elos nas redes da sua circulação, também as produções sonoras ou musicais foram classificadas por géneros, por tipologias. Quantos registos sonoros não há, de uma voz que canta sem se saber

quem canta, de um instrumento que é executado sem saber quem o executa? Hoje já não podemos permitir-nos esse descuido, esse desconhecimento, esse abuso da figura do outro que ficou apagado por trás da música ou das palavras que toca ou canta. Porque é ele a figura central, é ele a fonte da nossa escuta e do nosso olhar, é ele que nos olha quando para ele olhamos, e é nessa relação e construção que certamente se podem descobrir novas formas de constituição de fundos de arquivo que hoje, com os processos de digitalização, se podem duplicar e partilhar, instituindo formas de reconhecimento, de escuta e de aprendizagem mútua, em que os museus podem ter um papel activo a desempenhar.

Porque falamos de sonoridade, música, pluralidade cultural e também das ambivalências que envolvem as designações que nos damos e aos outros, enfim, as questões de identidade e de alteridade, propomos uma outra ilustração de uma situação de recolha onde, ainda fora do Museu, as questões se nos deparam.

Quando procedemos à identificação e aquisição de objectos na Índia para a exposição que viríamos a fazer em 1996, *Histórias de Goa*<sup>5</sup>, ao deparar com um músico encantador de serpentes à entrada do mercado de Anjuna, manifestámos interesse na compra da sua flauta. O condutor do automóvel de aluguer onde seguíamos quase nos proibia de o fazer, por ser um objecto em que nem sequer devíamos pegar, por vir das mãos de um intocável. E a sua repugnância foi grande quando procedemos à aquisição e trouxemos a flauta para o carro. Dias depois, num outro mercado, encontraríamos esse mesmo *performer*, músico e mendigo, a tocar já uma outra flauta idêntica à primeira. São estas pequenas experiências (neste caso do próprio terreno de colecta) que nos podem frequentemente revelar as questões de alteridade, a pluralidade dos mundos, da inclusão e da exclusão, da visibilidade e do ocultamento suposto em todas as ocasiões sociais, aquém e para além da acção do museu. Mas o museu tem sempre de trabalhar com elas no modo como interroga os objectos, como constitui os seus arquivos, como produz conhecimento, como desenvolve a sua acção cultural.

Na exposição que actualmente podemos ver e quase chega ao fim, *Pinturas cantadas*<sup>6</sup>, lidamos com um universo de materiais, formas de expressão e modelos de organização social que nos reenviam directamente para o cerne desta nossa discussão. As mulheres que, numa aldeia do estado de Bengal, na Índia, aprenderam com os homens mais velhos que detinham esse saber, a pintar os extensos rolos de papel colado em tecido, e se organizaram em cooperativa para

<sup>5</sup> BRITO, Joaquim Pais de, PEREZ, Rosa Maria, SARDO, Susana (Dir) (1997), *Histórias de Goa*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, (versões em português e em inglês).

<sup>6</sup> FRUZZETTI, Lina, ÖSTÖR, Ákos (2007), *Pinturas cantadas: arte e performance das mulheres de Naya*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia.



O mendigo encantador de serpentes à entrada do mercado de Anjuna, em 1995, e a flauta que ele prontamente nos vendeu e que o guia e condutor que nos transportava tentou que não adquiríssemos por vir da boca e das mãos de um intocável.

FOTO: JOAQUIM PAIS DE BRITO | MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA.

FOTO: LUÍS PAVÃO | MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA.

vender os seus trabalhos, são o exemplo das dinâmicas que, à escala local, incorporam e refletem as informações que chegam do mundo amplo a que todos pertencemos.

Os temas relatam episódios da mitologia hindu, contos de tradição oral, acontecimentos do quotidiano ou que rompem o quotidiano e se constituem como *exemplae* do que deve ou não deve ser feito. A história vai-se desenrolando enquanto é cantada e o interesse despertado e a

adesão a esta situação performativa que é também meio de comunicação fez com que as instâncias governamentais solicitassem às mulheres a colaboração em campanhas de sensibilização de uma população iletrada quanto às questões de higiene e saúde, com destaque, por exemplo, para a prevenção contra a infecção de HIV ou do infanticídio das meninas recém-nascidas. Mas são também outros os temas que se tornaram populares neste suporte e meio de comunicação que foi capaz de capturar os sinais que lhe surgem das grandes notícias planetárias, como o ataque às torres de Nova Iorque, o tsunami ou, numa escala mediada pelo cinema e a sua publicidade, o naufrágio do Titanic.

O universo que temos perante nós combina o saber fazer de manipulações de materiais, a pintura, a palavra, o canto, e nele se afirma a importância da língua. E este não é um plano com que tenhamos facilidade em lidar nos nossos museus. E, no entanto, é uma das dimensões mais profundamente marcadoras da singularidade e do mundo plural que habitamos e uma daquelas que mais tem padecido perdas irreparáveis. Porque os seus falantes desaparecem, porque são relegadas para planos secundários e substituídas por línguas de outro impacto, por falta de mediadores que façam a ponte entre os grupos que as falam e os centros onde podem ser dadas a conhecer. Não podemos falar de património imaterial sem falar da diversidade linguística do mundo e de cada língua como lugar de revelação das concepções do mundo. Por isso a importância de termos contado com os investigadores, Lina Fruzzetti e Ákos Östör, que estão na origem desta exposição que, ao longo de décadas de trabalho de campo naquela aldeia, se tornaram falantes da língua e os melhores mediadores para o conhecimento destas pinturas.

Estamos diante de um modo de discursar o mundo que, no plano da compreensão e representação, é lido pelos olhos de quem não o visitou mas que, ao comentá-lo, faz já parte dele. São obras que articulam o passado eventualmente mais efabulado e o contemporâneo mais próximo e perceptível, mas que a distância física, social e cultural ajuda igualmente a efabular, e que só podem ser verdadeiramente entendidas enquanto reveladoras e operadoras de transformação. Transformação na sua morfologia e linguagens, quando por exemplo hoje se fazem pinturas para venda com histórias que já não são cantadas; transformação pelos novos temas que se incorporam e novos públicos que se atingem; transformação ao permitir às mulheres ganhar estatuto face aos maridos de que dependiam, em situação deprimente e que, ao organizar-se em cooperativa, alteraram substancialmente o seu nível económico, o que lhes dá a possibilidade, por exemplo, de pagar o dote às filhas no casamento, melhorar as condições de habitação ou construir novas casas. Não é apenas uma obra que, pela sua veemência plástica, pela sua linguagem, pela sua força, se exalta no espaço do Museu. É a obra enquanto parte de uma sociedade onde ela se produz e que nela se projecta, e que com ela age no seu próprio processo de transformação. Também aqui o título destas notas julgo fazer sentido. A exposição deixa ouvir as



Exemplos de motivos pintados em extensos rolos de papel colado em tecido de algodão e cantados pelas mulheres de Naya. Eles vão dos temas do repertório oral tradicional (Krishna e Radha, a sua pastora preferida, numa pintura de Rani Chitrakar) ao registo dos acontecimentos de grande repercussão mundial (o tsunami de Dezembro de 2004, numa pintura de Guljan Chitrakar).

FOTO: ANA VARANDAS, | MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA.

vozes das mulheres de Naya e o museu, ao falar do lugar que elas puderam encontrar, está também a encontrar para si o seu lugar.

O imaterial é a expressão do sentido mais profundo e estável que estrutura as práticas culturais e, simultaneamente, o permanente exercício das suas variações, que o institui num lugar de centralidade da vida social e da sua recriação. Como já dissemos, só uma auscultação demorada e uma proximidade dialogada trarão as formas de um conhecimento revelador dos detentores e protagonistas das práticas e dos olhares que a elas se dirigem. Por outro lado, as formas do imaterial são indissociáveis dos meios de registo que lhes dão visibilidade, reflexividade, historicidade. O museu tem de os incorporar, tanto no plano da investigação e da recolha quanto no da sua divulgação e partilha. Os exemplos que referimos são apenas indícios da inesgotável complexidade com que lidamos e nos convida e obriga a diversificar as estratégias de pesquisa e o campo de possibilidades da acção do Museu.



# Stewardship, Community and Intangible Cultural Heritage in Canada

Andrea Laforet

Canadian Museum of Civilization

Since 1911 the Canadian Museum of Civilization, Canada's national museum of human history, has been recording and documenting intangible cultural heritage. In addition to historical objects and contemporary Aboriginal art, the collection now includes a very substantial body of narrative, music and testimony about the cultural life and experience of both Aboriginal people and immigrants over the past century. Although the Museum's legislative mandate to develop a collection for the preservation and dissemination of knowledge remains unchanged, emerging issues relating to the propriety of universal access to intangible cultural heritage, cultural prerogatives governing dissemination, the scope of copyright and the nature of 'community' challenge both the concepts of public stewardship and the concept of enduring preservation itself. This paper explores this changing environment and the challenges and possibilities it presents for the role of a public memory institution.

\*

The ratification in 2003 of the UNESCO Convention for the Preservation of Intangible Cultural Heritage focused global attention on the value of recording and documenting cultural knowledge normally transmitted only through oral tradition and practice. Much of the work to be undertaken in fulfillment of the Convention's goals will be funded by the governments of the signatory countries, who will have responsibility and accountability for the long-term preservation of the information that is recorded. In a contrasting development, within the past two years members of the Intergovernmental Committee of the World Intellectual Property Organization (WIPO), an organization concerned with developing legal protection for societies and groups originating intangible heritage, have expressed the concern about the role of museums and

other public institutions in the preservation of intangible cultural heritage, indicating that the information that is preserved may be susceptible to being shared with those not authorized to have it<sup>1</sup>. These contrasting positions define the space in which the public stewardship of intangible heritage is conducted. In Canada this task has proven to be both polyvalent and challenging.

The Canadian Museum of Civilization, Canada's national museum of human history, began recording intangible heritage as part of an ethnological survey launched in 1911<sup>2</sup>, a time when centuries of political, economic and demographic turmoil had led many to believe that the generational legacy of Aboriginal knowledge was in peril and that Aboriginal populations, themselves, might not survive. The Museum continued to document Aboriginal intangible heritage through the twentieth century, with particularly intensive work during two major periods: 1911 to 1930, and between 1971 and 1985. The recording of narrative, song, linguistic and contextual information was undertaken by ethnologists working directly or on contract for the Museum and working with particular Aboriginal people, often over a period of years. Although research was slowed in the mid-1980s to allow for the construction of the new Museum building opened in 1989, it has continued and grown since the early 1990s under a changing paradigm that mandated more direct consultation and partnership with members of Aboriginal societies.

### Polyvalence and Challenges

The Canadian Museum of Civilization operates under *The Museums Act*<sup>3</sup>, which defines the purpose of the Museum as increasing knowledge, understanding and respect for human cultural achievement through the development of a collection. In the Museum's practice, the collection includes both tangible and intangible heritage. The collection is considered to constitute a source of knowledge generated in the past, a repository of knowledge and memory for the current generation and a legacy for future generations. As a national memory institution, the

---

<sup>1</sup> Intergovernmental Committee on Intellectual Property and Genetic Resources, Traditional Knowledge and Folklore. Twelfth Session, Geneva February 25 to 29, 2008 – *The Protection of Traditional Cultural Expressions/Expressions of Folklore*, Geneva, pp 318-319.

<sup>2</sup> Sapir, Edward, 1911, "An Anthropological Survey of Canada", *Science*, New Series, XXXIV, July-December, pp. 789-793.

<sup>3</sup> Canada, 1990, *An Act Respecting Museums*.

---

Imagem da pág. 370

Grand Hall. The houses and imposing totem poles of the Canadian Museum of Civilization's Grand Hall recreate the atmosphere of a Pacific Coast Native village set on the edge of a forest. More than 40 Native artisans helped construct the houses.

PHOTO: HARRY FOSTER | CANADIAN MUSEUM OF CIVILIZATION.



The housefronts and totem poles in the CMC's Grand Hall represent six Native cultures from Canada's Pacific Coast (left to right): Tsimshian, Haida, Nuxalk (Bella Coola), Central Coast, Nuuchah-Nulth (Nootka), and Coast Salish peoples. The forest backdrop, which stretches the entire length of the Hall, is a scrim with the largest colour photograph in the world.

PHOTO: HARRY FOSTER. | CANADIAN MUSEUM OF CIVILIZATION.

Museum has obligations to all components of Canadian society. Museum material is omitted from the Canadian *Access to Information Act*<sup>4</sup> because it is considered to be in the public domain – in theory, and in law, accessible to all.

*The Museum's Act* rests on Western Enlightenment concepts underlying the public stewardship of heritage, and for most of the twentieth century these were assumed in North American museum circles to be universal. Ethnologists documented and understood concepts concerning sacred information and lineage property, as they occurred in particular Aboriginal societies. Once archived in museums and other repositories, however, both objects and information were

---

<sup>4</sup> Canada, 1985, *Access to Information Act*.

assumed to have become leveled and secular, inert documents of the past freely available for scholarly research and public presentation. The first intimations of alternative perspectives on museum practice came to the Museum in the 1980's through affirmations by the Hodenosaunee<sup>5</sup> (Six Nations or Iroquois) of the continuing sacred qualities of false face masks<sup>6</sup>. Through the initiative of a staff ethnologist who worked closely with knowledgeable members of the Hodenosaunee, ritually feeding the masks tobacco and corn became part of the Museum's practice in the early 1980s. During the 1980s, as well, museums in North America, including the Canadian Museum of Civilization, became aware of culturally specific prescriptions for the treatment of Plains medicine bundles. The Museum removed bundles from display and refrained from opening them. Following requests from the originating Plains Aboriginal groups, the Museum repatriated two bundles, the first in 1988 and the second in 1989. Along with many museums and Aboriginal groups across Canada, the Canadian Museum of Civilization participated from 1990 to 1992 in a Task Force co-sponsored by the Canadian Museums Association and the Assembly of First Nations, which met in cities across Canada to discuss repatriation, intellectual and physical access to collections and interpretation<sup>7</sup>.

Human remains and sacred objects were the primary focus of early discussions. However, as more and more conversations were held in conferences, in the course of exhibition planning and in connection with research, it became clear that intangible heritage and the concept of the universality of knowledge were also in question. At regional conferences in the 1990s individual Aboriginal participants began to make it clear that not all knowledge originating in their societies was to be shared. A contributor to one discussion relating to religious practice in Manitoba affirmed that the publication of certain information in books could improperly provide information, not only to members of non-Aboriginal societies, but also to members of the Aboriginal society concerned, who should have access to it only through accredited specialists offering oral teachings to chosen successors. To scholars in the Western tradition, schooled in the enduring value of books and public knowledge, these statements were both surprising and dislocating. A suggestion, made in the course of a museum conference in Calgary in 1998, that a document long archived in a Western Canadian museum ought to be removed and destroyed because it referred slightly to a particular person was even more so.

<sup>5</sup> The Hodenosaunee, also called Iroquois or Six Nations, are Aboriginal groups linked since the sixteenth century through a political confederacy. Their lands were originally in what is now the eastern United States. However, for the past several hundred years some Hodenosaunee have lived in what is now Canada.

<sup>6</sup> See, for example, *Haudenosaunee Confederacy Policy on False Face Masks*, issued by the Grand Council of the Haudenosaunee, The Six Nations Iroquois Confederacy, 1995 ([www.peace4turtleisland.org](http://www.peace4turtleisland.org)).

<sup>7</sup> *Turning the Page: Forging New Partnerships Between Museums and First Peoples*, A Report jointly sponsored by the Assembly of First Nations and the Canadian Museums Association (Ottawa, 1992).



Dora Nitsiza, Dogrib Dene, examines a babiche bag at the Museum in June 2003.

PHOTO: HARRY FOSTER. | CANADIAN MUSEUM OF CIVILIZATION.

In the past fifteen years Aboriginal concepts relating to the preservation and public presentation of cultural information and practice have been articulated in terms that are increasingly broad and increasingly specific. Correspondingly, the academic community has increasingly accepted that all Aboriginal cultural information is subject to specific principles of stewardship and ownership defined in the society of origin. This has culminated in a broad negative critique of ethnography as an act of appropriation, and the frequent statement that the ownership and copyright to documents containing intangible cultural heritage should be re-vested in the originating community.

The 1990s suggestion concerning the removal and destruction of a single archival document is far more broadly echoed in the December 2007 recommendations of a working group of the Society of American Archivists that certain documents be permanently removed from the archives of public institutions<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Society of American Archivists, *Protocols for Native American Archival Material*, Native American Protocols Forum Working Group (<http://saa.archivists.org>).

The Canadian Museum of Civilization responded to these emerging and very powerful paradigmatic concepts in several ways. The report of the Task Force co-sponsored by the Assembly of First Nations and the Canadian Museums Association, tabled in 1992, was adopted in principle by the Museum immediately upon its publication. In 1993 two Museum programmes were inaugurated that continue to the present day. Under the Sacred Materials project, representatives of Aboriginal communities are funded to visit the Museum, review all of the material associated with their history, make recommendations about the methods of handling and storing sensitive objects, perform ceremonial care, as required, and discuss repatriation. The Aboriginal Training Program in Museology offers an eight-month internship to four Aboriginal students chosen each year through a competitive process. Since the development of the Grand Hall exhibit of Pacific Coast art and history, inaugurated in 1987, all exhibitions relating to Aboriginal history and culture have been developed in consultation with members of the Aboriginal societies concerned. The Museum has provided for the repatriation of human remains through the Human Remains Policy since 1991<sup>9</sup>, and for human remains and sacred materials through a formal Repatriation policy since 2001<sup>10</sup>.

Singular actions of remediation, adoption of new criteria, and projects and programs designed to promote communication and the finding of common ground are all intended to be constructive responses to changing perceptions and expectations, but difficulties posed by the polyvalent obligations of a national public institution are constantly presented through particular issues that arise in the course of day-to-day work. These issues coalesce around the *multiple interests* implicated in archived records (often, but not exclusively, represented in issues concerning copyright), the *concept of community* as applied to Aboriginal populations, and the nature of *orally transmitted knowledge in an age when cultural expressions may be infinitely preserved and reproduced*. The Museum's adaptive response to these issues falls within the realm of 'best practices' developed in the course of addressing specific concerns that have arisen over the past twenty years.

### Multiple Interests

In 1987 a group of Algonquin people living in northwestern Quebec approached the Museum to resolve an issue relating to access to a manuscript recorded by a contractor twenty years earlier. The only source of information about genealogical relations and economic practice for the mid-twentieth century, the manuscript also contained information that was both private and potentially damaging to certain members of the community. Following consultation the pro-

<sup>9</sup> Canadian Museum of Civilization, 1991, *Human Remains Policy*.

<sup>10</sup> Canadian Museum of Civilization, 2001, *Repatriation Policy*.



Gwich'in elder, Ida Stewart cutting caribou hide for a garment made at a workshop in Yellowknife, N.W.T.

PHOTO: INGRID KRITSCH, | GWICH'IN CULTURAL INSTITUTE.

blem was successfully addressed by an initiative on the part of the Museum to generate a new manuscript that contained only the genealogical and land use information required by the community. The Museum and the community then developed a second project in which older members of the village visited the Museum to review the collections relating to the history of the community, and with the assistance of the curatorial staff, make a video record of their knowledge. Both the Museum and the group wanted to have the information documented, and the Algonquin community wished to use it for local education programmes. The work was done under an agreement providing for joint copyright.

In the case of a nineteenth century totem pole from northwestern British Columbia, issues surrounding the custody of the pole were resolved through discussions that led to the conceptual separation of the physical object from the non-material property vested in the narrative(s) and songs that had mandated its original creation. In 1996 the Museum approached the hereditary chiefs of the matrilineal House that had originated the pole in an effort to resolve a question that had arisen around the transfer of the pole to a dealer in the 1960s. The pole had since been superseded in the matrilineage by a new pole. The representatives of the House that had originated the pole indicated that they were content to have it remain with the Museum, but wished to see it restored. The Museum commissioned the reconstruction of a lost section of the pole by an artist who was a member of the community and arranged for the pole to be installed in



Members of the Gwich'in Traditional Clothing project in the collections research room at the Canadian Museum of Civilization, February 2000.

PHOTO: STEVE DARBY | CANADIAN MUSEUM OF CIVILIZATION.

the Museum's Grand Hall in a public ceremony attended by community members. The installation of the pole and the dinner that commemorated it were the culmination of a new transaction in which the House agreed that the Museum could hold the physical object in perpetuity, and the Museum agreed that the non-material property in the pole, including the narratives, songs and chiefly names, as well as the right to have a pole carved again incorporating these privileges, remained with the House. This agreement brought two distinct cultural perspectives concerning property into a complementary relationship.

In both of these situations there were only two interested parties, i.e. the Canadian Museum of Civilization and the government of the Aboriginal Band in the first, and the Museum and a corporate matrilineal House, in the second. Very often, however, the Museum is one of several interested parties. During the early twentieth century, intangible heritage was recorded by individual researchers working for the Museum either directly or under contracts that reserved copyright to the government. While the interest of the Aboriginal contributors was not specifically protected either by the contract or by the copyright law of the day, the Museum is now legally able to make the material available, either in whole or in part, to the Aboriginal society. In contrast, contracts issued to external researchers in the late twentieth century were generally silent in regard to copyright and in most cases gave copyright by default to the contractors. Thus, the Museum 'owns' documents which it may not legally be able to reproduce, transfer, or destroy. Moreover, the Museum may not share these documents with the members of the originating society without the express permission of the contractor. This situation was unforeseen

at the time the contracts were written. There is an additional hazard, also unforeseen when the projects began. On the death of the original contractor, copyright in the documents produced through the research may be dispersed to his or her heirs and become legally irretrievable without great difficulty. Regardless of the disposition of the copyright, moral rights to the authorship of these documents remain with original contractor and legally must be respected in any subsequent publication of the documents.

Copyright has emerged as a significant issue in the global discourse on the jurisdiction of Indigenous peoples over knowledge generated within their societies<sup>11</sup>. In its current form in Canada copyright may be applied to works of designated authorship. It protects creators' rights for a particular term and, where the work incorporates or draws upon ideas and information broadly shared in the society, is limited to the specific expression. Copyright does not protect the idea but protects the particular expression of the idea. It is not possible to copyright information *per se*. Consequently, publication can make a specific expression of a collectively shared narrative, song or aspect of knowledge broadly known without conserving the rights to reproduce the work to the society in which it was originally generated. This is one issue on which much of the current discussion of WIPO and other organizations turns. However, many Aboriginal people approach the Museum in search of a solution to the practical problem of re-establishing knowledge which has not been preserved within the society. In issues of this kind, copyright law can be both helpful and an impediment.

In Canadian law, copyright arises in the creation of a specific work, and rests with the creator of the work, unless specifically waived or transferred<sup>12</sup>. However, where a written document presents broadly shared information pertaining to societal practice or a creative work of some antiquity for which the original author is unknown, the copyright extends only to that expression of the information concerned, and not to other expressions of the same idea. The act of including a song or narrative in a research report or monograph does not arrogate from the originating society the right to perpetuate, use and develop the work or the information concerning societal practice. A song, narrative or other cultural expression, developed and preserved within an Aboriginal population, may always be sung again, re-told or re-enacted according to the precepts of the society. If it has not been preserved within the originating Aboriginal group, most ethnographers would consider its regeneration from the form preserved through their research to be a legitimate use and validation of their work.

---

<sup>11</sup> Darrell A. Posey and Graham Dutfield, 1996, *Beyond Intellectual Property. Toward Traditional Rights for Indigenous Peoples and Local Communities*, Canada, International Development Research Centre.

<sup>12</sup> Canada, 1985, *Copyright Act*.



A new babiche bag with quillwork decoration, a product of the project to re-establish babiche bag making. Made by Lucy-Anne Yakeleya, Sahtu Dene, 2003.

PHOTO: HARRY FOSTER. | CANADIAN MUSEUM OF CIVILIZATION.

In most instances researchers who recorded material under contract to the Museum in the 1970s and 1980s have been helpful in making their work available to the originating societies. Nonetheless, requests to use, disseminate or publish previously unpublished documents resulting from research can bring into play issues of academic authority, advancement and reputation. In one case the initial reluctance of the researcher to allow access to a long-unpublished manuscript was overcome when the Museum agreed to insert a preliminary note to say that the work should be considered a work in progress. Within the originating societies, as well, there may be diverse and diverging interests in regard to previously recorded information. Aboriginal societies and governments have a strong and growing interest in acquiring copies of all records related to their history, but the original contributors or their heirs may or may not see these interests as properly extending to all other members of the society, and may not wish the records to be broadly shared. Where a particular document or archival fonds is concerned, there may be several parties within the originating society with converging or conflicting interests.

## Community

The term, “community,” is frequently used to designate an originating Aboriginal society, with the implication that the term applies to a socially and politically uniform group. However, Aboriginal societies differ from one another in their approach to the sharing and use of cultural information, and no Aboriginal society is socially or politically monolithic. The geographic loci of most Aboriginal societies in Canada are also changing. Approximately 50% of Aboriginal people now live in cities that may or may not be located within their traditional lands. Contemporary Aboriginal families have connections and legal obligations through marriage with

a wide range of people, Aboriginal and non-Aboriginal. Political and social identification as an Aboriginal person within Canadian society is governed by several different laws, judicial decisions and treaties. More than a century ago the *Indian Act*<sup>13</sup> established band government under the federal Department of Indian Affairs. This applied to First Nations in all parts of Canada but not to Inuit or Metis. Many First Nations people were excluded because of marriage provisions of the 1876 Indian Act and additional actions taken by government officials during the past century which caused many people born into Aboriginal societies to lose their status as Aboriginal people. Since 1985 some, but not all, have been able to reclaim their status under federal legislation<sup>14</sup>, and the term ‘non-status’ signifies recognized Aboriginal ancestry without formal enrollment under an Aboriginal government. Most Metis people, descended from an original marriage between a non-Aboriginal man and an Aboriginal woman, never had status and are legally part of the general population. However, a recent court case established criteria for the legal recognition of Metis identity<sup>15</sup>. The Inuit are recognized as such but under general regional governments. When a First Nation concludes a modern treaty through the current initiative to resolve comprehensive claims to land it may enroll citizens of the newly formed First Nation Government, but not everyone whose ancestry can be traced to that First Nation is necessarily enrolled as a citizen. Therefore, many people who acknowledge and value Aboriginal descent are not connected directly with an Aboriginal government. Nonetheless, as a national public institution, the Museum has obligations to them, as well as to those with more formal identification.

### Oral Tradition in the age of infinite possibilities for preservation and dissemination

Even more difficult questions arise in relation to the preservation of material that has in the past been transmitted exclusively through oral instruction or practice. Early in the Sacred Materials Project members of a Plains tribe visiting the Museum found tapes that contained information that had been provided by members of a secret religious society and recorded with the knowledge and co-operation of members of the society by a contract researcher several decades earlier. The visitors expressed dismay that the material had been recorded – it was supposed to remain oral – and said that they would formally request the repatriation of the tapes so that they could be destroyed. The Museum anticipated a lively discussion with the Canadian Museum of Civilization Board of Trustees, whose approval for deaccessions is required under the *Museums Act*

<sup>13</sup> Canada, 1976, *Indian Act*.

<sup>14</sup> Canada, 1985, *Bill C-31 An Act to Amend the Indian Act*.

<sup>15</sup> R. v. Powley [2003]2 S.C.R.207, 2003 SCC 43.



Gwich'in men wearing new garments made during the Gwich'in clothing project. Northern Heritage Centre, Yellowknife, N.W.T., March 23, 2003.

PHOTO: TOM ANDREWS.

(Canada 1990). However, after discussion within the community the tribal representatives decided not to proceed with the request, and the tapes remained with the Museum. Some years later the Museum was informed that an individual who had worked with the original contractor actually held the copyright. The Museum retains the tapes, with its mandate restricted to preserving them. The recording of songs was a significant component of early twentieth century ethnography on the Pacific Coast of Canada. In 1948 Thomas McIlwraith published a two-volume work, *The Bella Coola Indians*<sup>16</sup> in which he devoted a chapter to song. In the introduction to a new edition of the work published in 1992, John Barker described the recording process.

In early February [McIlwraith] unpacked a gramophone recording machine sent from the Museum<sup>17</sup>. After a crowd of Nuxalk sang into the machine, McIlwraith decided to have Jim Pollard record most of the songs, as he had the best voice. He recorded 58 four-minute wax cylinders, containing more than 128 songs<sup>18</sup>.

Prior to the re-issue of the two volume ethnography the Nuxalk were consulted. One senior member of the community privately expressed the concern that those reading the book unders-

<sup>16</sup> Thomas F. McIlwraith, 1948, *The Bella Coola Indians*, 2 vols., University of Toronto Press.

<sup>17</sup> McIlwraith was working on contract for the National Museum of Man, now Canadian Museum of Civilization. The Museum provided him with a wax cylinder recording device.

<sup>18</sup> John Barker, 1992, "Introduction T.F. McIlwraith and the Nuxalk (Bella Coola Indians)", *The Bella Coola Indians*. T.F. McIlwraith with an introduction by John Barker, University of Toronto Press, pp. xviii and xix.

tand that the songs were not in the public domain, but owned and inherited property<sup>19</sup>. The overall value of the publication for the Nuxalk was affirmed in a Foreword written by a representative of the Nuxalk.

This book documents the Nuxalk identity. It is part of our reawakening as a nation: the reclaiming of our smaiustas (stories), names, songs, and history. It encourages the spiritual renewal of our proud nation, thereby reaffirming our ownership of all the aforementioned.

This book reveals the heritage of the Nuxalk people. By keeping our sacred stories and songs, we have the opportunity to carry on, [to] strengthen our cultural and spiritual values, to educate today's and future generations, and to provide a clearer understanding of ourselves for those who wish to learn of our history<sup>20</sup>.

Traditional protocol, the need for accessible cultural information, and legal copyright all continue to be significant factors in the preservation and dissemination of song in this region. In 1982 the Museum published a study specifically on Nuxalk<sup>21</sup> song. Some of the songs transcribed for the publication had been recorded by an independent research group from outside the community, and were used with permission. In 2008 a Nuxalk person asked the Museum to reprint this volume within a very short time so that he could present copies to the community at an event scheduled to honour a particular elder. The Museum found that it could not readily comply because of the limitations of the original permission for use of the independently recorded songs. The transition of a scholarly study of Heiltsuk song<sup>22</sup> from doctoral dissertation to publication is currently being guided by Heiltsuk protocols concerning the public dissemination of song, and the Heiltsuk First Nation has assumed responsibility for the publication.

Where cultural knowledge of interest to contemporary Aboriginal people has not survived within the originating society, many Aboriginal people turn to museum archives. In 2008 the Canadian Museum of Civilization received a request from an Aboriginal person living in the far northwestern corner of Canada for an audio recording of a song which he believed to have been recorded for the museum in the 1920s. The song was one component of the historical property of his matrilineage. It had not been preserved through oral transmission, he was planning to

<sup>19</sup> Lawrence Pootlas, personal communication, Bella Coola, 1992.

<sup>20</sup> Stutwinii... Nuxalk Nation, 1992, "Foreword", *The Bella Coola Indians*. T.F. McIlwraith with an introduction by John Barker, University of Toronto Press, p. vii.

<sup>21</sup> Anton Kolstee, *Bella Coola Indian Music: A Study of the Interaction Between Northwest Coast Musical Structures and their Functional Context*. National Museum of Man, Canadian Ethnology Service Mercury Series No. 83. 1982.

<sup>22</sup> Anton Kolstee, 1982, *Bella Coola Indian Music: A Study of the Interaction Between Northwest Coast Musical Structures and their Functional Context*, National Museum of Man, Canadian Ethnology Service Mercury Series, No. 83.

sing it or have it sung in a ceremony in which he would affirm his inheritance through the presentation of lineage songs, narratives and regalia representing crests derived from events in the history of the lineage. Museum staff undertook a comprehensive review of the approximately 3000 songs in the collection, but found that this particular song had not been recorded.

Requests for copies of preserved material reach the Museum from Aboriginal individuals, groups and governments all across Canada, as well as from non-Aboriginal scholars and members of the general public. Some of the requests from Aboriginal people are from individuals and groups involved with land claims research or cultural affirmation on reserves, but many are from people living in cities. This is likely to continue. A Museum curator who has conducted research on the experience of Aboriginal people living in cities has found that the re-connection with heritage is a vital component of developing and maintaining identity in an urban landscape<sup>23</sup>.

Nonetheless, in making the collection of intangible cultural heritage accessible the Museum is required to balance its obligation to the public at large with respect for both the copyright and moral rights of those who conducted the research that was the medium for preserving the information and the cultural protocols of the originating societies. As these can present conflicting requirements, responding to a request can require careful preparation and thought. Where it is clear that lineage ownership or religious belief is a factor, the Museum makes requestors aware of the issue and asks them to contact the originating society. The Museum also refrains from putting lineage-owned songs on-line, but since projects that provide funds for digitization may also require that the digitized material be placed on-line, keeping material off-line can also delay its preservation through digitization.

In 2009 members of originating societies contributing to a research project are active participants in defining the parameters for use and reproduction of the research results. Today the Museum continues to record intangible cultural heritage through partnerships and programmes that were not contemplated a century ago. Through a series of focused collaborative projects, based jointly on the expertise of the curators, the expertise and interest of the community, and research conducted in the nineteenth and twentieth centuries, Canadian Museum of Civilization curators have worked with Dene groups in the Northwest Territories, to re-establish spruce root basketry<sup>24</sup> and babiche bag making<sup>25</sup>, with the Gwich'in, also of the Northwest Territories, to recover lost

<sup>23</sup> Morgan Baillargeon, Urban Native Research Project, CMC personal communication.

<sup>24</sup> Judy Thompson and Suzan Marie, 2002, *Dene Ts'ukegh Tenghai Tene Rahesi Dene Spruce Root Basketry. Revival of a Tradition*, Canadian Museum of Civilization Canadian, Ethnology Service Mercury Series Paper, 138.

<sup>25</sup> Judy Thompson and Suzan Marie, 2004, *Whadqq Tehmi Long-Ago People's Packsack. Dene Babiche Bags: Tradition and Revival*, Canadian Museum of Civilization, Mercury Series Ethnology Paper, 141.



Spruce root basketry workshop participants in Samba K'e, N.W.T., October 1999. At right is Mandy Brown, an accomplished weaver of coil basketry, who travelled from her home in British Columbia to teach the technique during the project.

PHOTO: DAVID WALKEM.

skills related to the making and decorating of traditional hide clothing<sup>26</sup>, and with Coast Salish weavers of southwestern British Columbia to produce an educational compact disc<sup>27</sup>.

For the past several years the Plains curator has worked with Blackfoot elders in Alberta, at their request, to compile a guide to Blackfoot ceremonial practice and protocol, with younger members of the Blackfoot as the intended audience. The Museum has contributed, as well, to an independent project of the Nisga'a to reunite geographic knowledge held in the community with the knowledge preserved in the manuscripts, photographs and audio recordings in the Museum's collection in a cultural website, *Ancient Villages and Totem Poles of the Nisga'a*, launched at the Gingolx Cultural Centre April 1, 2009. These and other current projects build on decades of collaborative work on projects within the museum. Canadian Museum of Civilization curators now receive invitations to participate as colleagues in locally initiated projects initiated by Aboriginal groups in several regions of Canada.

The UNESCO Convention for the Preservation of Intangible Cultural Heritage, adopted in 2003, affirmed the importance of recording and documenting intangible cultural heritage. The experience of the Canadian Museum of Civilization over the past century has confirmed the great value of work of this kind for the preservation of knowledge, for its intergenerational transmission, and for its revival in the wake of substantial political and cultural change. However, the Museum's experience over the past twenty years also confirms that the task of preserving intangible cultural heritage and making it accessible in a society in which multiple interests, increasingly complex concepts of identity and diverse perspectives on the past are at play, requires constant attention to the definition and application of the institution's mandate.

---

<sup>26</sup> Judy Thompson and Ingrid Kritsch, 2005, *Yeenoo Dai K'E'tr'ijilkai' Ganagwaandaii. Long Ago Sewing We Will Remember. The Story of the Gwich'in Traditional Caribou Skin Clothing Project*, Canadian Museum of Civilization, Mercury Series Ethnology Paper, 143.

<sup>27</sup> Chepximiya Siyam (Chief Janice George) and Leslie Tepper, 2008, *Coast Salish Weaving* (CD ROM), Canadian Museum of Civilization.





# Notas Biográficas

## 1. Máscaras Portuguesas: autenticidade e reinvenção

**Fernando Oliveira Baptista** é Professor Catedrático do Departamento de Economia Agrária e Sociologia Rural do Instituto Superior de Agronomia/Universidade Técnica de Lisboa. Membro da Academia de Agricultura de França, Docente de diversas disciplinas de mestrado e de curso de pós-graduação no Instituto de Economia da UNICAMP, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e nos Institutos Agronómicos Mediterrânicos de Montpellier e de Saragoza; Coordenador e membro de diversas equipas responsáveis por projectos de investigação em Portugal, Espanha e Brasil; Coordenador e colaborador em acções de desenvolvimento em Portugal, Brasil e África. Nos últimos anos, tem trabalhado em questões de economia rural e de desenvolvimento rural, e em temas relacionados com a identificação e características dos proprietários florestais (privados e baldios). É também autor de diversos trabalhos relativos ao espaço rural, entre os quais *Agriculturas e Territórios* (Celta, Oeiras, 2001).

**Paula Godinho** é doutorada e agregada em Antropologia, professora na FCSH/UNL e investigadora do CRIA. Realizou trabalho de campo em aldeias raianas em Trás-os-Montes, no Ribatejo e na Galiza e em 2003 e 2006 foi professora visitante nas Universidades de Santiago de Compostela e de Vigo (pólo de Ourense). Entre os seus temas de investigação destacam-se as culturas de orla, as topografias do poder e da resistência, a ritualidade e a mudança social em Portugal e no contexto europeu. Além de ter editado algumas obras e números de revistas, publicou *Memórias da resistência rural no Sul – Couço, 1958-1962* (Celta, Oeiras, 2001), *O leito e as margens – Estratégias familiares de renovação e situações liminares no Alto Trás-os-Montes raiano* (Colibri, Lisboa, 2006), bem como vários artigos e textos em obras colectivas.

**Miguel Vale de Almeida** é antropólogo, professor associado com agregação no ISCTE, investigador do CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia) e em 2006 foi Professor Visitante na Universidade de Chicago. A sua pesquisa versa as temáticas das identidades e discriminações naturalizadas (género; “raça” e etnicidade; sexualidade). Realizou trabalho de campo em Portugal, Brasil e Espanha, dedicando-se também à temática pós-colonial no mundo de expressão portuguesa, assuntos sobre os quais publicou vários livros. Presentemente dirige a revista *Etnográfica*. Mais informações e textos, versando a antropologia e outras actividades e interesses, podem ser obtidos em: <http://miguelvaledalmeida.net>.

**Catarina Alves Costa** é antropóloga, realizadora de documentários e produtora. Realizou o mestrado Granada Center for Visual Anthropology (Universidade de Manchester). Desde 1998 é Assistente Convidada no Departamento de Antropologia da Universidade Nova de Lisboa, onde ensina Filme Etnográfico e Antropologia Visual. Da sua filmografia principal fazem parte *Retorno à Terra*. (1992), *Senhora Aparecida* (1994), *Swagatam* (1998), *Mais Alma* (2001), *O Arquitecto e a Cidade Velha* (2003). Tem trabalhado igualmente no âmbito de projectos museológicos, nomeadamente com os documentários *O linho é um sonho*, e *A seda é um mistério*, para o Museu de Francisco Tavares Proença Júnior (Castelo Branco). Tem publicado e participado em conferências nas áreas de especialidade: Antropologia Visual, Filme Etnográfico, Documentarismo.

**Paulo Raposo** é doutorado em Antropologia e Professor Auxiliar no Departamento de Antropologia do ISCTE. Presidente do Centro de Estudos de Antropologia Social (CEAS), membro da Direcção da Associação Portuguesa de Antropologia (APA) e do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA). É membro da Comissão Editorial da revista *Etnográfica* e colaborador do Jornal *A Página*. Realizou várias investigações em Portugal trabalhando sobre temáticas como o corpo, ritual, educação, património, turismo e, sobretudo, na área das performances culturais, publicando os resultados em livros e outras publicações diversas.

**João Leal** é professor associado com agregação no Departamento de Antropologia da FCSH (UNL) e investigador do CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia), de cuja direcção faz parte. É autor dos livros *As Festas do Espírito Santo nos Açores. Um Estudo de Antropologia Social* (1994), *Etnografias Portuguesas 1870-1970. Cultura Popular e Identidade Nacional* (2000), *Antropologia em Portugal. Mestres, Percursos, Transições* (2006) e *Açores, EUA, Brasil. Imigração e Etnicidade* (2007).

**Clara Saraiva** é antropóloga, Investigadora Auxiliar do Instituto de Investigação Científica Tropical. Docente convidada no Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, foi também Professora convidada na Brown University (EUA) e investigadora do Watson Institute for International Studies, na mesma universidade. Investigadora do CRIA, tem desenvolvido pesquisa na área da Etnografia Portuguesa, da Antropologia da Religião e do Simbólico, especificamente sobre a temática das concepções e rituais de morte, em Portugal e na Guiné-Bissau e com populações migrantes em Portugal. Faz parte da direcção do GIS (Grupo Imigração e Saúde). Entre 1998 e 2005 dirigiu o Projecto de Assistência Técnica para a Constituição do Museu da Luz.

## 2. Inventário, Protecção, Representatividade

**José Carlos Alvarez** é director do Museu Nacional do Teatro desde 2001, instituição onde trabalha desde 1990, depois de passagens, como docente, pelos ensinos secundário e superior. Licenciado em Filosofia, é pós-graduado em Ciências Documentais e em Gestão das Artes. Comissariou e organizou diversas exposições dedicadas à temática das artes do espectáculo, dentro e fora daquele Museu, e tem coordenado e colaborado na edição de catálogos e obras de referência neste domínio, para além de inúmeros textos de divulgação ou de carácter mais científico publicados em Portugal e no estrangeiro. Foi também responsável e co-autor do Roteiro do Museu Nacional do Teatro, editado

---

Imagem da pág. 388

Pormenor da decoração da Rua José Saramago, Azinhaga do Ribatejo, por ocasião da Festa local, 27 de Maio de 2007.

FOTO: PAULO FERREIRA DA COSTA. | ARQUIVO DPI / INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO.

em 2005. Coordenou um dos grupos de trabalho para a elaboração de novos currículos no ensino secundário (ensino artístico) do Ministério da Educação, entre 2001 e 2006. Membro efectivo da SIBMAS (Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle), faz parte do seu comité executivo desde 2006.

**Madalena Braz Teixeira**, directora do Museu Nacional do Traje entre 1983 e 2008. Mestre em História de Arte pela Universidade Nova de Lisboa. Foi docente nas Universidade Nova de Lisboa (Mestrado de Museologia e Património), na Universidade Lusófona (Mestrado de Conservador/Museólogo) e na Universidade Aberta (Mestrado de Estudos das Mulheres). Foi docente na ESBAL, Mestrado de Museologia e Património e na Universidade Católica (Lisboa e Porto), Mestrado de Artes Decorativas. É autora de diversa bibliografia sobre história e estética do traje e sobre museologia com destaque para *Do Objecto ao Museu*, 1983, *Os primeiros Museus Criados em Portugal*, 1984, *O Brinquedo Português*, 1987, *Traje Erudito*, 1987, *Traje Império*, 1993, *Trajes Míticos da Cultura Regional Portuguesa*, 1994, *Traje de Noiva*, 1996, *Moda do Século, 1900-2000*, *Roteiro do Museu Nacional do Traje*, 2005, *O Triunfo da Joalharia, Período Neoclássico*, Editora Caleidoscópio, 2006. É membro da Associação Portuguesa dos Historiadores de Arte, do Conselho Internacional dos Museus, do Movimento Internacional para uma Nova Museologia. Faz parte do Comité de Traje do ICOM.

**Maria Helena Trindade** é directora do Museu da Música desde 1998. Exerceu funções de técnica superior no IPPC e no IPM de 1981 a 1994, tendo acompanhado as obras de valorização e reorganização dos espaços do Museu da Música no âmbito da “Lisboa Capital Europeia da Cultura”, de 1994. Implementou os serviços do Museu da Música nas diferentes áreas de intervenção; Comissariou ou foi coordenadora de várias exposições temáticas relacionadas com o património organológico, fonográfico e musical, sendo também co-autora dos respectivos catálogos (*Liszt em Lisboa*; *José Vianna da Motta, 50 anos depois da sua morte*; *Arte e Música, iconografia musical*; *Tomás Alcaide, Centenário do Nascimento, 1901 – 2001*; *Michelangelo Lambertini*; *Culturas Musicais Europeias dos 27, Uma Viagem Instrumental*); tem participado como conferencista em diversos seminários e colóquios dedicados ao património musical. Desde 2007, integrou o grupo de trabalho no âmbito do projecto da criação de um Arquivo Sonoro Nacional, tendo em vista a sua fusão com o Museu da Música, tendo igualmente integrado a Comissão de Avaliação dos “Arquivos do Fado”.

**Clara Bertrand Cabral** é antropóloga e mestranda em Antropologia no ISCSP/UTL. Realizou pesquisa nas áreas de etnografia, etnotecnologia, museologia e património. É responsável pelo sector da Cultura na Comissão Nacional da UNESCO onde, entre outras actividades, faz o acompanhamento das Convenções da UNESCO na área da cultura em que Portugal é Estado Parte. Desde 2007 tem vindo a realizar investigação sobre a Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial e a sua aplicação em Portugal.

**João Martins Claro** é Mestre em Direito e Advogado Especialista em Direito Administrativo. Docente da disciplina de Direito do Património Cultural, na Licenciatura e Mestrado na Universidade Nova de Lisboa, e de cursos de pós-graduação na Faculdade de Direito de Lisboa. Foi Director da Assessoria Jurídica do Instituto Português do Património Cultural. Membro do Grupo de Trabalho que elaborou a Lei Quadro dos Museus. Publicou diversos trabalhos jurídicos, nomeadamente, sobre a protecção do património cultural. Foi o Coordenador da Comissão para o Desenvolvimento da Lei de Bases do Património Cultural.

### 3. Memória, Identidade e Projecto

**Maria João Lança** tem formação em História, realizou a pós-graduação em História Regional e Local e em Museologia e tem frequência do mestrado em Museologia. Trabalhou para diversos municípios na região do Alentejo e, desde 2000, trabalha na Empresa de Desenvolvimento e Infra-estruturas do Alqueva, inicialmente no Gabinete de Património Cultural e desde 2005 no Museu da Luz, na função de directora. Tem publicado em diversas edições sobre o património cultural do Alentejo e de Alqueva.

**Clara Saraiva** é antropóloga, Investigadora Auxiliar do Instituto de Investigação Científica Tropical. Docente convidada no Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, foi também Professora convidada na Brown University (EUA) e investigadora do Watson Institute for International Studies, na mesma universidade. Investigadora do CRIA, tem desenvolvido pesquisa na área da Etnografia Portuguesa, da Antropologia da Religião e do Simbólico, especificamente sobre a temática das concepções e rituais de morte, em Portugal e na Guiné-Bissau e com populações migrantes em Portugal. Faz parte da direcção do GIS (Grupo Imigração e Saúde). Entre 1998 e 2005 dirigiu o Projecto de Assistência Técnica para a Constituição do Museu da Luz, trabalho do qual resultou a monografia *Luz e Água: Etnografia de um Processo de Mudança* (EDIA, 2005), bem como os artigos “Um museu debaixo de água: o caso da Luz” (*Etnográfica*, vol.11, n.º 2, CEAS, Novembro 2007) e “Uma Aldeia de Luz e Água”, este último integrante da monografia *Museu da Luz – Aldeia da Luz* (EDIA, 2003), também co-coordenada por si.

**Catarina Mourão** estudou Música (Conservatório Nacional, Lisboa) Direito (Faculdade de Direito, Lisboa) e Cinema (Mestrado na Univ. de Bristol). Em 2000 fundou com Catarina Alves Costa a produtora de cinema Laranja Azul. Docente convidada no curso de Som e Imagem da Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha desde 2003. Filmografia: *Fora de Água* (1997); *A Dama de Chandor* (1998); *Próxima Paragem* (2002); *Desassossego* (2002- 2004); *Malmequer, o diário de uma encomenda* (2005); *À flor da pele* (2006); *A minha aldeia já não mora aqui* (2006).

**Salwa El-Shawan Castelo-Branco** é Professora Catedrática de Etnomusicologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e Directora do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, na mesma instituição. Foi Vice-Reitora da Universidade Nova de Lisboa. Doutorada em Etnomusicologia na Columbia University (Nova Iorque), leccionou igualmente em várias universidades norte-americanas: New York University, Hunter College of the City University of New York e Princeton University. Tem levado a cabo investigação de terreno em Portugal, no Egipto e no Oman sobre: política cultural e mudança musical, música e identidade, o papel dos media na produção e no consumo da música, música e modernidade e processos transculturais na música. De entre as suas publicações recentes ou no prelo, assinalam-se: *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal* (coordenação e autoria com Jorge Freitas Branco) Oeiras: Celta Editora e *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (3 vols). Lisboa: Círculo de Leitores (no prelo).

**Paulo Lima** é funcionário do Município de Portel, e ao abrigo de um protocolo entre esta autarquia e a DRC-Alen (Direcção Regional de Cultura do Alentejo), é, desde Outubro de 2007, coordenador do Programa para a Salvaguarda do Património Imaterial do Alentejo [2009: Programa IDENTIDADES]. É antropólogo.

**Miguel Rego** é arqueólogo, actualmente Adjunto do Presidente da Câmara Municipal de Castro Verde. Desenvolveu actividade de investigação nas áreas da História, Arqueologia e Etnografia na Margem Esquerda do Guadiana. Participa no processo de criação do Núcleo da Memória e Oralidade (Entradas) do Museu da Ruralidade de Castro Verde.

**Cláudia Jorge Freire** fez licenciatura em Antropologia Social no ISCTE e pós-graduação em Museologia e Património na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa. Desde 2000, faz parte da equipa da Rede Portuguesa de Museus (RPM) / Divisão de Credenciação e Qualificação de Museus do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC), com funções de análise e apreciação de candidaturas de museus à RPM e à respectiva credenciação, elaboração de pareceres, acompanhamento técnico a museus, investigação, coordenação e colaboração editorial, designadamente no Boletim RPM. Entre 1994 e 1998, participou no projecto “Representações da Cultura Portuguesa nas Coleções Etnográficas dos Museus Locais”, promovido pela Associação *Caminus*, cujos resultados foram publicados em cinco *Roteiros de Museus (Coleções Etnográficas)*. Em 1993, participou na equipa de investigação constituída para a preparação da exposição *Fado, Vozes e Sombras* realizada no Museu Nacional de Etnologia no âmbito das comemorações de *Lisboa 94*.

#### 4. Saberes e Técnicas: entre o registo e a transmissão

**Marta C. Lourenço** é formada em Física pela Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, e investigadora no Museu de Ciência da Universidade de Lisboa desde 1998. Interessou-se desde sempre pela natureza das colecções dos museus de ciência e técnica, tema que desenvolveu no mestrado em 2000 (Universidade Nova de Lisboa). O doutoramento em Epistemologia e História da Ciência, concluído em 2005 no Conservatoire National des Arts et Métiers, Paris, tratou da história e especificidade das colecções universitárias na Europa. Pertence actualmente à Direcção da Comissão Nacional Portuguesa do International Council of Museums (ICOM).

**Maria da Conceição Lopes Casanova** é licenciada em História (Variante de Arte e Arqueologia) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Concluiu em 1989 uma pós-graduação em Conservation Studies no Camberwell College of Arts da Universidade de Londres, tendo subsequentemente estagiado em diversas instituições inglesas (British Museum, British Library and Record Office). O seu desempenho nas referidas instituições foi premiado pelo Ministério da Ciência e Educação Inglês. De regresso a Portugal trabalhou na Biblioteca Nacional e no Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo. É, desde 1998, professora auxiliar convidada do Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. Tem vindo a prestar serviço no Instituto de Investigação Científica Tropical, desde 2004.

**Darlinda Moreira** é licenciada em Matemática pela Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, mestre em Bilingual Education Studies, pela University of Massachusetts at Boston e doutora em Antropologia Social pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Presentemente é professora no departamento de Ciências da Educação da Universidade Aberta e investigadora do Centro de Investigação em Educação da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. É directora adjunta da Revista Quadrante. Entre os seus temas de investigação destacam-se a etnomatemática, os saberes locais e a antropologia da educação. Tem publicado em revistas da especialidade e participado em conferências internacionais na área da especialidade.

**Rogério Abreu** é antropólogo pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Frequentou o curso de Antropologia e Imagem promovido pelo Museu Nacional de Etnologia (MNE), onde colaborou no desenvolvimento de pesquisas na área da museologia e do filme etnográfico, preparação de exposições e coordenação de seminários de vídeo. Colaborou em vários projectos de criação de museus de território na sua articulação com a antropologia visual. Actualmente é colaborador do Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT), na criação do Arquivo Científico Tropical (ACT), nomeadamente na pesquisa de filmografia realizada no quadro

de Missões Científicas em África. Com o objectivo de enriquecer o acervo do Museu da Pólvora Negra (MPN), realiza uma pesquisa centrada no registo filmado das memórias orais de antigos operários da Fábrica da Pólvora de Barcarena com o apoio do Programa Operacional de Cultura (POC). É autor de vários documentários, entre os quais se destaca: *Campistas* (1996), tendo recebido o prémio de “Melhor Realizador Português” na 8ª edição do *Festival de Cinema Documental da Malaposta ; Os Olhos Grandes dos Caboclos* (2001) e *Jardim Tropical – cruzamento de saberes* (2006). É comissário da exposição *Fio da Memória – operários da Fábrica da Pólvora*, resultante do projecto em curso de registo videográfico da memória social dos operários da Fábrica da Pólvora de Barcarena, com o apoio do Museu da Pólvora Negra (MPN) e do Programa Operacional de Cultura. Frequentou o curso de Antropologia e Imagem promovido pelo Museu Nacional de Etnologia (MNE), onde colaborou no desenvolvimento de pesquisas na área da museologia e do filme etnográfico, preparação de exposições e coordenação de seminários de vídeo. Colaborou em vários projectos de criação de museus de território na sua articulação com a antropologia visual. Actualmente é colaborador do Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT), na criação do Arquivo Científico Tropical (ACT), nomeadamente na pesquisa de filmografia realizada no quadro de Missões Científicas em África. Com o objectivo de enriquecer o acervo do Museu da Pólvora Negra (MPN), realiza uma pesquisa centrada no registo filmado das memórias orais de antigos operários da Fábrica da Pólvora de Barcarena com o apoio do Programa Operacional de Cultura (POC). É autor de vários documentários, entre os quais se destaca: *Campistas* (1996); *Os Olhos Grandes dos Caboclos* (2001) e *Jardim Tropical – cruzamento de saberes* (2006).

**Laura Scheidecker Domingues** licenciou-se em Antropologia no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Colaborou no Museu Nacional de Etnologia na área do Arquivo de Imagem em Movimento, tendo posteriormente participado na organização da Mediateca, na edição de filmes para exposições e no Serviço Educativo. Frequentou o 1.º Curso de Documentário, promovido pela Videoteca Municipal de Lisboa. Actualmente é bolsista na área de Conservação e Restauro de Fotografia, no Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT), colaborando sobretudo no tratamento do espólio fotográfico do Arquivo Histórico Ultramarino. Integra a equipa que realiza pesquisa no Museu da Pólvora Negra (MPN) centrada no registo filmado das memórias orais de antigos operários da Fábrica da Pólvora de Barcarena, com o apoio do Programa Operacional de Cultura (POC). Realizou, no âmbito deste projecto, três videogramas presentes na exposição *No fio da memória: vozes e rostos dos operários da Fábrica da Pólvora de Barcarena*, ainda patente ao público no complexo da fábrica.

**Graça Filipe** nasceu em Lisboa, em 1957. Mestre em Museologia e Património (Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2001). Fez uma Pós-graduação em Museologia Social (Universidade Autónoma de Lisboa Luís de Camões, 1991). Licenciada em História (Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras, 1980). Directora do Ecomuseu Municipal do Seixal, de cuja equipa técnica faz parte desde 1990, data a partir da qual desenvolveu experiência profissional no âmbito da museologia e da gestão de património cultural. Neste âmbito é também coordenadora científica do projecto de estudo e de musealização do circuito da pólvora negra de Vale de Milhaços. Tem diversos trabalhos publicados no âmbito da museologia e do património cultural, com destaque para o património industrial, e da história regional e local, temáticas sobre as quais apresentou numerosas comunicações em encontros e congressos científicos, nacionais e internacionais. Como especialista convidada tem exercido docência de museologia (nomeadamente nas áreas de programação, gestão e educação), colaborando regularmente com instituições universitárias, tais como a Universidade Nova de Lisboa – actuais mestrados de Práticas Culturais em Municípios e de Museologia – e a Universidade de Évora. Desde 1993 manteve uma regular actividade em várias vertentes de formação profissional especializada nas áreas da história local e da educação patrimonial, de museologia e de património cultural. Nos últimos anos trabalhou como consultora de museologia na planificação e na programação de museus ligados a património industrial. É membro da Direcção do ICOM-Portugal.

Nota: a apresentação da comunicação apresentada pelo Ecomuseu Municipal do Seixal foi igualmente assegurada, no contexto da visita à antiga Fábrica da Pólvora de Vale de Milhaços, por Fátima Sabino, Técnica superior do Serviço de Inventário e Estudo de Património Industrial do Ecomuseu Municipal do Seixal, bem como por Fátima Veríssimo, Técnica superior do Serviço de Inventário e Estudo de Património Industrial do Ecomuseu Municipal do Seixal, ambas membros da equipa de projecto de musealização do circuito da pólvora negra de Vale de Milhaços.

## 5. Terrenos Portugueses: o que fazem os antropólogos?

Maria Cardeira da Silva é antropóloga, docente da FCSH-UNL onde é responsável pelo mestrado em *Antropologia: Culturas em Cena e Turismo* e membro do CRIA, coordenando a linha de investigação *Cultura: Políticas, Práticas e Exibições*. É também responsável pela área do Património no curso de *Cultura Portuguesa Contemporânea* do Instituto Camões. Enquanto investigadora responsável dos Projectos *Castelos a Bombordo I e II* (FCT) tem-se debruçado sobre os processos de monumentalização e mercadorização do passado e do património de origem portuguesa fora do território nacional (Marrocos, Brasil, Mauritânia), e do património de origem árabe em Portugal. Publicou, entre outros, “O Sentido dos Árabes no Nosso Sentido” (*Análise Social*, n.º 173, Vol. XXIX 2005); “Música e turismo” (*Enciclopédia da Música em Portugal*, C. de Leitores – Dir. S.Castel-Branco, no prelo); “Mauritanian Guestbooks. Building Culture while displaying it”. (In BURNS, Peter Ed. *Tourism and Visual Culture: The Tourist Gaze Revisited* London: Routledge, 2009. No prelo) e com J. A. Tavim, “Marrocos no Brasil: a festa de São Tiago em Mazagão (Velho) do Amapá” (in *Actas do Colóquio O Espaço Atlântico de Antigo Regime*, CHAM). Dirigiu o livro *Outros Trópicos. Novos Destinos turísticos, Novos Terrenos da Antropologia* (Livros Horizonte, 2004).

João Leal é Professor Associado com agregação no Departamento de Antropologia da FCSH (UNL) e investigador do CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia), de cuja direcção faz parte. É autor dos livros *As Festas do Espírito Santo nos Açores. Um Estudo de Antropologia Social* (Publicações Dom Quixote, 1994), *Etnografias Portuguesas 1870-1970. Cultura Popular e Identidade Nacional* (Publicações Dom Quixote, 2000), *Antropologia em Portugal. Mestres, Percursos, Transições* (Livros Horizonte, 2006) e *Açores, EUA, Brasil. Imigração e Etnicidade* (Direcção Regional das Comunidades, 2007).

Jean-Yves Durand é professor auxiliar na Secção de Antropologia da Universidade do Minho (Braga). É membro do IDEMEC (Institut d’Ethnologie Méditerranéenne, Européenne et Comparative, Aix-en-Provence) e do CRIA, onde coordena a linha de investigação Saberes, Poder, Mediações. A partir de trabalho de campo no sul de França, norte de Portugal e Nova Inglaterra, a sua investigação tem-se concentrado em vários tipos de “saberes” (radiestesia, etnobotânica e, mais recentemente, imunologia). Procura articular este campo de reflexão com o do património cultural, em torno das questões suscitadas por uma análise do estatuto social do artesanato e dos “saberes populares”. Interessa-se também pela questão da antropologia e/da tradução. As suas publicações incluem dois livros que dirigiu: *Vila Verde: uma etnografia no presente* (2004) e *Os “Lenços de Namorados”. Frentes e versos de um produto artesanal no tempo da sua certificação* (2006).

Amélia Frazão-Moreira é Professora Auxiliar no Departamento de Antropologia da FCSH (UNL) e investigadora do CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia). Tem realizado investigação em temas da Antropologia da Educação, da Etnobiologia e da Antropologia do Ambiente em contextos da África Ocidental e de Portugal. De entre as suas publicações assinala-se *Plantas e Pecadores. Percepções da Natureza em África* (Livros Horizonte, Lisboa, 2009), a co-autoria de *Plantas e Saberes. No limiar da Etnobotânica em Portugal* (com M. M.

Fernandes, Colibri, Lisboa, 2006) e “Conocimientos acerca de plantas en la nueva ruralidad. Cambio social y agro ecología en el Parque Natural de Montesinho /Portugal” (com A. Carvalho e M. E. Martins, *Perifêria*, 7). É investigadora responsável do projecto “Etnobotânica do Nordeste Português: Saberes, Plantas e Usos”.

**Teresa Fradique** é antropóloga e Professora Adjunta da ESAD Caldas da Rainha. Tem desenvolvido trabalho nas áreas de intersecção entre as artes visuais e a antropologia. Fez trabalho de campo sobre música rap, culturas juvenis e identidade nacional pós-colonial, tendo publicado o livro *Fixar o Movimento: Representações da música rap em Portugal* (Edições Dom Quixote, 2003). Colabora com o CEAS na área da antropologia visual desde 1992, tendo integrado a Direcção entre 1997 e 2001. Em 2006 iniciou o seu projecto de doutoramento na área da antropologia teatral. Coordena actualmente o Grupo de Investigação em Artes e Estudos Cénicos (INDEA/IPLeia).

**Filipe Reis** é antropólogo, Professor Auxiliar no Departamento de Antropologia do ISCTE, membro do CEAS e investigador do CRIA. Já colaborou, pontualmente, como professor convidado, no ISPA, e foi professor cooperante na Universidade Eduardo Mondlane – Maputo, durante um semestre. A sua actividade docente abrange as áreas da metodologia, educação e aprendizagens, a Antropologia do Económico e do Político e, mais recentemente, a Antropologia dos Media. Realizou pesquisa, da qual resultou a sua dissertação de doutoramento, sobre radiodifusão local em Portugal. Está a preparar a edição da sua tese em livro.

## 6. Museus Globais: colecções etnográficas e multiculturalidade

**Joaquim Pais de Brito** é director do Museu Nacional de Etnologia onde tem coordenado (em alguns casos em colaboração) a investigação que fundamentou exposições como *Fado: Vozes e Sombras* (1994), *Onde Mora o Franklim?* (1995), *O Voo do Arado* (1996), *Histórias de Goa* (1997), *Os índios, nós* (2000), *Com os índios Wauja* (2004), *Sogobò, máscaras e marionetas do Mali* (2004), ou *Pinturas cantadas, arte e performance das mulheres de Naya* (2007). Esta actividade engloba a reflexão museológica e a complexa diversidade dos modos de interrogar os objectos. É co-Presidente, desde 2001, do Conselho Científico do Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, a inaugurar em Marselha no ano em que esta será Capital Europeia da Cultura. Como professor do Departamento de Antropologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), tem leccionado as disciplinas de Etnografia Portuguesa e Questões de Etnologia Europeia e é coordenador científico do Mestrado em Antropologia: Patrimónios e Identidades. A sua actividade de investigação desdobra-se pelo estudo das sociedades agro-pastoris de montanha e as suas formas de organização comunitária – sobre que incide o seu livro *Retrato de aldeia com espelho: Ensaio sobre Rio de Onor* (1996) – a história da etnografia portuguesa, as culturas populares nas suas vertentes de oralidade e expressão ritual e festiva e as condições teóricas e práticas da reflexão museológica. Como divulgador da produção etnológica referida a Portugal, é fundador e director da colecção *Portugal de Perto – Biblioteca de Etnografia e Antropologia* (Publicações Dom Quixote, Lisboa), que se publica desde o ano de 1982.

**Andrea Laforet** received her Ph.D. in Anthropology from the University of British Columbia in 1974. She has conducted ethnographic field work in both Aboriginal and non-Aboriginal communities in Southeast Alaska and British Columbia, and has made an extensive study of museum collections of Aboriginal basketry from the Pacific Coast of Canada. Trained at the University of British Columbia Museum of Anthropology, Dr. Laforet worked as a curator at the Royal British Columbia Museum from 1974-1979. In 1979 she joined the National Museum of Man (now the Canadian Museum of Civilization) as Pacific Coast Ethnologist. She was appointed Director of Ethnology at the Canadian Museum of Civilization in 1989 and has been Director of Ethnology and Cultural Studies since 2002. Dr.

Laforet has worked collaboratively with First Nations specialists in Aboriginal culture to create two major exhibitions in the Canadian Museum of Civilization, the Grand Hall exhibit of Northwest Coast culture, opened in 1989, and the First Peoples Hall, opened in 2003. As an administrator she has developed an ensemble of Aboriginal and non-Aboriginal curators who work with members of diverse societies across Canada to document history, culture and contemporary expression. A member of the Task Force on Museums and First Peoples, co-sponsored by the Canadian Museums Association and the Assembly of First Nations, from 1990 to 1992, Dr. Laforet has been extensively involved in repatriation discussions, both within and outside of the treaty negotiations currently undertaken by the Government of Canada with First Nations. She is currently Director of the Aboriginal Training Programme in Museology, which was established by the Canadian Museum of Civilization in 1993. An Adjunct Research Professor in the Department of Anthropology and Sociology and the School for Studies in Art and Culture at Carleton University, Andrea Laforet is the author of *The Book of the Grand Hall* (Canadian Museum of Civilization, 1992), *Spuzzum: Fraser Canyon Histories 1808-1939* (University of British Columbia Press 1998) and articles on issues relating to repatriation and intangible cultural heritage.









M|C  
MINISTÉRIO DA CULTURA

imc  
INSTITUTO  
DOS MUSEUS  
E DA CONSERVAÇÃO

SOFTLIMITS<sup>CS</sup>