Conselho Internacional dos Museus
Comissão Nacional Portuguesa

II Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa

11 a 14 de Setembro de 1989
Palácio Nacional de Mafra — Portugal

Conselho Internacional dos Museus
Comissão Nacional Portuguesa

II Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa

11 a 14 de Setembro de 1989
Palácio Nacional de Mafra — Portugal

II Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa

Em Maio de 1987, por iniciativa da Associação de Membros do ICOM - Brasil, do «Mouseion» e com o apoio do Comité Brasileiro do ICOM, realizou-se no Rio de Janeiro a I Conferência Geral de Museus de Países de Língua Portuguesa, em que participaram membros do ICOM e outros profissionais de museus.

Nessa ocasião, verificando-se grande conveniência em dar continuidade bienal a encontros congéneres, ficou decidido, que o próximo se realizaria em Portugal, em 1989.

Pretendemos não só dar seguimento a iniciativas então propostas entre os quais se destaca a criação de um organismo aglutinador de Museus e instituições afins dos Países de Língua Portuguesa, mas igualmente proporcionar o conhecimento de colecções museológicas e reflectir sobre os objectivos, meios e acções dos museus.

O âmbito deste II Encontro é agora alargado às Comunidades de Língua Portuguesa, cujas representações por certo em muito o virão enriquecer.

PROGRAMA

DIA 11

09.30 — Entrega de documentação aos participantes

11.00 — Se ssão inaugural com a presença de S. Ex.ª a Senhora Secretária de Estado da Cultura e de entidades oficiais. Palavras de apresentação da Presidente da Direcção da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM e da Presidente do Comité brasileiro do ICOM

12.00 — Inauguração das exposições:

«MUSEUS PORTUGUESES»

Organizada pela Direcção da Comissão Portuguesa do ICOM com o patrocinio da Secretaria de Estado da Cultura e do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

«A CIRCULAÇÃO DAS FORMAS ARQUITECTÓNICAS NOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA»

Organizada pela «Associação para o desenvolvimento dos estudos portugueses, brasileiros, de África e da Ásia lusofonas» (Paris), com o patrocinio da Fundação Oriente

«CONSERVAR E RESTAURAR»

Organizada pelo «Goethe Institut» de Munich

Apresentação do video «VER OU NÃO VER... MUSEUS PORTUGUESES»

Realizado pela Radiotelevisão Portuguesa com guião da Comissão Portuguesa do ICOM e realização de Manuel Ruas

Conferência inaugural proferida pelo Dr. Ernesto Veiga de Oliveira (Director jubilado do Museu de Etnologia) sobre «O Museu de Etnologia»

13.00 — Almoço no Palácio Nacional de Mafra de homenagem aos participantes

15.30/18.30 — **1.ª Sessão de Trabalho.** Constituição da Mesa:

Dr.ª Lourdes do Rego Novais, Presidente do Comité Brasileiro do ICOM

Dr.ª Alda Costa, Directora do Departamento de Museus do Ministério da Cultura de Moçambique, Alm. Manuel Vilarinho, Director do Museu Marítimo — Macau

16.00 — Pausa para café

19.00 — Concerto de carrilhão pelo Prof. Francisco Alves Gato na Torre Sul do Palácio Nacional de Mafra com o seguinte programa:
Abertura — Dedicatória a Nossa Senhora do Ó — Francisco J. A. Gato

— Inovação

— Adoração

— Ofertório, Prece e Glória

1 — Minuete em Fá	Mozart, A. W. (1756-1791)
2 — Serenata	Schubert, Franz (1797-1828)
3 — Minuete	Seixas, Carlos (1704)
4 — Tema Medieval	Alves Gato, F. J. (1945)
5 — Avé-Maria	Alves Gato, F. J. (1945)
6 — Rapsódia de Coimbra	

Fecho — Hino Nacional, composto por Alfredo Keil

20.30 — Jantar na Aldeia do Sobreiro em casa de José Franco, ceramista

DIA 12

09.30/11.00 — **2.ª Sessão de Trabalho.** Constituição da Mesa:

Dr. Luís Costa, Secretário da Fundação Borja da Costa — Timor

Dr. Fernando Leonardo Cardoso, Director do Museu Etnográfico Nacional — Guiné-Bissau

Prof. Doutor Fernando Bragança Gil, Presidente da Comissão Instaladora do Museu da Ciência da Universidade de Lisboa — Portugal

11.00 — Pausa para café

11.15 — **3.ª Sessão de Trabalho.** Constituição da Mesa:

Dr. José António Santos, Chefe do sector de Museografia do Instituto do Património Cultural de Angola

Dr. Manuel Veiga, Director Geral do Património Cultural de Cabo Verde

Dr. Nuno Fernandes, Chefe de Divisão do Departamento de Museus do I. P. P. C.

13.00 — Almoço no Refeitório do Convento, oferecido pela Escola Prática de Infantaria de Mafra

Concerto pela Banda de Música da Escola Prática de Infantaria com o seguinte programa:

I — Washington Post (Marcha Militar) — John Philip Sousa

II — Flashdance What a Feeling — Jerry Nowak

III — Severa a 4 Tempos — Frederico de Freitas, arranjo de Rogério Luís

IV — Hino da Escola Prática de Infantaria — José Pinto Rodrigues

Sob a Direcção do Sarg. Chefe Luís F. Moreira

14.00/15.00 — Visita ao Palácio Nacional de Mafra acompanhada pelo Director Dr. Luís Filipe Marques da Gama

15.00/16.00 — **4.ª Sessão de Trabalho.** Constituição da Mesa:

Prof. Conceição Piló — Brasil

Dr.ª Margarida Matias, Directora da Casa-Museu Anastácio Gonçalves (Lisboa)

16.00 — Pausa para café

16.15/18.30 — **5.ª Sessão de Trabalho.** Constituição da Mesa:

Dr.ª Lourdes Rego Novais. Presidente do Comité Brasileiro do ICOM

Dr.ª Maria Antónia Pinto de Matos. Assessora para os Assuntos Culturais da Secretaria de Estado das Comunidades — Portugal

DIA 13

09.30 — Visita ao Palácio Nacional de Queluz

10.30/13.00 — Visita a Museus de Lisboa

13.00—Almoço no Museu Nacional de Arte Antiga

14.30/17.00 — Visita ao Museu de Etnologia

18.00 — Encerramento do Encontro. Conclusões

20.00—Jantar no restaurante «Montes Claros», oferecido pela Câmara Municipal de Lisboa

DIA 14

08.30 — Passeio a Museus da Margem Sul do Tejo, acompanhado pelo Dr. Fernando António Baptista Pereira, Director do Museu do Convento de Jesus e Dr. António Nabais, Director do Museu do Seixal

09.30/12.30 — Visita à Quinta da Bacalhoa, Castelo de Palmela, Parque Natural da Arrábida, Museu do Convento de Jesus e Museu do Trabalho — Setúbal

12.30 — Almoço no Claustro do Convento de Jesus oferecido pela Câmara Municipal de Setúbal

16.00 — Visita ao núcleo naval do Museu do Seixal

17.00 — Visita ao moinho de maré

COMUNICAÇÕES

O texto de cada comunicação (cuja leitura não poderá exceder dez minutos incluindo projecções) deverá ser entregue dactilografado ao Secretariado do Encontro até 30 de Maio. Na eventualidade do volume de comunicações ultrapassar o tempo disponível, a Comissão Organizadora do Encontro reserva-se o direito de atribuir prioridade às Comunicações entregues até 30 de Maio, respeitantes estritamente à temática proposta.

Todas as comunicações serão, no entanto, posteriormente publicadas nas Actas do Encontro.

ENTIDADES PATROCINADORAS

Secretaria de Estado da Cultura
Secretaria de Estado das Comunidades
Estado Maior da Armada
Gabinete de Relações Culturais Internacionais
Instituto Português do Património Cultural
Instituto de Apoio à Emigração e às Comunidades Portuguesas
Direcção Geral da Cooperação
Radiotelevisão Portuguesa
Fundação Calouste Gulbenkian
Fundação Oriente
Instituto Goethe
Câmara Municipal de Lisboa
Câmara Municipal do Seixal
Câmara Municipal de Setúbal
Região de Turismo da Costa Azul
Escola Prática de Infantaria de Mafra
Palácio Nacional de Mafra
José Medeiros, Lda.

COMISSÃO ORGANIZADORA

— Comissão Nacional Portuguesa do ICOM, Museu Nacional dos Coches
1300 LISBOA, Portugal. Tel. 3638022, 3638164

— Comité Brasileiro do ICOM, Caixa Postal 38028, 22451 Rio de Janeiro, R. J. Brasil. Tel. 021/2245461

— Palácio Nacional de Mafra. Tel. 061/52332, 061/52398

Secretariado

Dr.ª Maria Ana da Câmara Bobone
Armindo Tarouca, José Monteiro

Montagem da exposição «Museus Portugueses»

Segundo programa elaborado pela Direcção da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM

Dr. Luís Pascoal — designer

Dr.ª Silvana Costa Macedo — Conservadora do Museu Nacional dos Coches

Dr.ª Maria Ana da Câmara Bobone

Dr.ª Filomena Rodrigues Ribeiro — Técnica Superior

Dr.ª Helena Gubernatis Almeida Ribeiro — Técnica Superior

João Rio — Técnico auxiliar do Museu Nacional dos Coches

Manuel Augusto Coelho — Carpinteiro do Museu Nacional dos Coches

Textos dos Telegramas recebidos por ocasião do II Encontro:

«Exm.ª Senhora Presidente da Direcção da Comisão Nacional Portuguesa do ICOM

Palácio Nacional de Mafra

Na impossibilidade de estar presente no II Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa, por razões diplomáticas, venho saudar a realização desse importante Simpósio que contribuirá certamente para o estreitamento da cooperação entre os Países de Língua Portuguesa no domínio museológico.

José Augusto Seabra
Embaixador Representante Permanente de Portugal junto da UNESCO»

«Madame la presidente chère amie et colégue

Je souhait à l'occasion de cette deuxième rencontre des musees des pays et des communautées de Langue portugaise, le plus grand succès a vos travaux; soyez assurés de ma presence attentive par le coeur et par l'esprit.

J'espère beaucoup être personnellement tenu informé du résultat de vos reflexions, bon travail, à bientôt.

Alpha Omar Konaré
President de l'ICOM»

«Em meu nome e dos conservadores deste Museu; que por razões de serviço não puderam estar presente nesta oportunidade; desejo para a reunião do ICOM o maior êxito para os trabalhos

Maria Teresa Gomes Ferreira
Directora do Museu Calouste Gulbenkian»

ICOM

THE INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS
COMISSÃO NACIONAL PORTUGUESA

Exmº Senhor
Alpha Konaré
Presidente do ICOM
1, rue Miollis
75732 Paris
FRANCE

Mafra, 13 de Setembro de 1989 Ref.º 2481

Em nome dos participantes do II Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa vimos agradecer o telegrama que V.Exª teve a gentileza de nos dirigir a 10/9 p.p. e que muito nos honrou.

Os trabalhos estão a decorrer com o maior interesse, esperamos em breve enviar-vos a respectiva documentação.

Atenciosos cumprimentos das Delegações dos Países participantes

Brasil — Lourdes de Rego Neves

Angola — José António dos Santos

Moçambique — Alda Costa

Guiné — Fernando Cardoso

Cabo Verde — Manuel Veiga

Timor — Luís Costa

Portugal — Natália Correia Guedes

Convidado de honra — Pascal Makanbila
Presidente do ICOM do Congo/Brazaville

RELAÇÃO DE PARTICIPANTES

Participantes Portugueses:

1 AMADO, Carlos
Professor Agregado da ESBAL
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

2 AUGUSTO, José Manuel Lopes
Curso de Conservador de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

3 BARBOSA, Álvaro José
Convento de Cristo
Alameda de 1 de Março, 17 - 7.º Dt.º — Tel. 049 311581
TOMAR

4 BARBOSA, M.ª Manuela da Silva
Casa de Serralves
R. de Serralves, 997 — Tel. 672038
PORTO

5 BIRG, M.ª Manuela de Saldanha Piçarra Braga
Directora do Panteão Nacional
Campo de Santa Clara — Tel. 871524
LISBOA

6 BOBONE, Maria Ana do Carmo da Câmara
Museu Nacional dos Coches
Pr. Afonso de Albuquerque — Tel. 3638164
LISBOA

7 BORGES, Artur Goulart de Melo
Museu de Évora
Largo Conde de Vila Flor — Tel. 066 22604
ÉVORA

8 BORGES, Dulce Helena Antunes
Directora do Museu da Guarda
R. General Alves Roçadas — Tel. 23460
GUARDA

9 BRAGA, José Luís Vieira
Museu Alberto Sampaio
Av. D. Afonso Henriques, 352 - 1.º Esq. — Tel. 053 415967
GUIMARÃES

10 BRANDÃO, Ana Maria Norton
Conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga
R. das Janelas Verdes
LISBOA

11 CABRAL, Maria Elizabeth Neves
Conservadora do Museu de Arte Popular
Av. de Brasilia — Tel. 611675
LISBOA

12 CAETANO, Iria Júlia
Departamento de Museus do I. P. P. C.
Palácio Nacional da Ajuda
Lisboa

13 CAMPAGNOLO, Henri
R. Gonçalo Nunes, 19 - 3.º C — Tel. 617642
1400 LISBOA

14 CAMPAGNOLO, Maria Olímpia Lameiras
R. Gonçalo Nunes, 19 - 3.º C — Tel. 617642
1400 LISBOA

15 CARRASCO, Maria Manuela
Escola Secundária de S. João do Estoril
R. Mestre de Aviz, 45 - 2.º Dt.º
LISBOA

16 CASANOVAS, Luís Efrem Elias
Instituto Português do Património Cultural
Palácio Nacional da Ajuda
1300 LISBOA — Tel. 2867707

17 CASTELO, Eduarda
Câmara Municipal de Lisboa
Palácio dos Coruchéus
LISBOA

18 CHICHORRO, Francisco António
Instituto Rainha D. Leonor

Palácio de S. Cristovão, 8
Paço do Lumiar
LISBOA

19 CONRADO, M.ª Fernanda
Curso de Conservador de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

20 CORREIA, Ana M.ª Arez Brito
Curso de Conservador de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

21 COSTA, Ana M.ª Carreto
Curso de Conservador de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

22 COSTA, Luís
Fundação Borja da Costa
Rua Caetano Alberto, 19
LISBOA

23 COUTINHO, Paula de Melo
Curso de Conservador de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

24 COUTO, M.ª Matilde Tomaz do
Museu de José Malhoa
Parque D. Carlos I — Tel. 062/319821
CALDAS DA RAINHA

25 DIAS, M.ª Inês de Sousa Ferro Enes
Conservadora do Palácio Nacional de Queluz
Largo do Palácio — Tel. 4350039
QUELUZ

26 DIMAS, Dina M.ª Caetano
Curso de Conservador de Museus

Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

27 FERNANDES, José Manuel Leiria
Curso de Conservador de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

28 FERNANDES, Nuno Silva
Instituto Português do Património Cultural
Palácio Nacional da Ajuda — Tel 3631677
LISBOA

29 FIRMINO, Maria da Glória Pires
Museu dos CTT (conservadora jubilada)
Est. de Benfica, 751-A, 3.º Esq. — Tel. 702397
LISBOA

30 GALLEGO, Maria Manuela Carvalho Amaro
Conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga
R. das Janelas Verdes — Tel. 664151
LISBOA

31 GAMA, Luís Filipe Marques da
Director do Palácio Nacional de Mafra
Terreiro de D. João V
MAFRA

32 GARCIA, M.ª Isabel Penha
Curso de Conservador de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

33 GIL, Fernando de Bragança
Director do Museu da Ciência da Universidade de Lisboa
R. da Escola Politécnica, 58 — Tel. 661521 Ext. 37
LISBOA

34 GUEDES, Natália Correia
Directora do Museu Nacional dos Coches
Pr. Afonso de Albuquerque — Tel. 3638164
LISBOA

35 HALPERN, Rosa Maria
Curso de Conservação de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

36 INÁCIO, Pedro José de Oliveira
Director do Museu de Água de Manuel da Maia
R. do Alviela, 12 — Tel. 835522
LISBOA

37 KEMNITZ, Eva M.ª Von
Curso de Conservador de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

38 LEITE, António M.ª Anjos Pinto
Director do Museu de Artes Decorativas da Fundação
Ricardo Espírito Santo Silva
Largo das Portas do Sol, 2
LISBOA

39 LIMA, Teresa M.ª Abreu
Curso de Conservador de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

40 LOPES, César Lino
Museu e Laboratório Mineralógico e Geológico da Univ. de Lisboa
R. da Escola Politécnica, 58 — Tel. 605850
LISBOA

41 LOUREIRO, Nicole Ballu
Directora do Museu de Cerâmica
Quinta do Visconde de Sacavém apt. 97
CALDAS DA RAINHA

42 MACEDO, Silvana Amorim da Costa
Conservadora do Museu Nacional dos Coches
Pr. Afonso de Albuquerque — Tel. 3638164
1300 LISBOA

43 MARQUES, Ana Rita Sá
Museu Nacional do Traje
Largo Júlio de Castilho, 2
LISBOA

44 MARQUES, Luís
Associação dos Municípios do Distrito de Setúbal
Av. Dr. Manuel Arriaga, 6 - 2.º — Tel. 34221
SETÚBAL

45 MARTINS, Maria do Rosário A. Rodrigues
Conservadora do Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra
COIMBRA — Tel. 24051

46 MATIAS, M.ª Margarida Marques
Directora da Casa Museu Anastácio Gonçalves
Av. 5 de Outubro, 5 — Tel. 546823
LISBOA

47 MATOS, Maria Antónia Aleixo Pinto
Secretaria de Estado das Comunidades Portuguesas
Av. António Augusto de Aguiar, 15 - 5.º D — Tel. 576486
LISBOA

48 MEDEIROS, José
Investigador/Ceramista
Rua José Maria da Costa, 3
2640 MAFRA

49 MIRANDA, Liseta M.ª da Costa Rodrigues
Conservadora do Museu do Banco de Portugal
Av. Almirante Reis, 71 - 5.º — Tel 548208
LISBOA

50 MIRANDA, M.ª Arminda Pereira
Museu e Laboratório Antropológico da Univ. de Coimbra
COIMBRA — Tel. 29051

51 MOREIRA, Isabel M.ª Martins
Universidade Aberta
R. da Escola Politécnica, 147 — Tel. 672835
LISBOA

52 MOURA, Mário Fernando de Oliveira
Conservador da Casa da Cultura da Ribeira Grande
RIBEIRA GRANDE — AÇORES

53 MOUTINHO, Mário C. U. A. L.
R. Mestre de Aviz, 45 - 2.º Dt.º
LISBOA

54 NABAIS, António José Castanheira M.
Instituto Portugês do Património Cultural
Palácio da Ajuda — Tel 3636920
LISBOA

55 NOGUEIRA, Isabel Maria Marçal
Curso de Conservador de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

56 NUNES, Maria Luisa Abreu
Conservadora do Museu de Arte Popular
Av. Brasilia — Tel. 611675
LISBOA

57 OEHLER, Hans Albretch
Director do Goethe Institut – Instituto Alemão
Campo dos Mártires da Pátria, 31
LISBOA

58 d'OREY, Maria Leonor
Conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga
R. das Janelas Verdes
LISBOA

59 PAIS, Maria Teresa Azeredo
Museu da Quinta das Cruzes
Calçada do Pico, 1 — Tel. 22382
FUNCHAL — MADEIRA

60 PARREIRA, M.ª Madalena Castro
Palácio Nacional da Pena
SINTRA

61 PEREIRA, Esmeralda de Jesus Dias
Conservadora do Museu do Banco de Portugal

Av. Almirante Reis, 71 - 5.º — Tel. 525046
LISBOA

62 PEREIRA, Fernando António Baptista
Director do Museu do Convento de Jesus
Av. dos Combatentes da Grande Guerra, 91 - 3.º — Tel. 065 28172
SETÚBAL

63 PROENÇA, José António
Curso de Conservador de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

64 REIS, António Matos
Director do Museu Municipal de Viana do Castelo
Largo de S. Domingos — Tel. 24223
VIANA DO CASTELO

65 ROCHA, José Olivio
Director do Museu de Angra do Heroismo
ANGRA DO HEROISMO

66 RODRIGUES, Rosa M.ª de Castro
Casa Museu Egas Moniz
Avanca — Tel. 44518
ESTARREJA

67 ROGADO, Luisa Quintino
Curso de Conservador de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

68 SAMPAIO, M.ª José Paulo
Directora do Museu Nacional de Machado de Castro
Largo Dr. José Rodrigues — Tel. 034 23727
COIMBRA

69 SANTOS, M.ª Fernanda Monteiro dos
Palácio Nacional de Mafra
Terreiro D. João V — Tel. 52398
MAFRA

70 SILVA, Alberto Júlio
Museu do Traje
Largo Júlio de Castilho,2
LISBOA

71 SILVA, Maria João Nunes da
Curso de Conservador de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

72 SILVA, Teresa Parra da
Directora do Museu da Assembleia da República
Palácio de S. Bento — Largo de S. Bento
LISBOA

73 SOUSA, Maria José Rego de
Museu dos Condes de Castro Guimarães
R. Humberto de Itália — Tel. 280856
CASCAIS

74 SOUSA, Rita Maria Lougares de Melo e
Curso de Conservador de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

75 TEIXEIRA, Madalena Bráz
Directora do Museu Nacional do Traje
Largo Dr. Júlio de Castilho, 2 — Tel. 7590318
LISBOA

76 TRINDADE, Maria Beatriz Rocha
Universidade Aberta
Rua da Escola Politécnica, 147 — Tel. 672318
LISBOA

77 TRINDADE, Maria Helena
Curso de Conservador de Museus
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

78 TRINDADE, Rui André Alves
Curso de Conservador de Museus

Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1
LISBOA

79 VARELA, Maria Amélia Palma Monteiro
Conservadora do Museu do Banco de Portugal
Av. Almirante Reis, 71 - 5.º — Tel. 548208
LISBOA

80 VASCONCELOS, António Pestana
Director do Paço Ducal de Vila Viçosa
Terreiro do Paço — Tel 068 98659
VILA VIÇOSA

81 VILARINHO, Manuel Eduardo Leal
Museu e Centro de Estudos Marítimos de Macau
Largo do Pagode da Barra, 4 — Tel. 595481
MACAU

82 VITORINO, António José
Museu do Banco de Portugal
R. Febo Moniz, 4 - 5.º
LISBOA

Participantes Brasileiros:

83 AMORIM, Lourdes Theresinha (Lourdes Cedran)
Artista Plástica
Pinacoteca do Estado de S. Paulo
Av. Tiradentes, 141 — Tel. 011 2281148
SÃO PAULO

84 ARAÚJO, Marcelo Mattos
Museu Lasar Segall
R. Afonso Celso, 362/388-04119-SP — Tel. 011 5728211
SÃO PAULO

85 BARBOZA, Celina Santos
Fundação Nacional Pró-Memória
Museu da Inconfidência
Praça Tiradentes 35400
Ouro Preto - MG — Tel. 551-1121
OURO PRETO

86 BRUNO, Maria Cristina Oliveira
Museóloga - Professora Assistente
Universidade de S. Paulo — Instituto de Pré-História
Av. Waldemar Ferreira 150/71 — CEP 055 01 — SÃO PAULO
Tel. 011 2110011 Ramal 242 e 245
SÃO PAULO

87 CAMARGO, Ada Cavalcanti de
Fundação N. Pró-Memória — 6.ª Dir. Regional
Palácio Itamaraty — Pr. Marechal Floriano 196
Tel. 2538020
RIO DE JANEIRO

88 CAMARGO, M.ª Pierina Ferreira de
Museu Lasar Segall
R. Afonso Celso, 362/388-04119-SP — Tel. 011 5728211
SÃO PAULO

89 CARMO, Denise Rocha do
Universidade Federal de Goiás
GOIÂNIA

90 CARMO, Marcia Rocha do
Socióloga/Antropóloga
Museu Antropológico/Universidade Federal de Goiás
Alameda das Rosas S/N sector oeste, Goiânia-Goiás CEP 74320
Tel. 062 2337 147
GOIÂNIA

91 CURY, Marilia Xavier
Museu Lasar Segall
R. Afonso Celso, 362/388-04119-SP — Tel. 011 5728211
SÃO PAULO

92 FERREIRA, Ilsa Kawall Leal
Instituto de Artes do Planalto — Universidade Estadual Paulista
R. D. Luís Lasagna 400 — Ipiranga - SP - 04266
Tel. 881-6696
SÃO PAULO

93 JOBST, Diná T. Camarinha Queiroz
Directora do Grupo Técnico do Sistema de Museus de SP
S. E. C. - Dep. de Museus e Arquivos
R. da Consolação, 2333 11.º CEP O1301 SP — Tel. 2583945
SÃO PAULO

94 KAPUCCI, Carmela
Chefe do Arquivo do Detec do MNBA
Museu Nacional de Belas Artes
Av. Rio Branco, 199 - centro — Tel. 2400068
Rio de Janeiro

95 NEVES, Ana Maria Andrade
Museu Afro-Brasileiro
Pç. XV de Novembro s/n
RIO DE JANEIRO

96 NOVAES, Lourdes Martins do Rego
Museologa
Comité Brasileiro do ICOM, Mouseion e am ICOM Brasil
Rua Murtinho Nobre, 89 — SANTA TERESA — Tel. 021 224 - 5461
RIO DE JANEIRO

97 PILO, Conceição
Curadora do Palácio da Liberdade
BELO HORIZONTE

98 POYARES, Maria Teresa Nanni
Museologa
Fundação Nacional Pró-Memória
Av. Rio Branco, 46 - 2.º — Tel. 021 2965115 - R - 254
RIO DE JANEIRO

99 SANTOS, Mariza Simon
Coordenadora do Património Histórico e Artístico Estadual
Av. Júlio de Castilho, 352
RIO GRANDE DO SUL

100 SILVA, Marilda Monteiro Gomes da
Professora - Moseologa
Universidade do Rio de Janeiro
Curso de Museologia
Rua Andrade Neves, 66 apt. 1503 — Tel. 2684640
RIO DE JANEIRO

101 SUDBRACK, Leila Vianna
Restauradora
Museu de Arte do Rio Grande do Sul
R. Marquês de Pombal, 499/603 — Porto Alegre
Tel. (0512) 220627
PORTO ALEGRE — RIO GRANDE DO SUL

102 TAVARES, Regina Márcia Moura
Antropóloga
Pontifícia Universidade Católica de Campinas
R. Marechal Teodoro, 1099 — Telex 1806 CEP 10013 — Tel. (0192) 320795
CAMPINAS

103 TAVEIRA, Edna Luisa de Melo
Museu Antropológico/Universidade Federal de Goiás
Alameda das Rosas S/N, sector oeste, Goiânia, Goiás CEP 74000
Tel. (062) 2337147
GOIÂNIA

104 TOSTES, Vera Lucia Bottrel
Coordenadora de Documentação e Pesquisa
Fundação Nacional Pró-Memória
Av. Rio Branco 46 - 2.º — Tel. (021) 2965115 - ramal 254
RIO DE JANEIRO

105 WESTPHALEN, Olympio Luís
Museu Histórico de Londrina «Pe Carlos Weiss»
Rua Benjamim Constant s/n cp n.º 6001 cep 86100
LONDRINA

106 WESTPHALEN, Sely Carvalho
R. Piaui, 102 Apt.º 83
LONDRINA

Representante de Angola:

107 Dr. José António dos Santos
Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Nacional do Património Cultural
Caixa Postal 1267, Luanda
REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA

Representante de Cabo Verde:

108 Dr. Manuel Veiga
Director Geral do Património Cultural
Ministério da Informação Cultura e Desportos
CIDADE DA PRAIA

Representante da Guiné-Bissau:

109 Dr. Fernando Leonardo Monteiro Cardoso
Historiador/Arqueólogo
Director do Museu Etnográfico Nacional
BISSAU - C. P. N.º 338 — Tel. 215600

Representante da República de Moçambique:

110 Dr.ª Alda Costa
Directora do Departamento de Museus
Ministério da Cultura CP 2702
MAPUTO

Representante do Congo - Brazzaville:

111 Dr. Pascal Makambilla
Presidente da Comissão Nacional congolesa do ICOM
Direction des Musées B. P. 1786
BRAZZAVILLE

Discurso proferido por Sua Excelência a Secretária de Estado da Cultura Dr. Maria Teresa Patrício Gouveia, na sessão inaugural do II Encontro de Museus dos Países e Comunidades de Língua Portuguesa.

Dialogar no espaço da língua portuguesa, utilizando motivos culturais é, sem dúvida, uma das mais proveitosas formas de consolidar os laços que nos unem.

Escolher os museus como motivo desse diálogo é ter à partida assegurado um encontro estimulante mas é também uma inteligente forma de obter efeitos multiplicativos no quadro do aprofundamento do conhecimento mútuo e da identificação de interesses comuns.

De facto, a museologia, na multiplicidade das áreas que abarca e de disciplinas e técnicas a que cada vez mais faz apelo, é um tema cujo debate suscita sempre outros, igualmente estimulantes, e os encontros, de que se parte com novas ideias e motivos de reflexão, são sempre os mais frutuosos.

Por outro lado, é na área da conservação, da investigação e da divulgação do património cultural, isto é, em torno dos museus e das exposições, que têm surgido algumas das mais apelativas e proveitosas formas de cooperação internacional como, aliás, a nossa recente experiência de relacionamento cultural com alguns dos países aqui representados, demonstra.

Congratulo-me, por isso, de ter podido apoiar a iniciativa deste encontro onde se identificarão certamente projectos de cooperação muito úteis que teria o maior empenho em vir a conhecer.

Não podia porém deixar de aproveitar esta ocasião para explicitar alguns dos projectos que, na área dos museus, gostaríamos de desenvolver nos tempos mais próximos, e que vos ajudarão a compreender as nossas mais imediatas preocupações.

Como sabam, os últimos anos foram, em Portugal, caracterizados pela integração, na dependência do sector Governamental responsável pela Cultura,

dos principais museus nacionais e pela constituição de algumas novas unidades importantes.

A esta integração, deverá seguir-se uma fase de consolidação e de estruturação de uma verdadeira rede de museus, funcionando como um sistema coerente, com polos de importância diversificada e funções bem definidas, colaborando entre si e servindo de apoio aos outros museus, sobretudo os locais, cuja proliferação é um fenómeno saudável, mas que é necessário enquadrar.

Como suporte deste plano é preciso, por um lado, dispôr de um maior número de técnicos e de assegurar a sua mobilidade e, por outro lado, conhecer as colecções públicas para as poder gerir e disponibilizar numa perspectiva nacional.

O problema dos técnicos encontrará resposta promovendo com regularidade cursos de especialização e estágios e abrindo mais os museus à colaboração de investigadores externos, sobretudo das universidades, para o estudo e investigação das suas colecções.

O insuficiente conhecimento das colecções põe, em primeiro lugar, problemas de segurança, o que coloca grandes dificuldades à correcta divulgação do património cultural.

Por isso, como primeiro passo para a solução deste problema proceder-se-á à uniformização dos códigos de referênciação, à informatização dos inventários e à constituição de um banco de dados e imagens consultável através da integração em rede dos meios informáticos, já disponíveis, e da exploração de novas tecnologias.

Paralelamente, é nossa intenção iniciar-se um programa de renovação das infraestruturas dos museus com especial incidência nos aspectos da segurança e da conservação e construir uma reserva central, supletiva das reservas dos museus, e que permita, racionalizando meios técnicos e financeiros, apoiar o restauro e acondicionamento das colecções.

Todos estes projectos não deverão, porém, impedir que os museus continuem uma acção de divulgação e de animação que têm vindo a desenvolver nos últimos anos e, em outros casos com vitalidade através de exposições e outras acções de divulgação e de contacto regular com o público.

Nos próximos 2 anos essa actividade e o esforço de investigação e restauro de muitas peças dos museus nacionais serão estimulados por uma

iniciativa de grande vulto, como raramente se tem desenvolvido em Portugal e que é a Europália um Festival.

Aproveito a Vossa presença aqui para vos pedir todo o empenho na colaboração desta iniciativa que sem dúvida se mostrará do maior significado para o nosso País e também certamente para os Museus portugueses e para a sua projecção.

APRESENTAÇÃO

Maria Natália Correia Guedes
Presidente da Direcção da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM

Pela segunda vez se realiza um Encontro de Museus de Países de língua portuguesa.

Esta iniciativa integrada no programa conjunto das Comissões portuguesa e brasileira do ICOM assim como da AMICOM, é possível graças especialmente ao patrocinio da Secretaria de Estado da Cultura, da Direcção Geral da Cooperação e do Instituto Português do Património Cultural entidades a quem apresentamos a nossa homenagem.

Como surgiram estes encontros?

Foi a Dr.ª Fernanda de Camargo e Almeida Moro, então Presidente do Comité Brasileiro do ICOM que em 1986 propôs à Comissão portuguesa do ICOM a realização do I Encontro no Rio de Janeiro.

A sua experiência de 24 anos como membro activo do ICOM, diria mesmo militante, organismo onde exerceu diversos cargos, incluindo o de membro do Conselho Executivo, proporcionou-lhe uma visão do papel que deveriam ter os países de língua oficial portuguesa na conjuntura museológica mundial.

A nossa adesão foi imediata nele reconhecendo não só um interesse indubitável de intercâmbio de culturas, um estreitar de contactos sócio-profissionais, mas também um primeiro passo para no âmbito museológico reforçar a posição internacional dos sete países de língua oficial portuguesa.

O I Encontro foi um teste muito positivo de adesão; nele participaram cerca de três centenas de pessoas apresentando comunicações relacionadas com os diversos aspectos da vida nos Museus.

Agendou-se nessa ocasião o II Encontro em Portugal e as excelentes condições do Palácio Nacional de Mafra foram motivo para a escolha do local, por sugestão do Sr. Director Dr. Luís Filipe Marques da Gama. Palácio Real – Basilica e Convento, dedicados a Santo António pelo monarca português D. João V cujos 300 anos de nascimento se comemoram este ano.

Monumento grandioso que vos acolhe, senhores Directores, Conserva-

dores e Técnicos de Museus, proporcionando simultaneamente conhecimento de um espaço e de uma estética que marcaram na história da arte portuguesa.

Honra-nos sobremaneira a presença dos representantes dos Países africanos de língua oficial portuguesa — Dr.ª Alda Costa (Moçambique), Dr. José António dos Santos (Angola), Dr. Manuel Veiga (Cabo Verde), Dr. Fernando Leonardo Cardoso (Guiné-Bissau) assim como do Dr. Pascal Makambila, Presidente do ICOM do Congo Brazzaville que tem vindo a orientar a formação de técnicos de museologia de Países africanos lusófonos. Timor e Macau também estão presentes, o que muito enriquece este encontro.

Significativa a participação brasileira, visitando-nos alguns colegas pela primeira vez. Estas adesões encorajaram-nos a realizar uma exposição e um filme sobre «Museus portugueses» os primeiros no género a serem realizados no nosso País.

A exposição, documental e com características itinerantes foi possível graças ao patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian; ela foi concebida com guião da Direcção do ICOM e projecto do Dr. Luís Pascoal; transmite as mais recentes actividades na matéria, podendo posteriormente ao Encontro, ser facultada a entidades que a solicitem.

O filme baseado num guião dirigido pela Direcção da Comissão portuguesa do ICOM foi realizado pela Radiotelevisão Portuguesa destinando-se não só ao vasto auditório habitual mas também, em video cassetes, às Comunidades de língua portuguesa.

Diversas visitas a Museus completam as comunicações; um percurso ao Parque Natural da Arrábida e um passeio de falua, Tejo acima, animam os dias seguintes.

A experiência positiva que a Comissão Portuguesa do ICOM obteve por ocasião do Encontro de Museus Portugal/Espanha no ano passado encorajou-nos a responsabilizarmo-nos por este II Encontro; a todos os que connosco colaboraram agradeço a disponibilidade e competência.

Peço desde já a vossa compreensão para qualquer lapso burocrático nesta iniciativa.

Se atingirmos os nossos objectivos que são: o diálogo, a partilha de conhecimentos para enriquecimento mútuo, o reforço de exigência científica nos estudos museológicos — teremos por certo a vossa compreensão.

Na realidade a ciência museológica só é respeitada quando se obtêm em primeiro lugar um diálogo leal e profundo entre os respectivos profissionais meta que se atinge com um trabalho programado em conjunto com dedicação contínua e eficiente.

Constitui exemplo o trabalho realizado na XV Conferência Geral do ICOM que decorreu a semana passada em Haia com a presença de 2000 profissionais de Museus de todo o Mundo.

Continuemos deste modo o diálogo.

MUSEUS DO MUNDO DE EXPRESSÃO PORTUGUESA — POSSIBILIDADE DE UM MAIOR INTERCÂMBIO CULTURAL

Lourdes Rego Novaes
Presidente do Comité brasileiro do ICOM

A tradição na área do património cultural do contato existente entre instituições e museus de Portugal e do Brasil data de longo tempo, não só através do já existente intercâmbio de profissionais da área museal, sendo que alguns especialistas brasileiros vieram fazer cursos de especialização e teses em Portugal, como também do enriquecimento mútuo através da pesquisa multidisciplinar que mostra a importância de nossas culturas como instrumento de afirmação do mundo cultural de expressão portuguesa.

Se este intercâmbio tem sido até então pequeno com relação ao mundo de expressão portuguesa da África e da Ásia, está na hora de incrementá-lo.

Mais recentemente, em 1987, durante a realização da I Triomus no Rio de Janeiro, dentro da qual aconteceu a I Conferência Geral dos Museus dos Países de Língua Portuguesa, tivemos o grande prazer de conviver com um expressivo número de especialistas portugueses que tanto nos enriqueceram com o relato de suas experiências e múltiplas atividades que realizam em museus e instituições afins nos campos da documentação, conservação, pesquisa, difusão e administração, trazendo a nós exemplos de uma museologia viva, dinâmica e criativa. Infelizmente, nesta ocasião, não pudemos contar com participantes da África de língua portuguesa. Da Ásia tivemos a presença em espírito através das magníficas publicações sobre as exposições que o Museu Luís de Camões, de Macau, tem feito.

Estamos convencidos de que somente através de um trabalho conjunto poderemos assegurar a continuação de uma herança cultural similar da civilização portuguesa, que se enriqueceu ainda mais com tudo aquilo que havia de próprio, original e diferente, trazido pelo produto das múltiplas etnias, resultado polifacético das realidades do mundo de expressão portuguesa.

Porém este intercâmbio na área patrimonial, mais especificamente dos

museus, necessita ser cada vez mais incentivado, e é por isto que, graças à iniciativa da Comissão Nacional Portuguesa que, desta vez, tomou a si o encargo da realização do II Encontro, estamos aqui para nos conhecermos melhor, reunidos neste Convento de Mafra, que tanta história tem para contar, e que foi também trazido à contemporaniedade por José Saramago, no «Memorial do Convento», onde através do realismo fantástico nos convida a compartilhar do vôo da Passarola. Nós, os românticos dos museus, só estamos esperando esta oportunidade para, juntos, lançarmo-nos nessa aventura cultural e fazermos com que desta vez a Passarola ganhe os ares.

Nossos laços afetivos criam uma cumplicidade cultural única que embora pouco explorada até agora, tem na oportunidade desses encontros e no surgimento de futuras associações que reunam os especialistas, o poder de ser cada vez mais cultivada.

Hoje, trazemos aqui um mosaico do que temos para trocar, daquilo que vem sendo feito nos museus de Minas Gerais, Goiás, Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul. Esta porém é apenas uma pequena amostragem, pois para muitos não foi possível atravessar o Atlântico, e as caravelas de hoje continuam a ser demasiadamente caras, porém estamos aqui para dar algumas informações museológicas do Brasil e para trocá-las com as de vocês.

O panorama dos museus no Brasil resume-me: de um lado os grandes museus, públicos nacionais. Do outro, os museus estaduais de médio e pequeno porte, os museus municipais, regionais e os museus privados, lutando contra toda a sorte de carências, oriundas dos problemas de conservação provocado pelos diferentes tipos de clima, da segurança, da falta de pessoal, da contundente realidade político-financeira pela qual passamos no momento e do ainda pouco apoio governamental, mas com todo o entusiasmo que o desafio do trabalho com as múltiplas realidades de nossas comunidades. Suas existências (dos museus) são justificadas pela preocupação para com a salvaguarda e dinamização de um património que assegura as nossas várias identidades culturais. Através de uma museologia tradicional em alguns casos, e em outros de uma museologia, que poderíamos chamar de alternativa ou nova, que ousa quebrar eternos tabus, a museologia no Brasil vai caminhando e lutando contra todos os citados precalços acrescidos dos trazidos pelas enormes distâncias de um País demasiado grande. Para vencer estas distâncias precisamos urgentemente encontrar meio eficientes de comunicação, para que as novas técnicas e informações museológicas não sejam apenas privilégio de alguns poucos.

No campo do treinamento profissional contamos com cursos de Museologia em nível de graduação no Rio de Janeiro e na Bahia e com um a nível de especialização em São Paulo. Porém para o número existente de

museus há uma enorme escassez de profissionais e há também que encararmos a necessidade de revolucionarmos os seus programas para atender às exigências de uma museologia nova, mais social e dinâmica.

Os últimos levantamentos nos dão uma posição de mais de mil museus em todo o Brasil, dos mais diversos tipos, disseminados pelas diferentes regiões, refletindo a realidade de múltiplas comunidades.

É este o panorama que temos a oferecer para um maior intercâmbio cultural entre o mundo de expressão portuguesa. Há muito o que trocar e a ansiedade trazida pela expectativa da possibilidade deste intercâmbio é grande. A oportunidade é também impar para estreitarmos esta nossa cumplicidade cultural.

Voltar para casa tem sempre um sabor familiar e é assim que nos sentimos aqui, em nossa casa. Agradecemos, portanto, profundamente em nome dos profissionais brasileiros aqui presentes, a todos da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM.

REPORTAGEM FOTOGRÁFICA DO II ENCONTRO

1.

2.

3.

4.

5.

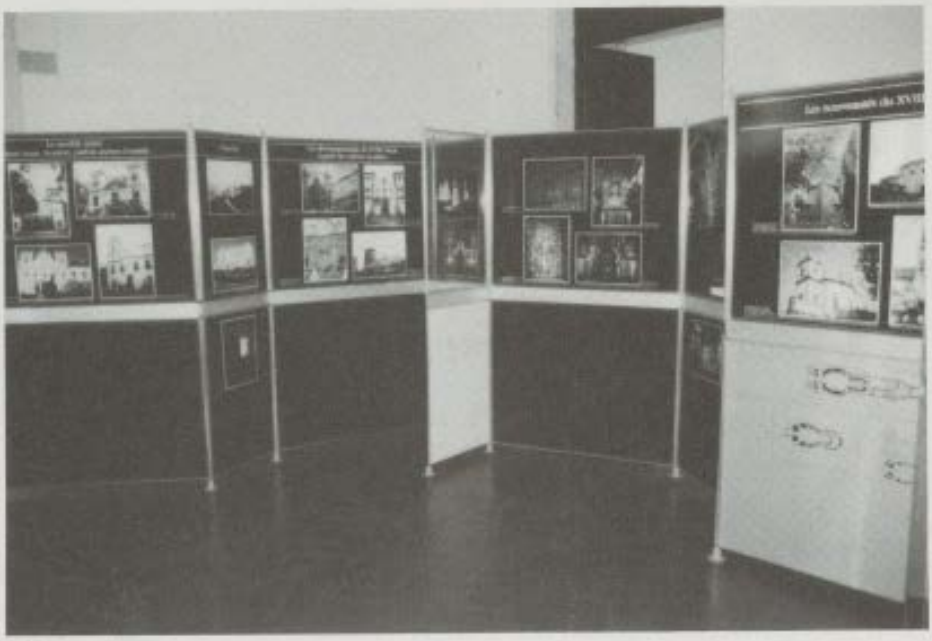
6.

7.

8.

9.

10.



11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

REPORTAGEM FOTOGRÁFICA DO II ENCONTRO

01. Sessão inaugural com a presença da Senhora Secretária de Estado da Cultura
02. Participantes na sessão inaugural
03. Dr. Ernesto Veiga de Oliveira proferindo a Conferencia inaugural
04. Participantes na sessão inaugural. Na 1.ª fila (da esquerda para a direita) Dr.ª Leonor d'Orey, Dr. Pascal Makambila, Dr.ª Margot Dias, Dr. Ernesto Veiga de Oliveira
05. e 06. Inauguração da Exposição «Museus Portugueses»
07. e 08. Inauguração da Exposição «Conservar e Restaurar»
09. A Senhora Secretária de Estado da Cultura trocando impressões com o Dr. Ernesto Veiga de Oliveira
10. Aspecto parcial da exposição de bibliografia
11. e 12.Aspectos parciais da exposição «Circulação de formas arquitectónicas nos Países de língua portuguesa»
13. e 14.Almoço no claustro do palácio Nacional de Mafra
15. e 16.Jantar em casa do ceramista José Franco, no Sobreiro
17. Panorâmica dos terraços do Palácio obtida durante o concerto de carrilhão
18. Almoço no Refeitório do Convento de Mafra, oferecido pela Escola Prática de Infantaria de Mafra
19. Visita ao Palácio da Bacalhoa
20. Representantes dos Países de Língua Portuguesa junto do Conventinho da Arrábida. (Da esquerda para a direita) Alm.º Manuel Vilarinho, Dr. Manuel Veiga, Dr. José António dos Santos, Dr.ª Natália Correia Guedes, Dr. Pascal Makambila, Dr.ª Lourdes Rego Novaes, Dr.ª Leonor d'Orey, Dr. Fernando Cardoso, Dr.ª Alda Costa
21. Participantes no claustro do Convento de jesus, em Setúbal
22. Grupo que participou no passeio a Museus da margem Sul do Tejo
23. e 24. Visita à exposição «Da lota à lata — A indústria Conserveira de Setúbal» organizada pelo museu do Trabalho de Setúbal
25. a 28. Almoço no claustro do Convento de Jesus, em Setúbal, coincidindo com o aniversário do Dr. José António dos Santos, representante de Angola
29. Visita ao moinho de maré de Corroios
30. Sessão Solene de Encerramento no Museu de Etnologia
31. Dr. Ernesto Veiga de Oliveira a conversar com o Dr. José dos Santos (representante de Angola)
32. a 33. Visita dos participantes ao Museu de Etnologia

O MUSEU DE ETNOLOGIA

Conferência inaugural proferida por

Ernesto Veiga de Oliveira
Director jubilado do Museu de Etnologia
(Lisboa – Portugal)

Há pouco mais de um mês um diploma legal extinguiu o Museu de Etnologia. O ME é absorvido por um novo museu, o Museu Nacional de Etnologia, juntamente com outros museus e colecções etnográficas, nomeadamente o Museu de Arte Popular e o acervo etnológico do Museu de Belém. Suponho que o MNE funcionará no edifício do actual ME. Não é pois isso que acaba. Mas um museu não é só um edifício, com o seu acervo de objectos, nem mesmo só isso e os seus programas de actividades: é também uma entidade espiritual, representada pelas ideias que presidiram à sua concepção, a sua doutrina e a sua filosofia. E isso, em relação ao ME, acaba agora.

É por isso o momento de dizer o que ele foi, como ele surgiu e se fez, o que ele pretendeu ser — o que Jorge Dias, que foi o seu criador, quiz que ele fosse e que marcou o nosso percurso de continuadores da sua obra.

Na origem, longínqua mas directa, do Museu de Etnologia, encontra-se o grupo pioneiro, formado, moldado e chefiado, por Jorge Dias a partir de 1947, a quem se deve o renovo da pesquisa e dos estudos etnológicos e etnográficos em Portugal. De facto, antes dessa data, muita coisa, e muito boa, se tinha feito nesses domínios, e Portugal marcou um lugar destacado entre as nações culturalmente mais adiantadas da Europa. Refiro-me em especial à brilhante geração dos finais do século XIX (para não falar de Garrett), com Adolfo Coelho, Teófilo Braga, Consiglieri Pedroso, Leite de Vasconcelos, Rocha Peixoto, e outros, e às excelentes revistas da especialidade que então se publicaram — a Revista Lusitana, a Portugália, o Positivismo, a Tradição, a Ilustração Transmontana, etc — traduzindo as orientações da época, a filosofia da ciência, o conceito (ainda informulado) de cultura equiparada à tradição (e sobretudo à tradição oral) numa expressa óptica folclorista, com acentuada dimensão filológica e historicista, e feição mitográfica. Mas, após a morte de Leite de Vasconcelos, a investigação etnológica decai ao nível exclusivo de puro amadorismo; contam-se sem dúvida

nomes de muito boa qualidade e de toda a seriedade, que realizaram um trabalho extremamente meritório e válido, que em grande medida contribuiu para o progresso da ciência etnográfica entre nós; mas esse amadorismo era de valor desigual e por vezes muito mediano, num movimento de portuguesismo convencional, com implicações estéticas e literárias; e todos eles, cientistas, estudiosos ou meros curiosos, eram franco-atiradores isolados, sem formação específica e sem sistemática nem metodologia, e carentes de infraestruturas de apoio ou de planos de acção.

Jorge Dias é um cientista de grande envergadura, cujos interesses desde sempre se centraram no Homem, e que, mesmo antes da sua formação escolar, procurava conhecer e entender o comportamento humano, nas coordenadas da variedade deslumbrante das paisagens naturais e sociais. Com um profundo amor pela liberdade e pela natureza, e pelo povo, calcorreou o País em longas andanças, vivendo nas aldeias serranas mais remotas, empapando-se das formas de viver da nossa gente, do seu mundo material e mental. E depois de uma passagem pelo leitorado de Português na Alemanha (e na Espanha), faz o seu doutoramento em **Volkskunde** em Munique; e de regresso a Portugal, em 1947, compenetrado da importância desses estudos que não existiam ainda nos nossos esquemas escolares, cria na Universidade do Porto o Centro de Estudos de Etnologia, para o qual chama os seus companheiros de andanças — a sua mulher, Margot Dias, e seguidamente Fernando Galhano, nós próprios e Benjamim Pereira (por ordem cronológica das suas admissões) — não porque eram seus amigos, mas porque, para lá dessa amisade, eram as pessoas que entre nós se identificavam com ele nos seus gostos, interesses e estudos, e na busca de um conhecimento ainda não organizado; e que lhe pareceu que seriam capazes de meter ombros e levar a cabo a tarefa que ele gizara.

Jorge Dias e o grupo do CEE sob a sua égide, tem uma importância primordial na História da Ciência em Portugal. Foram eles quem empreendeu e a quem se fica a dever o renascimento e a organização dos estudos etnográficos e etnológicos em Portugal, que assumem então o carácter de uma disciplina de nível universitário, acabando finalmente em 1956, no ISCSPU, por se constituir como matérias incluídas nos **curricula** das nossas Universidades — uma velha aspiração de Leite de Vasconcelos. O CEE voltava-se preferentemente para a investigação e o estufo da cultura portuguesa, retomando criticamente a conceptualização de Leite de Vasconcelos, com uma feição dinâmica e funcional que se apoiava decisivamente em pesquisa de campo; e foi nesses domínios que a sua obra renovadora se espraiou.

A tarefa do CEE era ingente: o seu programa implícito era recolher tudo, de todo o País, e organizar essas recolhas em ficheiros, de dados, de fotografias, de gravações magnetofónicas; e enfim elaborá-los em monografias para publicação. E éramos quatro ou cinco pessoas ao todo, com orçamentos irrisórios, para levarmos a cabo esse trabalho. Foi por isso necessário fazer uma opção: e essa opção foram os elementos materiais da cultura,

numa perspectiva da vida rural — estimulada pelas relações estreitas que o Centro estabelecera com o grupo da **Etnologia Europaea** —, e que, de certo modo, apontava já para a criação de um museu etnográfico. Em 1956 Jorge Dias vem para Lisboa, e imprime do mesmo modo um sentido renovador à investigação e ao ensino das ciências antropológicas em geral, criando na Junta de Investigações do Ultramar (JIU), depois Junta de Investigações Cientificas do Ultramar (JICU), o Centro de Estudos de Antropologia Cultural, em 1962, para o qual chama os seus colaboradores do Centro de Estudos de Etnologia, a que junta outros investigadores; António Carreira e Fernando Quintino; e inaugura igualmente uma nova feição nos estudos de Antropologia Cultural em África, realizando, com Margot Dias, uma série de missões em Moçambique, junto do grupo Maconde. Dessas missões, Margot Dias e Jorge Dias trazem um expressivo conjunto de objectos etnográficos representativos desse grupo étnico que estavam a estudar em profundidade (já com a ideia de se vir a fazer um museu que faltava no complexo museológico do país). E ao mesmo tempo que preparavam a grande monografia que vieram a publicar sobre os Macondes de Moçambique — uma das grandes monografias etnológicas sobre um grupo africano —, levaram a efeito, em Lisboa, em 1959, uma exposição, de fundamento rigorosamente científico sobre a **Vida e Arte do povo Maconde,** que suscitou o maior interesse nos meios da especialidade.

Enfim, e de facto, Jorge Dias, como complemento ou corolário das suas actividades de pesquiza, toma em mãos uma antiga aspiração das instâncias governamentais, que em princípio vinha ao encontro de certas ideias que ele próprio tinha: dotar o país com um museu de Etnologia; e cria, também na JIU, um museu dessa natureza, cujo ponto de partida e núcleo inicial foram constituídos exclusivamente pela colecção maconde. E para o seu «staff» chama os colaboradores do Centro de Antropologia, além dos auxiliares Carolina Fernandes e Jaime Cortez, e outros, que se foram perdendo pelo caminho; um pouco mais tarde, quando a Biblioteca do Museu se encontrava já em apreciável desenvolviemento, encarrega o Dr. Carlos Silva e seguidamente Helena Prista Monteiro (que entretanto haviam frequentado um curso intensivo de Bibliotecários) de a organizar segundo as normas do CDU — tal como ainda hoje se encontra.

No projecto governamental, este Museu seria voltado apenas para o «Ultramar» (no sentido que à data de dava a esta expressão), com uma finalidade explícita ou implícita de celebrar a expansão portuguesa no mundo; e foi-lhe por isso imposto o nome de Museu de Etnologia do Ultramar. Como a seguir diremos, J. Dias reformula-o num sentido mais amplo, que incluía o caso extra-ultramarino e o caso português, procedendo-se correspondentemente, com o andar dos tempos, a aquisições e recolhas de materiais dessas proveniências, ultramarinos, portugueses, africanos em geral, americanos, e asiáticos. O nome dado ao Museu, nessas condições, não correspondia ao seu verdadeiro conteúdo conceptual (e mesmo real); e por isso sempre se

pretendeu alterá-lo. Essa aspiração só pôde realizar-se após o 25 de Abril de 1974: logo em 30 desse mês o Museu, sob proposta nossa, passou a ser designado por Museu de Etnologia, em consonância com a sua natureza exacta.

No caso do Museu de Etnologia, portanto, a investigação situou-se antes do próprio museu, que se apresenta como um prolongamento dessa investigação. Por isso, e de um modo geral pela indole fundamental de todos os componentes do grupo que o criou, organizou e orientou — cientistas nos domínios da Etnologia, com uma carreira efectiva na investigação — o Museu foi para eles, necessariamente, encarado como um organismo de natureza essencialmente científica, onde se deu sempre primazia incondicional ao estudo e à investigação, e onde todas as acções e actividades museográficas fundamentais — a recolha (e conservação), identificação antropológica plena e a exposição isto é: a conservação e preservação do património cultural e científico; e a comunicação ao público, numa linguagem específica, dos múltiplos sentidos e significações desse património — eram enformadas por um puro espírito de ciência, na perspectiva dos seus princípios fundamentais, com toda a exigência de conhecimento rigoroso, e alheio a quaisquer considerações de outra natureza.

Todos os Museus recobrem um sector do saber humano, e têm que ver com qualquer ramo científico; e em todos eles se faz — ou deveria fazer — investigação, como uma função estatutária; e isso é naturalmente mais sensível ainda nos museus científicos propriamente ditos. No ME, porém esse carácter relaciona-se com a circunstância de o director e os colaboradores do Museu terem todos qualificação de investigadores, fazendo parte de um organismo ou centro de pesquiza (sendo mesmo o director do Museu, por inerência, o director do CEAC), com prática de trabalho de campo e de organização, orientação e realização de missões de estudo (e recolha); a intíma relação do Museu à investigação, que é um dos pilares da concepção do Museu, estava assim assegurada plenamente, e constituiu, então, uma situação de facto, decorrente dessa qualificação do pessoal do Museu.

O segundo pilar da concepção teórica do Museu foi a sua feição universalista. Foi esse o grande móbil que determinou a sua criação, e que, por outro lado, o situou numa posição de vanguarda entre os museus etnológicos do mundo.

À parte a colecção maconde, para erguermos o Museu de Etnologia, partimos do vazio total: havia esses objectos, armazenados nas caves do palacete do Príncipe Real onde funcionava o ISEU, sucessor da Escola Superior Colonial e antecessor do ISCSPU, hoje ISCSP; e notas e cadernos de campo dos investigadores que os tinham recolhido, Jorge e M. Dias e mais nada; nem mais uma peça recolhida, uma ficha, um livro (além daqueles que pertenciam à missão de Jorge e M. Dias); não havia um edifício, um projecto

arquitectónico, nem sequer um local escolhido para o situar; mudamos cinco vezes de instalações provisórias, do Príncipe Real para as dependências de serviço do Palácio Burnay, daí para várias salas do Museu Agrícola do Ultramar, depois para dois pisos de um prédio na rua Rodrigo da Fonseca, depois ainda para dois meios andares do Palácio Valflor, e em 1975, para o actual edifício, construído finalmente de propósito para o Museu; as reuniões com Ministros, com o Presidente da Câmara, com as instâncias de tutela, eram constantes, para discutir terrenos para a edificação do Museu: nos relvados vagos de Belém, no Jardim Agrícola, no Restelo; e foi necessário propor e analisar os projectos dos arquitectos em todos os pormenores; teve de se conceber tudo, criar tudo, formular princípios, precisar a filosofia básica do Museu, aventar sugestões, definir fichas e organizar e sistematizar ficheiros e arquivos a partir de zero; juntar colecções e estudá-las, planear e realizar recolhas e missões de estudo — Carreira em Angola, Moçambique e Cabo Verde, Quintino na Guiné, nós próprios e Benjamim Pereira em Portugal e Angola —, tratar e restaurar materiais até aí votados ao abandono, e armazená-los cuidadosamente a cada mudança de instalações, e sempre em dependências inadequadas; solicitar fundos para a aquisição de certas colecções mais vultuosas — de África, do Índio amazónico, da Indonésia, etc. —, lutar, lutar, lutar, trabalhar com afinco e sem tréguas, mas com alegria e confiança — ao mesmo tempo que prosseguíamos a nossa via na investigação. Os colaboradores do Museu constituíam um grupo coeso, solidário e fraterno, unido não por um espírito esterilizante de hierarquia, mas de equipa, em que cada um fazia o que era necessário para se construir a obra em que estávamos empenhados, e cujo director era um amigo, um companheiro, um orientador e um coordenador, e um exemplo. E só desse modo o museu foi possível e se fez.

O ME, acantonado na precaridade de instalações provisórias desajustadas e sem dimensão, era conhecido do público apenas por entrevistas que apareciam em vários jornais; e praticamente ninguem sabia ao certo da sua existência nem o que ele era. Por isso, em 1968, publica-se um album sobre a Escultura Africana no Museu de Etnologia, destinado a revelar a todo o mundo a nossa colecção e a tornar irrecusável a importância de solucionar o caso do Museu, e cuja introdução constituiu ao mesmo tempo o primeiro estudo em português sobre o assunto, abordado em bases científicas, após os escritos pioneiros mas ainda pouco problematizados e críticos de Diogo de Macedo e João Osório de Oliveira, dos primeiros decénios do século.

Em 1973 J. Dias faleceu, após um longo período de doença muito penosa, e poucas semanas antes da confirmação definitiva da autorização para se construir o Museu. Foi um momento de dramáticas incertezas quanto à sobrevivência deste. Desde sempre uma poderosa facção governamental se opunha ao museu, que escapava ao esquema corrente dos outros museus, no que se refere à questão da sua dependência orgânica, e preconizava a entrega das suas colecções ao Museu de Belém, como Museu Etnológico já

existente. Até aí, a obra realizada e a força de coesão do grupo que o animava tinham-se imposto decisivamente, e o museu triunfara. Doravante, porém, tínhamos de lutar sozinhos contra dificuldades redobradas e um grande desamparo. A nossa angústia e as nossas dúvidas foram enormes, mas mais uma vez os tremendos escolhos foram ultrapassados. Devemos dizer que tivemos todo o apoio do ministro da tutela (que era o do Ultramar), que sempre pugnou pelo Museu e pelo seu universalismo.

De um modo geral, na Europa Central, num esquema disciplinar dualista, a museologia — e a investigação — etnológica interessavam-se por todos os povos extra-europeus, mas apenas por esses; era esse o sentido do seu universalismo. Isso correspondia aos museus etnológicos, do Homem, de Antropologia, de **Völkerkunde** nos países de língua alemã. A cultura nacional era encarada à parte, e encontrava-se nos museus de Etnografia regional ou de Folk-Lore — **Volkskunde** dos alemães; e também, em grande medida, em museus especializados. Os museus do Homem, de Paris, e de **Völkerkunde,** de Berlim e de Hamburgo, englobavam as colecções europeias — o de Berlim, as extra-nacionais; o de Hamburgo, excepcionalmente, estas e também a própria cultura nacional.*

Em Portugal, a situação apresenta-se de modo diferente, e a questão do universalismo não se punha sequer: aqui, o que existia quase que exclusivamente eram materiais portugueses por um lado, e por outro materiais do chamado então «mundo português ultramarino» — as colecções ultramarinas. Como excepções a esta situação — e com escasso significado universalista —, lembramos apenas os materiais brasileiros dos museus da Academia das Ciências de Lisboa e do Instituto de Antropologia de Coimbra (da colecção setecentista de Alexandre Rodrigues Ferreira) e do Museu da Figueira da Foz, e a colecção oceaniana do Museu do Instituto de Antropologia do Porto. Não havia nenhum museu (ou organismo de investigação) voltado para o estudo e a documentação de todo o resto do mundo. E mesmo em relação aos materiais ultramarinos, havia museus com essas especificidades sistematizadas somente em Lisboa — o museu da Sociedade de Geografia —, e no Porto e Coimbra, nos mencionados museus dos respectivos Institutos de Antropologia. A par desses museus, havia, nessas mesmas cidades, museus de etnografia portuguesa, na esteira desse portuguesismo dos estudos das nossas tradições, e, no caso especial do Museu de Arte Popular, de Lisboa, com a intenção de dar ao visitante a imagem de uma identidade nacional configurada pela ideologia nacionalista peculiar do «Estado Novo». Na quase totalidade dos casos provinciais, havia museus das culturas regionais, mas marcadamente eclécticos, arqueológicos, históricos, de Arte, etc., e onde

---

* O Museu de Etnologia e o Museu de Folclore de Basileia e de Budapeste (e por ventura de outras cidades ainda) estão sediados no mesmo edifício; mas são independentes e correspondem a concepções diferentes.

muitas vezes se encontram também materiais africanos, em colecções geralmente de pequeno vulto e mal documentadas, trazidas para ali por colonos de regresso ao País. Essa coexistência contudo funda-se não numa posição teórica assumida, mas no puro facto desse eclectismo.

O Museu de Etnologia, exprimindo o pensamento de Jorge Dias, como dissemos, ultrapassaria duplamente as restrições que enformavam essa museologia, e deveria ser um museu de âmbito universal, aberto, em princípio e em nome da ciência, à representação e apresentação das culturas de todos os grupos étnicos e sociais do mundo inteiro, não só africanos, asiáticos, americanos ou oceanianos, e fosse qual fosse o tipo e nível da sociedade a que pertencessem, e relacionados ou não com o mundo português ultramarino, mas também europeus e sobretudo portugueses, situados no mesmo nível explicativo dos demais, sem quaisquer ressaibos de etno-ou euro-centrismo. De facto, a par das suas colecções não-europeias, o Museu de Etnologia conta no seu acervo, a maior colecção que existe de etnografia portuguesa. Esta posição do ME, colocando as colecções não europeias a par das colecções europeias e sobretudo portuguesas, constitui um traço original do Museu perante a grande maioria dos museus etnográficos e etnológicos dos demais países, onde a cultura nacional é sempre colocada à parte, em museus particularistas.

O universalismo do Museu de etnologia, assim entendido, conota não só a ideia de **todas** as culturas, mas de todas as culturas em pé de igualdade, como expressão da identidade das reacções dos comportamentos humanos na diversidade das condições naturais, históricas, económicas e sociais, que constroiem a unidade do Homem.

Leite de Vasconcelos teve já esta visão ampla do problema do universalismo, que caracteriza aquilo que Jorge Dias chamou a **Escola Portuguesa de Antropologia,** antecipando, com notável avanço, as concepções correntes do seu tempo. Na realidade, porém, o museu que ele realizou é um museu do povo português, nos três aspectos fundamentais que definiam o conceito de Etnologia de então: biológico (antropologia física, os mais antigos vestígios osteológicos), a arqueologia e pré-história, e a etnografia (como sobrevivência do homem primitivo da região). E as suas colecções extra-europeias, de dimensões reduzidas, interessavam-no sobretudo como elementos comparativos dentro de uma ideia evolucionista geral então em grande favor.

Os dois pilares fundamentais da nossa concepção do Museu de Etnologia — a sua natureza científica primordial, expressa na sua ligação a centros de estudo com um «staff» qualificado de investigadores; e o seu carácter universalista, conferindo-lhe nomeadamente competência em relação às culturas extra-ultramarinas e sobretudo à cultura portuguesa —, que nós defendemos sem transigências, estão na base das dificuldades que o Museu teve de enfrentar para assegurar a sobrevivência do seu projecto basilar e a exequibilidade dos seus programas, e que protelaram ao longo dos anos a solução do seu caso. A JIU-JICU assegurava sem dúvida o cientismo

essencial do Museu, e a sua ligação efectiva à investigação através de um centro de estudos qualificado e especializado, mas recusava-se a aceitar e sancionar o princípio do seu universalismo, em particular no que respeita à cultura portuguesa, firmada num articulado legal que suscitava dúvidas, e que acentuava o mal-entendido do desajustamento de uma tutela de âmbito bem delimitado — o «Ultramar».

Por outro lado, uma das alternativas que se punham, em princípio, à questão da dependência orgânica do Museu de Etnologia, era a SEC, como órgão do Estado a que pertence a grande maioria dos museus, e que se formulou quando esteve em causa a possível extinção da JIU-JICU, após o movimento da descolonização que se seguiu ao 25 de Abril, e que, em numerosas reuniões que tiveram lugar quase ininterruptamente durante meses consecutivos, se tratava de procurar soluções a dar a todos os organismos a ela pertencentes. A SEC aceitaria o universalismo do Museu; mas não se previa a carreira de investigação —, nem a sua ligação ao Museu de Etnologia — o outro pilar fundamental da nossa concepção —, e por isso também sempre, consideramos a sua tutela desajustada e inconveniente.

São estas duas posições que, paralizando num impasse todo o processo de desenvolvimento do Museu de Etnologia, explicam o longo bloqueio a que ele esteve sujeito, e que fez com que só pudesse vir a inaugurar-se oficialmente em 1985.

Por todas estas razões e considerações, as ideias basilares que definiram decisivamente a estrutura conceptual do Museu de Etnologia, caldeadas pela crítica e pela experiência das circunstâncias, foram revistas e reformuladas num projecto de um novo Organismo que o viria substituir, onde essas indecisões se esclareciam: esse projecto, datado de 1979, foi o Instituto-Museu Nacional de Etnologia — o IMNE —.

No IMNE, que corporiza na sua forma mais depurada a nossa ideia do Museu de Etnologia, a situação anterior, no que se refere ao seu carácter universalista e á sua natureza científica essencial — concretamente a ligação entre a museografia e a investigação — precisa-se e consolida-se institucionalmente: quanto a esta segunda questão — ligação entre museografia e a investigação —, o IMNE, como o seu nome indica, seria um organismo único mas bipolar, com duas vertentes, que constituiam outras tantas secções — uma de museologia, o Museu propriamente dito, com pessoal composto de museólogos com formação antropológica de base (ou antropólogos com pós-graduação ou prática museológica) e a outra de investigação, representada pela integração no complexo do IMNE dos Centros de Antropologia Cultural e de Etnologia —, sob uma direcção superior unitária, a cargo de um investigador-antropólgo altamente qualificado, a qual assegurava a ligação fundamental entre os dois aspectos. Cada uma dessas secções utilizaria métodos e meios de acção específicos, independentes e autónomos; mas encontrar-se-iam sempre em estreita correlação e vivificar-se-iam reciprocamente na elaboração dos seus programas e dos modos da sua

execução: a secção de investigação promovendo a pesquiza e a realização de missões de estudo (e eventualmente de recolha) e trabalhos de campo, junto de quaisquer grupos humanos, étnicos ou sociais, na perspectiva das ciências antropológicas, como suporte científico do Museu, que nas suas actividades essenciais — a recolha, a identificação e a exposição — utilizaria os dados e aquisições teóricas da ciência fornecidos pela investigação em geral e especialmente pela daquela secção, tornando seguidamente acessível ao público, pela exposição, a cargo da secção de museologia, os resultados dessas actividades de investigação.

No que se refere à questão do universalismo do IMNE, na museografia e na investigação, estipulava-se e consignava-se expressamente a sua competência relativamente a grupos humanos de todo o mundo, sem quaisquer limitações geográficas, étnicas ou sociais; e prescrevia-se de modo expresso a realização necessária de pesquizas e recolhas nesse sentido.

Para poder atingir estes dois objectivos, o IMNE era colocado sob uma dependência orgânica que se situava fora das anteriores restrições — a Secretaria de Estado da Ciência, do Ministério da Cultura e da Ciência (que foi de curta duração). Mas, para que burocraticamente isso fosse possível, o IMNE teria de possuir uma estrutura básica de Direcção-Geral, o que lhe conferiu necessariamente uma grande magnitude. Enfim, preconizava-se a fusão do Museu de Etnologia, das colecções etnográficas do Museu de Belém, e do Museu de Arte Popular, de modo a constituir-se um grande museu; e esta fusão implicava a superação do folclorismo não-científico daquele último museu e, na órbita do ME, a sua integração no sistema disciplinar das ciências etnológicas, que lhe conferiria uma perspectiva etnográfica válida.

Desse modo, com o IMNE, Portugal teria finalmente, tal como a maioria dos países ocidentais, um museu de natureza científica que contemplava todas as culturas, e ao mesmo tempo um organismo de investigação que podia organizar, apoiar ou dirigir missões de estudo em quaisquer países, áreas geográficas ou grupos sociais igualmente do mundo inteiro. E isso era a motivação mais elevada e consequente do IMNE.

Uma terceira competência fundamental do IMNE também expressamente consignada, dizia respeito à sua função pedagógica, sob a forma de apoio ao ensino,realizando acções de formação, informação e reciclagem no âmbito das ciências antropológicas e museológicas, dirigidas ao público em geral e, em particular, a docentes e discentes de todos os níveis, e colaborando com os estabelecimentos de ensino superior na organização e efectivação de seminários e de cursos de pós-graduação, no âmbito daquelas mesmas ciências.

O projecto do IMNE suscitou grande controvérsia, e mesmo, por parte da JIU-JICU, violenta oposição no que respeita à questão da sua dependência orgânica, que significava a saída do ME daquela Junta; a proclamação do seu universalismo e da sua competência relativamente ao caso nacional foi

também mais uma vez contestada, e do mesmo modo o seu dimensionamento, de grande porte (que foi mesmo apelidado da megalómano, mas que como vimos, foi imposto para lhe permitir burocraticamente ficar na dependência directa de uma Secretaria de Estado). E o projecto não logrou triunfar: concretizou-se num decreto que foi promulgado mas não posto em execução, e rovogado ao fim de alguns anos. Aquelas críticas não tiveram em conta que as soluções propostas pelo IMNE representavam a **única** maneira de assegurar simultaneamente a ligação institucional do Museu à ciência e à investigação etnológica e o seu carácter universalista — de facto a salvação do projecto do ME —; daí o nosso afinco na defesa desse projecto. Contudo, na reestruturação do seu organismo de tutela, — o IICT, sucedâneo da JIU-JICU —, uma das ideias importantes da concepção do IMNE foi utilizada: o Museu e o Centro de Antropologia foram incluídos num departamento único — das ciências etnológicas e etno-museológicas —, cujo director podia operar a ligação entre as duas ordens de actividades, como se pretendia, embora com uma efectividade inferior à que se previa no IMNE. E agora, como dissemos, o MNE estabelece, a final, a fusão dos museus de Belém, como também se propunha no IMNE. O problema do universalismo, porém, não ficou satisfatoriamente solucionado, e permaneceu em aberto: estatutariamente o Museu de Etnologia limitaria a sua competência às áreas tropicais (podendo ultrapassá-las apenas pontualmente e com autorizações especiais e aleatórias). Na realidade, a atitude do IICT tem sido oscilante: por um lado têm-se adquirido peças ou colecções portuguesas e extra-ultramarinas da área tropical; e as manifestações que punham em causa o caso português, exposições no, ou fóra do, Museu, etc., têm sido, **de facto,** em geral, autorizadas; mas algumas vezes essas acções foram recusadas expressamente por não dizerem respeito áquela área.

O cientismo basilar do ME ditava a lei de todas as suas acções, e mormente das duas actividades fundamentais do Museu: a recolha (e identificação) e a exposição; a recolha (isto é: a constituição das colecções), completada pela identificação que eram condicionadas e organizadas segundo os resultados da investigação ou estudo prévio dos elementos a recolher, que tinham sido levados a cabo, e que portanto precediam essa recolha — ou, muito frequentemente, a acompanhavam.

Para lá desse estudo prévio que condiciona e orienta a recolha, os objectos não são apenas entidades materiais isoladas e inertes que se esgotam em si mesmas, mas sim testemunhos da vida e da cultura em que estão inseridos, que lhe conferem a sua dimensão antropológica e o seu verdadeiro sentido; e são essas culturas que o estudo e a investigação em que o Museu se apoia visam, para além dos objectos.

Por isso, a recolha compreende também toda a possível informação a eles respeitante, que completa e integra a sua identidade e os situa devidamente no seu contexto, nas suas conexões e na sua história; e deu-se a maior

ênfase à elaboração e organização em arquivos e ficheiros, (agora em processo de computarização) de dados etnográficos descritivos e de elementos bibliográficos e de materiais de campo que secundam as recolhas propriamente ditas, documentos audiovisuais, fílmicos, magnetofónicos, etc. O ponto de vista fundamental do ME é que o que está verdadeiramente em causa é o Homem, e é nessa perspectiva que o objecto se apresenta: ele é, acima de tudo, um sinal do homem, e é a este que cabe a primazia.

A exposição, por seu turno, concebida nos parâmetros desse cientismo essencial, é, glosando o que sugere Jean Gabus, uma lição e um espectáculo, ou melhor: o espectáculo de uma lição — uma lição que, na sua substância, corresponde a um segmento de um programa universitário, pressupondo o estudo e o conhecimento do tema em profundidade; e um espectáculo, no sentido de uma linguagem específica de comunicação ou veículo de participação (como o livro, a fotografia, o filme), que mostra o objecto no máximo das suas virtualidades expressivas e significativas, em que porém o que basicamente interessa e conta é a substância do discurso: o que há a dizer; e é o estudo e a investigação que modelam essa mensagem. Mas como espectáculo que também é, a exposição é um acontecimento estético: uma realização arquitectónica, naturalmente, porque é sempre uma organização de espaços, e também, para lá disso, um espaço cénico, onde a realidade é reconstruida não numa reprodução vivencial mas numa transposição representativa, obedecendo às estritas exigências da explicitação científica e de uma rigorosa lei estética de harmonia e beleza, na ordenação do seu desenvolvimento geral e dos seus pormenores, clara, simples densa mas despojada do supérfluo e reduzida ao essencial da demonstração sugestiva. Ela constitui um intermediário entre as escolas e o público, como forma de apresentação dos temas, mesmo os mais aparentemente abstractos, problemas e teorias, elaborados por um «staff» científico que se pretendia o mais qualificado possível. E o génio da exposição está em se ser capaz de encontrar uma forma que não prejudique nenhuma daquelas duas vertentes, e que seja acessível a um público possuindo todos os possíveis níveis de formação. Isto não significa que essas duas vertentes, que devem estar sempre presentes, não se apresentem contudo muitas vezes com diferentes gradações, sobrelevando uma ou outra conforme os temas e os tipos de exposição, e a natureza dos objectos, que condiciona a maneira de os expôr.

A exposição compreende assim, além dos objectos propriamente ditos e dos dados audio-visuais pertinentes, todo um aparato de conferências, seminários, colóquios, debates, cursos, e ainda recitais ou «performances» diversas, que situem, esclareçam, completem ou enriqueçam o tema, ou que se entenda que são constitutivos da sua dimensão plena — ou mesmo que de um modo geral interessem ou digam respeito ao comportamento cultural do Homem. É essa a razão de ser mais funda e consequente do Auditório de que o Museu foi dotado.

E inclui necessariamente um catálogo que não consta apenas de ilus-

trações e legendas informativas do que são as peças, mas também de estudos sobre o tema feitos por especialistas e que orientaram a exposição — que é onde a vertente científica da exposição se afirma mais explicitamente, e que muitas vezes é resultante desses estudos ou investigações precedentes de que falamos atrás.

O edifício do Museu de Etnologia concluiu-se em 1975; mas por impedimentos institucionais de vária ordem e carências de meios materiais e humanos, apenas em 1985 ele abriu definitivamente as portas ao público. Antes disso, porém, e desde a data da sua criação, ele realizou múltiplas acções culturais e pedagógicas (além de uma grande exposição de apresentação ao público) nomeadamente visitas guiadas e prelecções nas reservas do Museu e sobretudo uma série de manifestações no sentido de promoção e divulgação da arte e estética africana, que eram então ainda, como dissemos, praticamente desconhecidas em Portugal: uma exposição (promovida pela AICA, da UNESCO) sobre o Modernismo e a Arte Negro-Africana; diversas conferências e publicações; um curso de Arte Africana (o primeiro levado a cabo em Portugal a cargo da grande especialista Mme Marie-Louise Bastin, da Universidade Livre de Bruxelas); seminários sobre música não europeia, palestras sobre o crioulo de Cabo Verde, os Bijagós, os Quiocos, etc.; e, depois da sua inauguração, diversas exposições sobre temas africanos e sobre alfaias agrícolas, instrumentos musicais, máscaras transmontanas, etc., (estes baseados nos estudos feitos pelos Centros de Investigação que funcionavam junto do Museu). Essas exposições foram realizadas no próprio Museu e em diversas vilas e cidades portuguesas e estrangeiras. De entre elas merecem destaque a exposição da escultura africana em Portugal (dentro dessa política de revelação e valorização da estética africana entre nós, e colaboração e intercâmbio vitalizante com os museus da Província); a exposição dos desenhos etnográficos de Fernando Galhano, um dos maiores desenhadores desse género do nosso tempo, conhecido — mal — entre nós apenas pela sua colaboração em livros da especialidade; uma belíssima exposição sobre o Indio amazónico; e uma exposição dedicada a Timor e a Ruy Cinatti, o poeta, botânico e antropólogo que viveu naquela ilha e que fez parte do grupo do Museu; etc.; e ainda, com materiais de outros museus ou instituições, uma exposição sobre a obra do pintor indio-norte-americano Lee White; outra sobre a «Aventura Humana», essencialmente didáctica e que constituiu uma experiência nova, obtendo um enorme êxito, visitada por escolas de todo o País, e por milhares de visitantes; outra sobre a Melanésia, com a colecção do museu do Porto, para aqui trazida para ser tratada e dada a conhecer ao público; etc.

Na agenda de exposições que tínhamos em estudo, contam-se, entre outras, exposições de carácter etnográfico sobre as diversas províncias do país (já realizamos uma sobre Trás-os-Montes, em Vila Real; sobre cultura portuguesa, que levaríamos às várias capitais e outras cidades dos países africanos de língua oficial portuguesa; sobre diversos temas de grande

importância — o pastoreio, a religião popular, a magia, os ciganos, os judeus, etc, fundadas em estudos existentes ou entretanto realizados; sobre Portugal e a cultura mediterrânea com Joaquim Pais de Brito; e temos em montagem uma exposição sobre Macau, com Ana Maria Amaro; etc.

No desenvolvimento dialéctico da concepção do Museu de Etnologia como instituição científica nos domínios da Antropologia Cultural e Social, e levando às últimas consequências a sua ligação ao estudo e à investigação em vista ao conhecimento do homem como objectivo essencial das suas actividades, o Museu de Etnologia quereria também incluir nos seus programas, além dessas exposições de carácter mais descritivo ou etnográfico, um outro tipo de exposições de ressonância claramente antropológica, visando situações reais do mundo actual, com os seus problemas, as suas dúvidas e angústias, baseadas em estudos prévios, de modo a permitir o seu mais cabal esclarecimento e compreensão: a juventude, a emigração, a droga, etc., numa óptica de Antropologia Cultural e Social, completada por outras abordagens pertinentes, histórica, sociológica, económica, e outras, numa visão de interdisciplinaridade — exposições em que se rompem os limites do objecto e do próprio museu, o Museu-prisão, nas palavras, mais uma vez, de Jean Gabus —, para se ir ao encontro dessa realidade maior que é a vida. Como diz Maria Beatriz Rocha-Trindade, citando S. Scott e P. Ségmen. «o museu deixa de ser apenas a vitrine do seu conteúdo material, para ser antes a janela aberta sobre a problemática social». O seu papel , tanto como mostrar e explicar, é interrogar, desencadear a troca de opiniões (e mesmo a polémica); inquietar, obrigar a pensar. E outras ainda, apresentando questões controversas do passado — a escravatura, por exemplo, nos seus aspectos morais, humanitários, sociais, e histórico-culturais (neste caso baseados nos trabalhos de António Carreira, e que se deveria fazer em conjunto com o Brasil); uma exposição também em conjunto com o Brasil, sobre as transposições culturais entre o Brasil e Portugal, onde se revia a figura social do «brasileiro» como estereotipo criado pela novelistica portuguesa do século XIX, com Maria Beatriz Rocha-Trindade; sobre a Festa em Portugal e na França, em conjunto com o CNRS, de Paris, também com Maria Beatriz Rocha-Trindade; outra ainda sobre a agricultura em Portugal no passado e no presente, com acentuação dos aspectos tecnológicos e económico-sociais do tema; etc.

Essas exposições representariam a intervenção activa do Museu na vida da sociedade portuguesa (e mundial), do presente ou do passado, em obediência a um axioma que formulamos segundo o qual sempre que existe um facto que respeita ao Homem como ser social, o Museu de Etnologia tem necessariamente a sua palavra a dizer.

Uma inovação introduzida pelo Museu de Etnologia também no esquema clássico dos museus, e que se relaciona igualmente com esse seu cientismo basilar, foi a transformação das reservas em galerias de estudo, em que os estudiosos — ou mesmo um público minimamente credenciado —

tinha acesso, visualmente aos materiais aí guardados, podendo manuseá-los para estudo, mediante um sistema de requisições elementar, dispondo além disso de um espaço reservado para trabalharem.

Num plano de valorização museográfica do País, o Museu de Etnologia previa importantes acções de intercâmbio e cooperação efectivos e contínuos entre todos os museus etnográficos — ou com colecções etnográficas — existentes em Portugal, já pela realização de exposições conjuntas, que além de ampliarem as bases documentais ou de abrirem perspectivas novas aos temas tratados, dariam a conhecer à Província o museu de Lisboa, e a Lisboa os museus da Província, que se ignoram mutuamente de modo pouco menos que total, animando assim um património tantas vezes inerte e que até agora tem sido votado ao esquecimento e ao abandono; já prestando todas as possíveis formas de apoio técnico a esses museus aos níveis da museografia propriamente dita, estudo de colecções, formação de pessoal de restauro e arquivos, etc., pondo as suas instalações e a sua experiência ao serviço dos mesmos museus. E na medida dos seus escassos recursos humanos e materiais, o Museu de Etnologia procurou dar execução a esse programa, levando a efeito inúmeras exposições na Província, usando os seus próprios materiais ou, além deles, materiais dos museus locais.

Foi este o museu criado por Jorge Dias cujo pensamento nós herdámos e ao qual procuramos dar continuidade sem o traír. Entregámo-lo agora, realizado com o seu caminho traçado, ao País e ao mundo. Como dissemos ele acaba, com todo o seu programa. Em seu lugar, surge um novo museu — o Museu Nacional de Etnologia —, que o absorve, em conjunto com o Museu de Arte Popular e com as colecções etnográficas do Museu de Belém. O que será esse novo Museu, qual a sua relação com a doutrina e a filosofia fundamentais que orientaram o Museu de Etnologia e o IMNE, e em que medida ele entende prolongar estes, o futuro é que o dirá.

Ficamos agora aguardando com expectativa o que virá a ser o Museu Nacional de Etnologia e a nova ordem que com ele acaba de se inaugurar. Quereríamos com o maior empenho que ele sustentasse a imagem que, com tanto trabalho, devoção e amor, modelamos do Museu de Etnologia, conferindo-lhe o seu estilo inconfundível e insuflando-lhe o espírito que animou as suas realizações. Perante nós próprios, e perante as comunidades científica e museológica mundiais, o novo Museu assume sem dúvida uma grande responsabilidade.

LUSOLOGIA SOCIEDADE INTERNACIONAL DE ESPECIALISTAS, MUSEUS E INSTITUIÇÕES AFINS DE POSSÍVEL ESPRESSÃO LUSÓFONA

LUSOFONIA EM DIVERSAS DIMENSÕES — PROPOSTA DE UM TRABALHO COMUM

Fernanda de Camargo-Moro
Museologa e Doutora em Arqueologia
(Brasil)

Quando falamos em possível expressão lusófona, buscamos aumentar nosso universo aos países em que apesar de terem outra forma de expressão, a lusofonia também se faz presente. Isto foi o aprendizado que tivemos não só na I TRIOMUS, como na coordenação museológica do Número 161 da Revista Museum, dedicado aos países de área lusófona, e também nos múltiplos contactos e trabalhos realizados em áreas em que, embora não lusófonas, todo um trabalho é feito nessa forma de expressão. Ainda podemos pensar na expressão como forma não verbalizada em que houve um componente luso em sua formação, transporte ou intercâmbio, aquele «quê» que utiliza várias formas de comunicação, algumas até subliminares. Daí optarmos para usar como ideia a palavra **possível** na criação de uma sociedade em que todos têm lugar.

A proposta de um maior intercâmbio dos especialistas da área de abrangência dos museus e instituições afins, de possível expressão lusófona, foi sempre uma constante no espírito das direcções do Centro de Estudos Museológicos e de Ciências do Homem e do Meio Ambiente — Mouseion, da Associação Internacional de Museus.

Em 1971 a Am ICOM - Brasil e o Mouseion já propunham um trabalho comum a colegas de Angola, Cabo Verde e Portugal, quando da reunião do ICOM em Paris - Grenoble. Atitude esta que passou a ser uma constante dentro das propostas que foram feitas nas reuniões do Conselho Consultivo do ICOM e, a partir de 1973, quando passamos a fazer parte a princípio na qualidade de Presidente da AM ICOM - Brasil, indicada como representante

dos membros brasileiros junto do Conselho Consultivo do ICOM (como permitia o antigo estatuto do ICOM) e, mais tarde, também associando à ideia o Comité Brasileiro do ICOM. Em 1976, chegamos a encaminhar uma proposta do Conselho Executivo que ficou para ser estudada por um de seus membros, que logo após deixou o ICOM. A partir de 1980, como membro do Conselho Consultivo do ICOM, insistimos na ideia chegando a propor ao então Presidente do ICOM, Hubert Landais, a formação de um Grupo de Trabalho Lusófono dentro do ICOM, um conceito diferente de região, não geográfica, mas linguística, o que não só o interessou bastante, como a outros membros do Conselho e ao então Secretário Geral do ICOM, Luís Monreal. Porém com as modificações na direcção e problemas que fugiram à nossa área de acção interceptaram a ideia. Nada havia de despendioso para o ICOM pois caberiam a nós as traduções quando necessárias.

O Mouseion, mais amplo em seu campo de acção, membro de diversas associações e sociedades internacionais de pesquisa e projectos, passou então a liderar o movimento e, juntamente, com a Am ICOM - Brasil e o apoio do Comité Brasileiro do ICOM e da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM organizou dentro da I TRIOMUS uma Conferência Geral dos Museus dos Países de Língua Portuguesa. Para tal muitas visitas foram feitas a Portugal e a outras terras, para que esta Conferência tivesse uma ampla participação. Seria este um passo à frente para a criação da sociedade internacional que reuniria especialistas, museus e instituições afins para um possível intercâmbio de expressão lusófona. A I TRIOMUS cujo relatório encaminhamos em anexo, e o Número 161 da Revista Museum, consagrado aos museus da área lusófona, juntamente com o convite a todos para participarem da II TRIOMUS que tem como tema a Rota das Especiarias e abrirá um espaço para novos encontros no Encontro Especial: «Museologia nas Áreas de Possível Expressão Similar — A Utilização de uma «Língua Franca» para o Estabelecimento de um Melhor Intercâmbio», demonstram o interesse progressivo de MOUSEION neste intercâmbio, que culmina com o lançamento de mais uma semente que foi a criação em 10 de Junho de 1989 da Sociedade Internacional de Especialistas, Museus e Instituições Afins de Possível Expressão Lusófona, que pretende associar seus trabalhos a instituições já existentes, ou a serem criadas, que talvez possam até formar, no futuro, uma Federação, e que embora tenha nascido no Rio de Janeiro, pertence a todos aqueles que sabem o que quer dizer saudade.

A MUSEOLOGIA NA GUINÉ-BISSAU

Leonardo Cardoso
Historiador - Arqueólogo
Director do Museu Etnográfico Nacional — Guiné-Bissau

Foi com satisfação que aceitei o convite que me foi formulado pela Comissão Portuguesa do ICOM, afim de tomar parte neste II Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Oficial Portuguesa.

A realização deste encontro é tão significante tanto mais que ele deve ser entendido como uma verdadeira forma de intercâmbio e comunicação cultural.

A comunicação cultural representa um tipo específico de comunicação humana na criação, difusão e intercâmbio de valores espirituais, experiências, em cujo processo tem lugar a propriação sensível, pelo Homem e para o Homem, da essência humana e da vida humana.

É necessário observar que, através da comunicação cultural podem ser identificadas as preocupações comuns de todas as culturas. Este encontro, permitir-nos-á identificar as preocupações e os problemas de cada um dos nossos Museus, lançar as bases para uma colaboração entre as nossas instituições congéneres.

A colaboração cultural, hoje, não abarca somente a cultura e a criação artística no sentido restrito, mas sim, um processo de troca de valores Culturais e Sociais. Neste Sentido, a colaboração cultural, a colaboração entre os nossos Museus se inclui mais activa na colaboração completa para o desenvolvimento. Ela expressa as dimensões novas na colaboração integral, no reconhecimento e na estimação de especificação de cada cultura e para empenho completo da igualdade de culturas na comunicação.

A colaboração entre os nossos Museus, cujas bases lançamos, deverá ser uma forma de fortalecimento de intercâmbio cultural entre os nossos países.

Ao fazer uma abordagem breve sobre Museologia na Guiné-Bissau, torna-se imprescindível um ligeiro recuo no tempo afim de se poder com-

preender quão importante é o trabalho que se tem vindo a desenvolver ao longo dos últimos anos. Enfim, foram três anos à busca da definição da política Museal na Guiné-Bissau. Uma reflexão sobre o tema permite-nos constatar não só o que já foi feito mas, e fundamentalmente, todo o caminho percorrido. Este percurso é, pois, repleto de acontecimentos ainda mais se tivermos em linha de conta que não se herdou, praticamente nada do Museu da Guiné Portuguesa cujas actividades terminaram em 1974, altura em que se fez a transferência de poderes para o recem criado Estado da Guiné-Bissau. Foram transferidos não só os poderes políticos, mas também a gestão do «Património Colonial» incluindo o próprio Museu. Foi precisamente neste período, quando as atenções estavam viradas para a resolução dos problemas políticos e económicos que, igualmente, são desviadas algumas colecções e peças do Museu. Por quem e para onde, julgamos poder referir numa outra ocasião. No entanto, é de se sublinhar que, parte das colecções chegou ao extinto INIC (Instituto Nacional de Investigação Científica) da qual uma quantidade extremamente reduzida recuperou-se para o actual Museu.

O edifício, onde se instalara o Museu da Guiné foi transformado em Ministério dos Negócios Estrangeiros após alguns anos de reparação e consideráveis modificações.

O facto de se ter processado a estas modificações, se ter «de facto» extinguido o Museu, o facto de terem desaparecido as colecções em mãos estranhas, não significa que não se tenha dedicado atenção à salvaguarda dos valores culturais.

Não se lograram de êxito os esforços consentidos pelo Conselho Nacional da Cultura no sentido de criar um Museu Nacional (recordamos que era um dos objectivos que se perconizava). A conjuntura política e económica impunha a solução de outros problemas e, ainda, a própria estrutura do Conselho Nacional da Cultura não tinha mobilidade daí que não podia dar resposta a certas questões como por exemplo, a inventariação do património cultural nacional, a paralização do processo de deterioração das peças, a recolha de novas colecções, etc.

Não obstante estas considerações, devemos constatar que, efectivamente, foram lançadas as bases na medida em que pelo menos chegou-se a pensar na sua criação. No entanto estes ideais não chegaram a ser materializados.

Porém, só em 1988 apareceu o Museu há muito idealizado. Foram 14 anos e como caraterizar este período? Quais os momento mais marcantes na história da museologia que se enquadram neste período? Mais à frente voltaremos ao assunto.

A necessidade de estudo, recolha, conservação e divulgação da cultura dos diversos grupos étnicos da Guiné-Bissau, levou em 1985, à criação, de um projecto de Museu, sob tutela da Direcção Geral da Cultura. Este projecto veio a ser, numa fase posterior, denomínado Comissão Instaladora do Museu Nacional.

A criação da Comissão constituiu um marco importante e decisivo na história museológica da Guiné-Bissau, pois, foi um ponto de partida para as investigações no domínio. Começou a ser idealizada a imagem do futuro Museu, como espelho do vasto património cultural da Guiné-Bissau.

Todavia, ao analisarmos a evolução da museologia, não é tão importante o facto de se ter criado uma Comissão Instaladora, mas sim o de podermos debruçar sobre a profundeza do trabalho feito por esta Comissão.

Assim, no cumprimento das suas atribuições, a Comissão, reduzida inicialmente a 3 pessoas, dedicou atenção especial à formação de quadros e profissionais, contando, para o efeito, com o apoio e colaboração de alguns museus de países amigos.

Numa fase posterior, começou o período de inventariação das potencialidades assim como o estudo das possibilidades de aquisição de colecções para a montagem de exposição.

Este período, que cronologicamente podemos situar entre 1985, após a criação da Comissão, até ao início da segunda metade de 1987, pode ser caracterizado como um período de implantação das estruturas, formação de quadros, estudo e recolha. Em suma, foi e deve ser considerado o período de implementação das primeiras acções a nível nacional.

Neste período, a Comissão consentiu grandes esforços, como resultado, ela conheceu momentos bem marcantes e felizes na medida em que, os trabalhos de recolha culminaram com a realização de exposições em Bissau e no interior do País. Estas exposições tinham por objectivo, entre outros, a sensibilização das populações no seio das quais a Comissão vinha desenvolvendo as suas actividades.

A parttir de 1987 imprime-se uma maior dinâmica à Direcção Geral da Cultura sob cuja tutela se encontrava a Comissão. Novas estruturas foram criadas, permitindo uma maior eficácia no seu funcionamento.

Por conseguinte, este conjunto de medidas estruturais iria ter seus reflexos e na própria Comissão Instaladora que por sua vez amplia a sua área

de actuação. Começa-se a fazer atenção à remodelação do espaço físico, intensificam-se as missões de recolha, assim como abrem-se novos horizontes. Novos contactos são feitos.

Foi neste período que se realizou a primeira digressão pelas terras vizinhas, como forma de incrementação das relações entre instituições sub-regionais, cujas vocações são igualmente o estudo e a recolha dos valores culturais. Foram realizadas exposições de tecelagem tradicional guineense em Dakar, Banjul e Ziguinchor.

É neste peródo que são analisadas as possibilidades de realização de acções conjuntas com alguns Museus entre os quais de Portugal, Londres, Noruega, Senegal, etc.

O momento mais marcante foi a inauguração do Museu Etnográfico Nacional. Com este evento, terminou a fase de instalação e iniciou-se uma outra, a de uma inventariação e estudo mais cauteloso de tudo quanto pudesse constituir Cultural Nacional.

No âmbito dessas preocupações, logo após a inauguração do Museu a 31 de Maio de 1988, foram elaborados o ante-projecto do decreto de criação do Museu e o projecto de lei orgânica.

No decreto de criação, pressupõe-se um Museu com autonomia administrativa, financeira e patrimonial na directa dependência do Secretário de Estado da Cultura e Desportos.

Julgo ser um passo muito significativo que se conseguiu dar por forma a lhe permitir uma maior mobilidade.

Segundo o documento que regula os mecanismos de funcionamento dos seus órgãos, o Museu se organiza em serviços, cujas atribuições tentaremos sintetizar:

— **Gabinete de Estudos**

Organiza e coordena os programas de investigação museológica, assim como controla e supervisa as publicações do Museu.

— **Secção de Exposição e Animação**

Faz a programação das exposições itinerantes e temporárias, bem como assegura os contactos entre o Museu e a Sociedade.

— **Secção Audio-Visual**

Faz a cobertura fotográfica e sonora de todas as manifestações artistico-culturais, de forma a permitir a organização do arquivo fotográfico e sonoro do Museu.

— **Secção de Conservação e Restauro**

Assegura a manutenção das colecções não permitindo e ou paralizando o processo de deterioração das peças expostas e em depósito.

— **Serviços Adminstrativos**

Englobando a secção de biblioteca arquivo e documentação, assegura os serviços de expediente do Museu.
Organiza toda a documentação museográfica e o ficheiro.

Antes de terminar, julgamos ser lógico apresentar algumas conclusões que, naturalmente, serão enquadradas na seguinte proposta de periodização da museologia na Guiné-Bissau.

O Ponto referêncial será o ano de 1974. O primeiro período pode ser considerado como o período obscuro da história museológica na Guiné-Bissau.

Idealiza-se a construção dum Museu, cria-se a Conselho Nacional da Cultura, mas, no entanto, todas as preocupações passam despercebidas. Não se fez nada de palpável que merecesse atenção dos especialistas. Neste período obscuro desaparecem as colecções sem que algém pudesse ver para onde, como e por que período de tempo.

O segundo período subdivide-se em duas etapas.

A primeira vai de 1985 à segunda metade de 1987, ou seja, da criação da Comissão Instaladora às profundas transformações operadas ao nível da Direcção Geral da Cultura.

Caracteriza-se pela implantação dos alicerces para o futuro Museu, formação e superação dos quadros técnicos, aquisição de novas colecções.

A segunda etapa, intrinsecamente ligada à primeira, caracteriza-se por uma maior dedicação ao espaço físico e montagem da exposição. Nesta etapa foram assinados alguns protocolos de cooperação e lançadas as bases para a assinatura de outros.

Tendo a inauguração do Museo Etnográfico como expoente máximo, podemos dizer que estas duas etapas complementaram-se.

MUSEUS DE MOÇAMBIQUE:

SITUAÇÃO E HISTÓRIA DA ORGANIZAÇÃO DO SECTOR

Alda Costa
Directora do Departamento de Museus
do Ministério da Cultura de Moçambique

Em 1976, no quadro da Direcção Nacional da Cultura (DNC), (Portaria n.º 39/76 de 14 de Fevereiro) foi criado o **Serviço Nacional de Museus** com a competência (art.º 28) de organizar museus e exposições em todo o país, nomeadamente de história das sociedades e de história natural.

Antes da Independência, os poucos museus existentes dependiam de vários serviços, institutos de investigação, câmaras municipais ou instituições — como o Arquivo Histórico —, não havendo nenhuma estrutura estatal vocacionada para o sector.

Em Agosto de 1976 integraram-se na Direcção Nacional da Cultura os Museus da Ilha de Moçambique (Palácio de S. Paulo, Arte Sacra e Marinha) e de Nampula (Ex-Comandante Ferreira de Almeida). Estes museus, à semelhança dos outros existentes, não possuíam pessoal profissionalmente capacitado nem quaisquer instrumentos que permitissem um funcionamento autónomo.

A partir desta altura à medida das capacidades então existentes desenvolveu-se alguma actividade nestes museus, muito em especial no Museu de Nampula.

O programa do Partido Frelimo, aprovado no III Congresso (1977) para o domínio da cultura, refere na alínea d)... «o Partido dedica especial atenção à conservação e reparação dos museus actualmente existentes, bem como à criação de novos museus que sejam repositórios da tradição cultural, histórica e revolucionária do nosso Povo».

O IV Congresso do Partido Frelimo comfirmará esta orientação. Tendo por base esta orientação geral, o aparelho estatal de cultura organizou reuniões e seminários (1.ª Reunião Nacional de cultura em 1977 e 1.ª Reunião Nacional de Museus e Antiguidades em Julho de 1978 entre outras) que discutiram e produziram orientações específicas para o sector dos museus.

É assim que a 1.ª Reunião Nacional da Cultura considera «caber ao Serviço Nacional de Museus, a missão de coordenar todas as actividades (de investigação e recolha do património cultural) em projecto» e estudar planos de trabalho que os diferentes museus apresentariam periodicamente.

Na sequência desta Reunião (1977) um grupo de trabalho que se debruçou sobre os museus e sua situação, considerou como acções centrais a desenvolver até 1980, a realização de um curso de formação para o trabalho em museus e uma campanha de preservação e valorização do património histórico-cultural.

No entanto, a partir daí e conforme os relatórios e conclusões da 1.ª Reunião Nacional de Museus e Antiguidades (1978), a campanha de preservação cultural tornou-se a principal actividade do aparelho estatal vocacionado, o Serviço Nacional de Museus — uma vez que não foi possível a realização do curso de formação planeado.

Para a realização desta Campanha foram colocados nas várias Províncias, após um curso de formação acelerada no Centro de Estudos Culturais, alguns animadores e agentes de preservação cultural. Gradualmente (e em detrimento dos museus existentes) assiste-se ao reforço (inclusive em recursos humanos) de estrutura central — o Serviço Nacional de Museus e Antiguidades, que dirigiu esta Campanha desde 1978 até 1982, altura em que, já nomeado o Secretário de Estado da Cultura, se inicia a reestruturação do aparelho estatal de cultura com vista á criação de Secretaria de Estado (da Cultura).

A Campanha de Preservação e Valorização Cultural que recolheu informações e testemunhos sobre história, manifestações artísticas, cerimónias e manifestações mágico-religiosas, literatura oral, instrumentos e utensílios de produção tradicional, envolveu um número razoável de inquiridores/agentes de preservação cultural que receberam formação e cursos de capacitação vários. Dela resultaram pequenos arquivos e depósitos museológicos ou projectos de museus locais ao nível distrital e provincial e círculos de interesse em particular nas escolas. A nível central, constituiu-se um arquivo e um depósito museológico no edifício onde se iniciara a instalação do Museu Nacional de Arte Popular (mais tarde Museu Nacional de Arte) e onde passou a funcionar o Serviço Nacional de Museus e Antiguidades e de onde era feita a direcção da Campanha de Preservação Cultural.

Estas actividades —sendo embora atribuição de museus — passaram a ser desenvolvidas por órgãos do aparelho estatal central e local que concentraram os poucos recursos humanos em serviço no sector.

Os museus já existentes, ou em criação (sob tutela do aparelho estatal da cultura) não beneficiaram de intervenções sistemáticas ou de um quadro de pessoal próprio (ainda que reduzido) capazes de garantir o seu funcionamento ou crescimento.

Entretanto, por iniciativas diversas, novos museus foram criados no país, o Museu da Revolução (1978), o Museu Arqueológico de Manyikeni —

Inhambane (1979), o Museu de Moeda (1981) e vários projectos de remodelação ou organização de museus já existentes se desenvolveram (Museu Nacional de Geologia por exemplo).

Com a criação da Secretaria de Estado da Cultura (DP n.º 84/1983 de 29 de Dezembro), as áreas de investigação do então Serviço Nacional de Museus e Antiguidades passam a ser da competência da Direcção Nacional do Património Cultural. Porque esta Direcção não contou com uma afectação significativa de recursos humanos profissionalmente qualificados, o Departamento de Museus (criado) não foi preenchido.

Retomou-se no entanto o projecto da criação de um Museu Nacional de Arte.

Esta foi a situação até 1986.

Quando em Dezembro de 1985, na 1.ª Reunião Geral da Secretaria de Estado da Cultura, foi feita a análise da situação dos museus sob tutela, constatou-se para além da inexistência de profissionais, a inexistência de quaisquer actividades de formação neste domínio (ou de qualquer bolseiro no exterior), a ausência de legislação, normas ou regulamentos sobre o património cultural móvel e museus, infraestruturas pouco adequadas (e já mais deterioradas), falta de equipamento básico para conservação das colecções e a existência de colecções em risco de deterioração e sem perspectivas de enriquecimento.

Resumindo, considerou-se ser praticamente nula a actividade museológica permanente de estudo, criação, conservação e divulgação do património cultural de Moçambique e serem insuficientes os recursos museológicos existentes para a salvaguarda do património cultural.

Como resultado, a Reunião produziu recomendações e definições de base para o sector e em 1986, duas pessoas (de formação superior) preencheram o Departamento de Museus pondo fim à lacuna existente desde que tinha deixado de existir o Serviço Nacional de Museus e Antiguidades (1982/83).

Na sequência de uma melhor clarificação do papel do aparelho estatal de cultura e das instituições culturais, o Departamento de Museus concentrou a sua acção por um lado na definição dos instrumentos indispensáveis à criação, funcionamento e desenvolviemento dos museus e por outro lado na orientação e apoio aos museus já existentes (os museus nacionais) com vista à sua revitalização ou criação definitiva (Museu de Nampula e Museu Nacional de Arte — Maputo).

Considerando a situação de que se partiu, — à excepção do Museu Nacional de Arte (que conta com três (3) pessoas capazes de realizar trabalho profissional e de virem receber formação complementar), os restantes museus sob tutela (e não só) não dispõem senão de vigilantes/guardas ou porteiros, em geral de idade avançada, a quem dificilmente é possível pedir mais e embora o Museu de Nampula conte ainda com uma (1) pessoa de formação básica que tem a seu cargo a conservação das colecções existentes — a

acção central tem sido a **formação,** embora muito condicionada aos recursos e meios ao dispôr do Ministério da Cultura.

Por formação tem-se entendido não só a formação, capacitação e actualização permanente das pessoas que têm a seu cargo o Departamento, como a formação de profissionais para os museus existentes (recorrendo às poucas pessoas já em serviço e ao recrutamento e envio para formação no exterior de novas pessoas). Sem investir na formação é impensável o desenvolvimento dos museus e da museologia em Moçambique.

Preocupação central foi também a elaboração do qualificador das ocupações profissionais necessárias a um museu, a definição de carreiras profissionais, a elaboração dos instrumentos de criação legal (estatuto orgânico, quadro de pessoal) e a definição de instrumentos de trabalho (técnicos) indispensável ao funcionamento interno de um museu.

Em paralelo, e dada a situação actual dos museus existentes, o Departamento tem trabalhado (na medida das suas possibilidades) em cada museu no cumprimento de programas concretos já definidos: criação legal e abertura definitiva ao público do Museu Nacional de Arte e abertura ao público e transformação em museu nacional de Etnologia/Etnografia do Museu de Nampula.

Considerando a necessidade de contacto com os museus e profissionais de museus de outros países e com organizações e associações profissionais incentivou-se a troca de informação e documentação, as visitas de trabalho, a participação em reuniões especializadas e a filiação em associações.

Foi iniciada a discussão com vista à criação de Associação de Museus dos países da SADCC, prevista para junho do corrente ano e iniciaram-se os contactos com o ICOM (Conselho Internacional de Museus) e seus comités especializados.

Em termos de possibilidades de formação esta relação tem sido produtiva. Para além das visitas de estudo e estágios de curta duração de que já beneficiaram duas (2) pessoas do Departamento, encontram-se actualmente em formação três (3) pessoas a frequentar um curso de Museografia Etnográfica no Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra — Portugal; duas (2) pessoas a frequentar um curso de Conservação e restauro (em madeira) no Instituto José de Figueiredo em Lisboa — Portugal e duas (2) pessa os estagiam em museus suecos por um período de 3 meses ao abrigo de um programa de cooperação com este país e de um programa de cooperação/entre museus de África e da Suécia.

Que perspectiva?

Certos de que alguns e seguros passos foram já dados no sentido do desenvolvimento dos museus e da museologia em Moçambique, estamos igualmente conscientes de que é ainda muito longo a caminho a percorrer.

Com efeito, a exiguidade dos recursos museológicos existentes, aliada à generalização de concepções nem sempre correctas ou em alguns casos incompletas do que é, do que compete e pode oferecer um museu tornam mais longo o caminho.

A rede de museus herdada aquando da independência nacional, se por um lado foi acrescida de novos museus (já criados ou em criação) conheceu também problemas: referimo-nos o desaparecimento de objectos/colecções reunidas em museus — Museu Geográfico Gago Coutinho e Sacadura Cabral, instalado na Casa de Ferro e inaugurado em 1972; Museu de Nampula (embora com menos gravidade) existindo desde 1956; Museu da Ilha de Moçambique ou reunidas aguardando edifício para instalação definitiva — caso do museu Municipal da Beira. Outros exemplos poderiam ser encontrados. Conhecemos muitas das razões e não é nossa intenção discuti-las aqui mas sim apontar o facto de que não houve um desenvolvimento /crescimento das instituições — museus — então existentes (houve sim emprobrecimento dos acervos) ou, quando tentado, não teve continuidade — caso do Museu de Nampula.

Por outro lado várias actividades que cabiam aos museus foram centralizadas por órgãos do aparelho estatal central o que contribuiu também para o não desenvolvimento dos museus existentes ou em embrião. Mas da Campanha de Preservação e Valorização Cultural herdámos outros embriões de museus — os objectos, as colecções existentes nos chamados depósitos museológicos — e é deles que temos de partir quando falamos em perspectivar o desenvolvimento de museus.

Cabe também aos museus criados ou em criação, dar um salto qualitativo no seu desempenho museológico. Possuir colecções e uma exposição aberta ao público não são a única meta a atingir — são etapas. Que motivação para visitar um museu, por melhor, mais atraente que seja a sua exposição se ela é sempre igual e no museu nunca há nada de novo para ver, para suscitar a reflexão, para aprender, para acrescentar ao que já se conhece? Por isso a concepção muito generalizada entre nós de que um museu é um depósito, um lugar para guardar «coisas», sempre as mesmas (e a que não se dá muito valor) e que podemos visitar uma vez, ou uma segunda vez passado muito tempo ou se a isso somos obrigados por algum programa/situação particular. Nada mais errado, mas está ainda por descobrir o museu como uma fonte permanente para aprender, ao serviço da sociedade. A sociedade em geral tem que descobrir e reconhecer, fruto de um trabalho conjunto e permanente, que pode utilizar e usar em seu benefício o museu durante toda a vida. A educação e a informação têm um contributo importante neste processo. A alteração desta situação passa também por nova tomada de consciência da importância dos museus por parte da sociedade traduzida, entre outras acções, na afectação de recursos financeiros e humanos aos museus (pelo menos um profissional a tempo inteiro com prática ou formação específica em museologia em cada museu).

MUSEUS E DESENVOLVIMENTO:

PERSPECTIVAS PARA OS ANOS 90
A SITUAÇÃO DE MOÇAMBIQUE

Comunicação apresentada na 2.ª Conferência de Museus da SADCC, Gaborone, Botswana (25 de Junho de 1989) por Alda Costa.

Em geral nas sociedades em desenvolvimento, a urgência do desenvolvimento económico e do progresso científico e técnico têm feito esquecer a dimensão cultural do desenvolvimento. Desenvolvimento é com frequência concebido apenas em termos de progresso tecnológico e crescimento económico. Mas a definição de desenvolvimento tem vindo a ser revista. O fracasso de muitos projectos de desenvolvimento concebidos exclusivamente em termos económicos tem contribuído para mudar o conceito de desenvolvimento. Crescente atenção vem sendo prestada á dimensão cultural do desenvolvimento e à definição e implementação de políticas culturais que, assentes na preservação e afirmação da herança e identidade cultural, sirvam o desenvolvimento.

Neste contexto os museus, para além do seu valor cultural e do seu papel no desenvolvimento cultural de um país, podem desempenhar papel activo no desenvolvimento, entendido no seu sentido mais amplo.

Mas ao mesmo tempo que o conceito de desenvolvimento tem vindo a ser revisto, que conceito de museu é ainda o dominante? Museus continuam a ser, entre nós, dominantemente vistos como instituições culturais de certo modo estáticas, repositórios de colecções de objectos/testemunhos materiais do homem e seu meio ambiente esperando-se deles, que cumpram principalmente a função de conservação. E este conceito de museu parece enraizar-se tanto mais quanto maior é o sentido da urgência e necessidade, num país em guerra como o nosso, de documentar períodos, acontecimentos históricos e tradições culturais relevantes para a nossa afirmação.

Aliada à função de conservação aparece também com bastante ênfase a função de educação. A necessidade de fazer dos museus, em especial dos

museus de história, locais de pesquisa e de divulgação tem sido muitas vezes socialmente expressa. Mas mesmo estas funções — conservação e educação — como são, de facto, desempenhadas? Quanto está ainda por descobrir, por fazer? Quantos dos nossos museus estão em condições e têm meios necessários para as desempenhar? Quantos dos nossos museus poderão, realmente, desempenhar papel activo no desenvolvimento global do país?

Gostaria de me referir com mais detalhe à situação dos museus do meu país, Moçambique, que até ao momento não tivemos oportunidade de apresentar.

Moçambique possuía à data da independência (1975) reduzido número de museus embora datasse de 1889 o primeiro museu inaugurado na Ilha de Moçambique, a antiga capital da Colónia.

Na cidade capital, Maputo, um Museu de História Natural criado em 1913, um Museu de Minarologia e Geologia inaugurado em 1943, um Museu Histórico-Militar (1952?) e um Museu de Biologia Marítima (1950).

No Norte de Moçambique, em Nampula, um Museu Regional inaugurado em 1956 e na Ilha de Moçambique (a antiga capital) um pequeno complexo de museus datando do fim dos anos 60: O Museu Palácio de S. Paulo, o Museu da Marinha e o Museu de Arte Sacra. Do 1.º museu aí existente nada restou. Em outros pontos do País, algumas colecções pertencendo ou a serviços públicos ou recolhidas por iniciativa das câmaras municipais aguardavam futuros museus.

Moçambique independente herdou, podemos dizer, colecções significativas mas também em alguns casos colecções a necessitar de conservação, colecções pouco documentadas ou mesmo sem qualquer documentação, infraestruturas pouco adequadas, equipamento reduzido e principalmente, a inexistência nos museus de pessoal profissionalmente capacitado. Em nenhum dos museus havia mais do que encarregados de limpeza, vigilantes ou guardas de exposições. O pessoal técnico e de investigação que a eles esteve ligado pertencia a serviços públicos ou instituições de investigação, situação que se alterou radicalmente com a independência. Apesar disso algum trabalho continuou a ser realizado no Museu de História Natural em Maputo e no Museu de Nampula. Ainda em 1976 foi criado o Serviço Nacional de Museus que se ocupou fundamentalmente da coordenação e realização de actividades de investigação e recolha do património cultural (1978-1982). Na mesma altura a ideia da criação de um Museu Nacional de Arte começou a tomar forma.

Por iniciativas diversas (Partido Frelimo, vários Ministérios, Univer-

sidade Eduardo Mondlane) novos museus foram criados no país: O Museu da Revolução em 1978, o Museu Arqueológico de Manyikeni em 1979 e o Museu da Moeda em 1981. Vários projectos de remodelação ou reorganização de museus existentes se desenvolveram ou estão em processo (Museu de Geologia e Museu Histórico-Militar por exemplo). O crescimento da rede de museus não foi contudo feito sem problemas: Não foi acompanhado da formação de profissionais em número e qualidade suficientes para o funcionamento e desenvolvimento de cada museu, nem dos recursos indispensáveis ao enriquecimento das colecções, sua conservação e divulgação. Por outro lado, a difícil situação económica e a guerra de agressão que desde há anos é movida contra o nosso país não deixam de agravar a situação e de provocar novos problemas com a destruição de algumas colecções existentes em vilas e sedes de distritos nas zonas mais atingidas pela guerra e a impossibilidade de realizar, com segurança, qualquer trabalho fora das capitais provinciais. Apesar da guerra e da crise económica ou talvez por isso mesmo, maior atenção vem sendo prestada à cultura e ao seu órgão estatal de direcção (hoje Ministério da Cultura). Este crescimento tornou possível, após um período de relativa inactividade, a criação de um Departamento de Museus em 1986. Desde então a prioridade de acção têm sido os museus existentes com o objectivo de os dotar dos requisitos indispensáveis para o seu funcionamento: elaboração de estatutos, definição de quadros de pessoal e carreiras profissionais, formação e admissão de novas pessoas capazes de receber formação, adopção de normas, aquisição de equipamento básico, contacto com museus e organizações profissionais internacionais.

É neste trabalho que estamos actualmente empenhados e alguns resultados, em especial na formação, são já visíveis.

A abertura da exposição permanente do Museu Nacional de Arte no dia 18 de Maio é também resultado deste esforço.

Mas são imensas as carências de meios humanos e materiais, inúmeros os problemas que temos que enfrentar em cada museu.

Independentemente das diferenças de desenvolvimento de cada um dos museus da região, estamos certos que há problemas comuns. E certamente problemas comuns aos existentes em outros museus do continente africano. A esse propósito, referirei aqui, o artigo recentemente publicado no Le Courrier. Nele se apresentam, em síntese, os resultados do inquérito realizado pelo ICRROM em museus da África sub-Sahariana. Eis algumas das conclusões:

— Colecções raramente inventariadas e pouco representativas da riqueza cultural dos países. Dos 61 museus inquiridos 60% respon-

deram mas apenas 8% — 5 museus — indicou o número exacto das suas colecções.

— Colecções reduzidas e sem perspectiva de enriquecimento (em média 5 mil peças por museu).

— Graves problemas de conservação. Objectos em vias de destruição iminente e a necessitar de intervenção urgente.

Como necessidades imediatas a grande maioria dos museus inquiridos indicava a obtenção de mais fundos, de materiais e equipamentos. Para a autora, considerando embora a validade das prioridades apresentadas (e com as quais também concordamos certamente) estava a ser negligenciada a questão central — a questão do pessoal existente e da formação. Com efeito, sobre esta questão, o inquérito era também revelador. Em 33 dos museus inquiridos 161 era o n.º total de pessoas que asseguravam as funções de conservação, investigação e educação, 20 museus não tinham directores ou curadores, o pessoal com formação superior não tinha em geral, formação especializada em museologia, 75% do pessoal técnico possuia apenas formação secundária.

Podemos dizer que são também nossos (em Moçambique talvez até de maior gravidade) os problemas identificados no inquérito que mencionámos e já levantados em estudos realizados anteriormente sobre os museus do continente africano. Conhecendo as causas de tal situação, podendo apontar inúmeras razões para a permanência de alguns dos problemas já identificados, parece-nos ser de reconhecer que estes são alguns dos problemas reais que temos de tentar resolver nos próximos anos.

Enquanto a paz e a estabilidade não habitarem a nossa região muitos deles (dos problemas) não serão de fácil resolução mas poderão ir sendo enfrentados e gradualmente superados. Para nós a questão da formação e da capacitação profissional do pessoal já existente nos museus e o recrutamento de novos profissionais é uma das primeiras prioridades para resolver um dos principais problemas já identificados.

Com os profissionais necessários os nossos museus estarão mais capacitados para desempenhar as funções que lhe são próprias, para aprofundar e melhorar o seu desempenho e o seu contributo no processo de desenvolvimento.

A abertura dos cursos da Faculdade de Letras na Universidade Eduardo Mondlane (fechados há 10 anos principalmente por falta de estudantes), as opções de Museologia e disciplinas como História de Arte, Antropologia e Documentação previstas no curso de História, a cooperação regional entre

museus que agora se inicia, as possibilidades que se abrem através da cooperação internacional, são sinais encorajadores de mudança e que podem conduzir, se soubermos utilizar racionalmente os poucos recursos disponíveis, a uma gradual melhoria da situação dos museus existentes.

Referências:

ANTOMARCHI,Catherine, «La grande misère des Musèes africains» **Le Courrier** n.º 112, novembre-dècembre 1988, pp. 93-95.

TORRE, Marta de la and MONREAL, Luís, **Museums: an investment for development,** ICOM, Paris, 1982.

O PATRIMÓNIO CULTURAL DE TIMOR

Luís Costa
Fundação Borja da Costa
(Lisboa - Portugal)

Antes de iniciar esta minha intervenção, queria agradecer ao Presidente português do ICOM, Dra. Maria Natália Guedes, que teve a amabilidade de convidar a Fundação Austronésia Borja da Costa para representar Timor Leste, neste encontro de museus de Países e comunidades de Língua Portuguesa.

Para falar de museus supõe-se a existência de museus. Ora, em Timor Leste só existia um edifício, em Dili, com o nome de Museu e onde se pode ver umas peças de artilharia do séc. XVII ou XVIII, algumas espadas de Cavalaria, e raras peças da cultura maubere.

Assim, proponho-me falar, neste encontro, de património cultural de Timor Leste.

Falar do Património de Timor Leste é falar dos motivos, padrões e estilos artísticos e supõe o conhecimento da área geográfica e cultural do território.

É percorrer o território, de lés-a-lés, descobrindo e redescobrindo o imaginário do seu Povo.

Sistema político, classes sociais

Quando os portugueses aportaram a Timor, no séc. XVI, já a sociedade timorense se tinha estruturado na forma que se encontrava antes da invasão indonésia.

O sistema vigente, que reflecte a diversidade étnico-linguística, vincula-se à civilização hindu, uma das culturas mais ricas que existiram na área.

O sistema político das aldeias — knua —, bem como do suku e reinu, denuncia um sistema com características democráticas, em que o chefe eleito

tem poder limitado pelo consenso geral dos velhos e sem possibilidades de sucessão hereditária.

Enquanto a influência europeia se não fez sentir, a organização timorense estruturava-se num feudalismo primitivo chefiado por um monarca — o Liurai.

Os chefes de suku e de aldeias e os liurais são escolhidos livremente entre a classe nobre, formando uma poderosa e rica classe dirigente detentora da autoridade e da justiça.

Os liurais eram escolhidos, em eleição, pelos seus pares reunidos — os Datos —, os descendentes de famílias reais pelo lado paterno e materno.

São os chefes que resolvem as questões ou disputas entre pessoas da sua jurisdição e só recorrem ao liurai quando se sentem incapazes de dar solução à questão. As questões familiares são resolvidas pelo mais velho do knua.

A massa do povo — ema — sustentava a classe privilegiada, prestando-lhe trabalho gratuito, pagando os impostos e cumprindo inúmeras obrigações, como arrotear, limpar, semear e colher as plantações, assegurar as rezes e víveres, etc.

Na base da sociedade viviam os escravos, os prisioneiros de guerra — lutuhun — ou gente comprada — ata. A escravatura, pouco rígida, permitia aos escravos tornarem-se homens livres.

Após as revoltas nativas, a administração portuguesa iniciou uma política sistematicamente desmanteladora da organização tradicional e os nativos poderosos perderam grande parte da sua fortuna, do seu prestígio e da sua autoridade.

A família

A família é forma primeira e indivisa a partir da qual se edifica toda a complexa estrutura social timorense.

A família timorense é organizada nos moldes patriarcais, vivendo com os pais até que um casamento o liberte um tanto da tutela e lhe dê certa independência.

Para o casamento o noivo ou a noiva são escolhidos pelos pais e, se nalguns casos cabe ao rapaz escolher a noiva, são os familiares quem discute as condições do contrato.

A adopção é muito vulgar e o adoptado designa-se pelo nome de filho de sustento — oan susu.

O respeito pelos velhos é grande, pois os seus concelhos e admoestações são muito acatados, e desrespeitar os velhos ou os pais, é atrair sobre si a maldição dos deuses.

O casamento, seja qual for o regime — hafoli — é sempre precedido de uma prenda antenupcial, cujas exigências se costumam aferir pelas possibilidades do pretendente e sua família. O casamento celebrado com «foli», no regime de hafoli, é rodeado de um código complexo de direitos e deveres que tem por objectivo dificultar a sua dissolução.

Os dotes do hafoli traduzem-se em búfalos e cavalos, belak (luas de ouro ou prata), morteen (colar de corais raros), surik (espada), bua e malus (areca e betel).

A sociedade timorense admite a poligamia, considerada como sinal de nobreza e distinção e este costume desapareceu nas regiões onde o catolicismo exerce influência. O polígamo solicita sempre à primeira esposa a sua concordância para as núpcias posteriores.

Logo que morre alguém da família, são informados todos os parente. Se é algum velho ou chefe do knua, todos contribuem com tais (panos), animais — búfalos e porcos —, géneros alimentícios. O defunto só é enterrado após todos os parentes estarem presentes e quando há comum acordo sobre o ritual do enterro.

A religião

Dois mundos se opõem perante o timorense: o seu «mundo», o Cosmos, o território onde ele habita, e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca, o Caos, povoado de mil demónios e de um sem-número de almas dos mortos.

A sua religião tradicional é o animismo, uma religião que não representa apenas a concepção mística da fé, mas é a própria vida do homem relacionada com tudo o que o rodeia. Pois cada acontecimento importante, na vida timorense, é acompanhado por sacrifícios, rituais e oferendas.

Na concepção timorense da salvação encontra-se uma tríade sagrada: Maromak o deus por excelência, a Terra — o lugar dos vivos, e o Céu — a morada dos deuses da natureza e mansão dos antepassados.

As relíquias respeitantes à história da comunidade da aldeia ou do suku (cla) são guardadas no Uma Lulik, casa sagrada, sob a responsabilidade do Dato Lulik, sarcedote tradicional.

Entre estas relíquias podemos encontrar objectos herdados dos antepassados, como uma simples pedra redonda ou de forma estranha, um crucifixo do séc. XVII (em Builale, Ossu), uma Bíblia sagrada so séc. XVIII (em Lari Tame, Ossu), restos de algum totem (geralmente um animal), etc.

Festas e vestuário

A grande festa é um acontecimento social e de regozijo em toda a região.

Nas festas todo o povo se apresenta ataviado com vestimentas limpas e vistosas. Os homens vestem o tais manen, pano tradicional, preso à cintura chegando até ao joelho, usam tronco nu, com outro pano traçado sobre os ombros e na cabeça atam um lenço. Sobre o peito exibem belak, ricas luas de ouro ou prata, nos punhos e ao meio dos braços adornam-se com buti limam, braceletes de ouro ou prata.

As mulheres vestem o «sarong» ou tais feton, traje comum. Como os homens usam buti liman (braceletes), morteen (colar de corais raros e que valem uma fortuna).

Meios de subsistência

As actividades económicas do povo exercem-se segundo dois modos distintos: a de subsistência engloba a agricultura, horticultura, colheita de frutos, pastoreio e a criação de animais, e a segunda engloba a exploração do café, copra ou tabaco.

Depois da segunda guerra mundial, o trabalho agrícola é de feição particular, mas, em tempos anteriores, a organização tradicional mantinha grandes hortas comunais.

Os seus instrumentos agrícolas, como catanas, alavancas, machados, são trabalhados, muitas vezes com carinho e perícia.

Pesca e caça

A pesca realiza-se junto à costa marítima e em ribeiras e por processos muito elementares: arpoação, caça submarina, e pesca à rede e armadilha (grandes cestos cilíndricos, tecidos de rota (verga) e bambu, lançados ao longo do litoral.

Uma vez por ano realizam-se caçadas ao veado, abundante no território, com grande aparato, indo os caçadores a cavalo, munidos de azagaias e mantilhas de cães, e depois ateia-se o fogo na savana.

Artesanato

A arte cerâmica desenvolve-se nas regiões de Vemasse, Manatuto, Baucau, Vikeke e Suai. A matéria-prima é fabricada em partes iguais, com areia da praia e argila cinzenta dos socalcos das montanhas.

A decoração é quase inexistente, limitando-se a um simples cordão ondulante à volta dos bordos.

Do ponto de vista artístico, intimamente relacionado com a religião, a cerâmica é dominada por motivos geométricos, como semi-círculos, círculos, triângulos adjacentes, ovais sobrepostas, pontos, linhas e figuras poligonais em forma de chave, uns e outros compenetrados de sentido simbólico.

Ourivesaria

Os ourives fabricam buti liman (pulseiras), kadeli (anéis), belak (luas), kaibauk (adornos tipo diadema), pequenas caixas de prata, etc., utilizando para a sua confecção antigas moedas de prata ou ouro derretidas.

O processo utilizado para a fabricação das jóias é primitivo.

Panos e esteiras

A indústria caseira de panos em teares tradicionais e primitivos é manipulada pelas mulheres.

As linhas usadas são de algodão e as cores utilizadas são: preta, é obtida a partir das folhas do arbusto Taun, vermelha, a partir das raízes da árvore Menuk, e verde das folhas de Miven, as quais depois de pisadas e adicionadas com cal e água são cozidas em panelas de barro.

As mulheres dedicam também muitas horas a trabalhos de fibra vegetal — hedan e tali tahan —, fabricando biti (esteiras), luhu (cestos), ti oan (tabaqueira), cohe (bolsas), man'fatin (cestos para bua (areca) e malus (betel), etc.

Motivos gerais da decoração

Nas decorações do artesanato, panos e esteiras encontramos motivos geométricos ou figurativos que, correlacionados ao virtuosismo dos artífices e conhecimento efectivo dos materiais e instrumentos usados, se obtém estilos próprios de cada região e não temem confronto com as suas congéneres mais civilizadas.

O corpo humano é um motivo que se encontra já nas pinturas rupestres do neolítico timorense, em Tutuala, Lospalos. O motivo humano comporta significado simbólico, traduzido na protecção contra os espíritos malignos e na recordação dos antepassados, seus protectores.

O veado, abundante outrora como o sândalo, e hoje quase relíquia, tende a desaparecer mercê da implacável caçada.

O búfalo desempenha na sociedade timorense um papel multi-activo, como animal de trabalho, de prestígio, de cerimonial e de sacrifício.

O cavalo foi introduzido em Timor pelos comerciantes de sândalo. No plano sócio-religioso o cavalo não é animal de sacrifício, mas a sua associação com o búfalo e deste com o homem confere-lhe lugar de relevo nos ritos mortuários de pessoas importantes.

O cão, amigo da casa e companheiro indispensável, assume lugar de relevo na simbologia timorense. Nos sacrifícios é, como o galo, animal seleccionado e vítima indicada nos ritos de aliança e de adivinhação.

A serpente (fohorai ou labak) é a expressão oculta de Maromak, o seu domínio é o mundo inferior, subterrâneo.

O galo símbolo solar, anunciador de acontecimentos, oráculo, quando destinado ao combate é, entre os timorenses, quase um alter-ego, companheiro indispensável na casa em que faz poleiro, ou, debaixo do braço, a caminho do bazar. possuir um galo é um rito de passagem que confere ao dono atributos de força, coragem e fertilidade.

O crocodilo é o mais generalizado dos animais na temática mitológica porque os timorenses o consideram agente de acontecimentos à sua própria existência, quer como antepassado — bei na'i — (avô grande), quer como responsável no povoamento de Timor.

A árvore tem para o timorense uma importância só equiparável ao facto de haver nascido.

A árvore é símbolo de uma ordem, o esteio do mundo cósmico que a envolve. Mormente ao Hali (gondao) se dedica cuidados especiais. Pois nos seus ramos são guardados as secundinas dos recém-nascidos, junto dela, ou à sua sombra, se reunem os velhos, em grandes assembleias, para discutirem os destinos da comunidade.

A árvore sagrada, de cada aldeia, é a «árvore da vida», símbolo do poder regenerador e é também «centro-imagem» do mundo dos vivos, onde as regiões celestiais e infra-terrenas se intercomunicam.

A casa é uma imagem do universo total, uma representação cósmica em relação ao homem. A sua divisão em três partes que, no plano racional, se pode atribuir a normas de economia do espaço habitacional e à defesa contra inimigos e animais daninhos, adquire, no plano religioso, expressão mais profunda por estar associada ao mundo inferior, médio e superior.

A casa timorense exprime a ordem social, não só quanto à categoria das pessoas que a habitam, mas sobretudo pela própria estrutura.

O habitat

A distribuição rural em Timor efectua-se em aglomerações das casas em aldeamentos e em povoamento disperso em pequenos núcleos familiares isolados.

O povoamento disperso é dominante nas regiões montanhosas; nas planícies as casas reunem-se de preferência em povoados.

O núcleo familiar — knua — estabelece-se num espaço sagrado, constituindo um mundo autónomo. A adoração comum das antepassados reforça a solidariedade e as ligações genealógicas entre os seus membros, e a casa sagrada — Uma Lulik —, a árvore, os lugares votivos, tendem a ter efeitos estabilizadores na estrutura da pequena comunidade.

O isolamento das casas dá ao timorense o sentimento de segurança contra incêncios e epidemias que devastam os aldeamentos, conserva a si e ao seu grupo junto do local de trabalho.

Habitação/tipos de habitação

Os tipos de habitat correspondem sensivelmente aos diversos grupos linguísticos, e não rácicos, mais importantes. As habitações são de piso elevado do solo, variando a sua altura de menos de um metro a mais de três. Existem também habitações assentes directamente no solo, mas são um resultado da influência europeia.

Na estrutura da habitação revela-se um simbolismo cósmico: a casa é a imagem do mundo, a sua cobertura é o Céu, o pilar ou o poste principal é o «eixo do mundo» que sustenta o imenso tecto celeste.

Toda a construção e inauguração de uma moradia equivalem a um começo, a uma vida nova: para que a obra dure e «viva» deve ser animada, isto é, deve receber uma vida e uma alma. A transferência da alma só é possivél pela vida de sacrificios sangrentos.

Quer nas aldeias — knua — quer nos povoamentos, na orientação das casas, observam-se disposições simbólicas que se fundamentam em remotas tradições. Alguns implantam-se na direcção das montanhas mais altas — a terra das almas (matebian); outros, na direcção do mar; outros ainda, orientam os seus lares para a região de onde, em tempos antigos, a gente nobre tomou mulheres.

No centro da aldeia, nalgumas regiões, ergue-se uma casa cultural, altar ou poste (eixo do mundo). Tal eixo cósmico, de seis a sete metros, é colocado em sítios dominantes, assentes sobre enormes socos de pedra, or-

namentados com numerosos chifres de búfalos ou dentes de porcos, abatidos quando da morte de personagens importantes.

Conclusão

A concluir diria que a par da perfeição adquirida com a influência portuguesa, os artistas ou os artífices timorenses foram pondo de lado os motivos atrás referidos para os substituir por motivos de influência cristã, como anjos, sinos, castiçais, Nossa Senhpora de Fátima, Jesus Cristo, etc.

Presentemente a invasão indonésia veio destruir muitas famílias, quebrar costumes, violentar uma vida cheia de tradições e hábitos inveterados.

O programa das aldeias estratégicas veio separar famílias — pais de filhos, irmãos de irmãos —, veio obrigar o timorense a não olhar pela sua terra, veio colocar o timorense numa situação de cidadão de segunda categoria.

As forças indonésias e o regime de Jakarta veio proibir o timorense a viver na sua aldeia, praticar o seu culto religioso — estilo — nos lugares sagrados — Uma Lulik.

A invasão veio dizer que o timorense deve deixar de ser maubere para ser indonésio.

Assim, a F. A. B. C. propõe ambiciosamente contactar entidades oficiais, nacionais e estrangeiras, individualidades particulares e amigos que possuem material referente à arte e cultura de Timor Leste a fim de recolher ou adquirir tudo o que for possível para constituir um museu de Timor Leste.

O ECOMUSEU DE ITAIPU

Luiz Eduardo Veiga Lopes
Director de Coordenação
(Paraná — Brasil)

A preocupação com a defesa e conservação do meio ambiente vem sendo uma preocupação da Itaipu Binacional desde a sua criação pelo tratado de 26 de Abril de 1973. Isto foi demonstrado nas preocupações tomadas ao ser constituído o Plano Director de defesa do meio Ambiente que estabeleceu as actividades preparatórias e as realizadas quando do preenchimento do reservatório, actividades estas que buscaram a salvaguarda deste meio ambiente através da coleta e identificação de seus «elementos — memória» essenciais.

Além do esmero com que é realizada a tecnologia de ponta utilizada para a instalação da Usina e foram seus componentes preparatórios, uma grande atenção vem sendo proporcionada ao desenvolvimento da região da Itaipu, seja ele económico, social, científico, cultural, tecnológico e educacional, dando um relevo especial a integração do homem, e sua obra ao meio ambiente.

As propostas que associam preservação e desenvolvimento foram durante muito tempo e nas mais diversas partes do mundo, vistas com incredibilidade. O ideal, sonhado por todos, seria e é uma proposta associativa que permitia um desenvolvimento integrado.

Dentro desta proposta as memórias antigas entrariam num sistema ativo de preservação, e seriam tratadas como elementos básicos para o desenvolvimento, e integradas aos novos elementos já em funcionamento e há aqueles que surgiriam futuramente.

Da interpretação desta proposta baseada num levantamento de campo foi elaborado o Plano Director e iniciada a implantação paulativa do ECOMUSEU da Itaipu, cujo núcleo central foi inaugurado em 16 de Outubro de 1987, dando partida para um trabalho de integração da região (território) com a preservação de elementos representativos da natureza, da cultura e das tradições locais (património) vinculados a um trabalho conjunto com a população local (comunidade).

Não se trata de um Ecomuseu calcado em algum modelo já existente, mas uma interpretação dos conceitos básicos propostos pelo grande museólogo francês GEORGES HENRI RIVIERE, Primeiro Director e Conselheiro permanente do Conselho Internacional de Museus, equacionados não apenas a realidade brasileira, mas a da região e mais ainda, repensada em função de uma tríplice fronteira e da problemática trazida pelas grandes obras, neste caso uma hidrelétrica do porte da Itaipu.

Realizado por Fernanda de Camargo Moro uma das colaboradoras assíduas de Georges Henri Riviere, não apenas na época da criação do conceito do Ecomuseu, mas que continuou com ele colaborando até sua morte em 1985, o plano director do Ecomuseu foi proposto de forma flexível, recebendo uma série de enriquecimentos através de sua trajectória de implantação e desenvolvimento. Em sua apresentação durante o seminário realizado em 1988 na Índia pelo Conselho Nacional de Museus de Ciências e Tecnologia daquele país, com o apoio das Nações Unidas, foi o único trabalho apresentado abordando profundamente os aspectos da geração de energia num projecto de preservação de um meio ambiente invadido por uma barragem que conseguiu que áreas muitas vezes consideradas adversas, fossem integradas, alcançando excelente receptividade.

Durante este seminário frente a um público profissional de alto nível, demonstrou como e porque o modelo inicial fora obrigatoriamente modificado, e equacionando-se a uma outra realidade servia de instrumento para integração, desenvolvimento e amortização do impacto ambiental, uma constante das grandes obras, alertando aos construtores das grandes barragens sobre a necessidade de estabelecer programas de museologia ambiental como instrumentos para a estabilização da região, preservando o ecossistema e concientizando a comunidade da necessidade desta acção preservadora, fazendo com que ela reaja e participe activamente do programa. Esta proposta foi posteriormente confirmada na opinião dada sobre o desempenho do Ecomuseu pelo especialista francês Hugues de Varine, também colaborador de Riviere, quando de sua participação no Seminário sobre o Museu em Face ao Impacto Ambiental realizado pela Itaipu em Abril deste ano.

Sua proposta de acção abrandente na área do Reservatório, onde a cooperação do museu da Margem Paraguaia é inestimável, vem abrindo inúmeras oportunidades não só para a pesquisa científica, mas também para todas as áreas veículadas pelos museus: a coleta, preservação e conservação, pesquisa em suas diferentes áreas de acção, interpretação e difusão através de um processo dinâmico dos elementos representativos de sua proposta filosófica, abrindo um diálogo permanente entre diversas comunidades que formam a **Comunidade da Região** — uma região de fronteiras, de etnias diversas, acrescida de uma população flutuante de maior duração provocada pela construção da barragem, e uma de menor duração oriunda do turismo intenso e de aspectos diversos.

Com os programas gerados pelo Núcleo Central do Ecomuseu, situado junto a entrada da Usina, novas «antenas» isto é, áreas de acção estão sendo incorporadas tais como: a Trilha, o Refúgio, as futuras Rotas Patrimoniais, e há planos em fase avançada para a criação de núcleos de acção em cidades como Guaíra, Santa Helena e outras.

Através deste canal de comunicação o Ecomuseu — a Itaipu Binacional descentraliza sua acção científico, cultural e principalmente sócio-comunitária, e presta mais serviços ao País.

LE TRAFIC ILLICITE DES BIENS CULTURELS ET DES OEUVRES D'ART EN AFRIQUE: CAS DE LA REPUBLIQUE POPULAIRE DU CONGO

Pascal MAKAMBILA
Conservateur en Chef de Musées, Maître - Assistant de Sociologie et d'Anthropologie à l'Université Marien N'GOUABI de Brazzaville
(Congo)

L'accession à l'indépendance dans les années 1960 d'un grand nombre de pays africains a favorisé, suscité chez ces jeunes États la prise de conscience de l'importance du patrimoine culturel national. Cette prise de conscience a engendré la nécessité de rassembler, de conserver et de mettre en valeur le patrimoine concerné. De plus les gouvernemente africains se sont vite rendus compte que le patrimoine culturel est un élèment essential de l'identité nationale, d'où l'impérieux devoir d'assurer la protection et la sécurité des objects qui sont les témoins irremplaçables des peuples.

Au Congo, la prise de conscience de l'importance du patrimoine culturel, fruit d'une profunde et mûre reflexion a abouti à la création en 1965 d'un Musée National situé à Brazzaville, la Capitale du pays.

Le Musée National est, conformément aux dispositions des statuts de l'ICOM, une institution permanente sans but lucratif au service de l'homme et de son dévelopment. Il a un caractère pluridisplinaire et articule son programme de recherche autour de quatre displines: Ethnographie, Archéologie, Préhistoire et Histoire. L'Etat Congolais lui a assigné entre autres missions, celle d'assurer la sauvegarde, la protection du patrimoine culturel mobilier. La volonté gouvernementale relative à la protection du patrimoine culturel réside dans le Décret n.º 68/45 du 19 Février 1968 fixant les modalités d'application de la loi n.º 32/65 du 12 Août 1965 — Article 5 donnant à l'Etat la possi bilité de créer des Musées. Ce Décret définit la sauvegarde du Patrimoine Culturel en ces termes:

Article 1er: La sauvegarde du Patrimoine Culturel et Artistique Congolais est un devoir national. Les témoins de l'héritage collectif de la nation congolaise doivent être préservés de la destruction naturelle et volontaire. Un

témoignage rare et représentatif de cet héritage doit obligatoirement être conservé au Congo.

Article 2: Les témoignages de l'héritage culturel et artistique national dont la conservation doit être assurée sont non seulement les objects d'art et d'artisanat, les objects rituels; mais aussi tous les objects, documents et sites évoquant l'ensemble de la vie des sociétés congolaises du passé.

Notre perception de la conservation, de la protection, de la rise en valeur du patrimoine culturel a évolué depuis vingt cinq ans (25) et au lieu de dire "tous les objects, documents et sites évoquant l'ensemble de la vie des sociétés congolaises du passé", nous disons aujord'hui" tous les biens culturales meubles et immoubles évoquant la vie et l'historie des sociétés congolaises du passé et du présent". Cette nouvelle approche de la "Muséologie Congolaise" nous a permis de créer au sein du Musée National une section d'art moderne.

Il convient toutefois de souligner que la section d'art moderne est encore à l'état embryonnaire. — En outre, notre politique de développement des Musées Nationaux, Régionaux et universitaires vise à l'établissement des Musées d'histoire naturelle dans le cadre de l'interaction homme/nature. Ainsi, il est prévu la mise en place, dans un proche avenir de deux Musées à l'Université Marien NGOUABI de Brazzavile.

Le premier va réunir des collections d'ethnographie et archéologie, le second des collections de zoologie (animaux et oiseaux empaillés, insectes) de botanique et de géologie/minéralogie. Ces collections existent et il ne nous reste qu'à leur trouver des locaux appropriés. La collection de géologie et minéralogie constitue un véritable point de fierté nationale, car elle est de loin une des plus grandes et des plus belles collections de géologie/minéralogie de l'Afrique au sud du Shara. C'est l'existence de ces élèments matériels culturels et de ces spécimens naturels qui sous-tend la mise en oeuvre effective d'une action de protection du patrimoine culturel national.

D'une manière générale, un pays peut disposer ou se doter de plusieurs services de protection du patrimoine culturel parmi lesquels se trouveront le ou les Musées (¹) (s'il existe un ou plusieurs musées dans le pays), le service des fouilles archéologiques et le service des Sites et Monuments Historiques. Le Musée prendra une part considérable à cette action de protection du patrimoine culturel en raison de la nature de ses collections (collections de biens meubles en grande partie) et de la spécilité de ses fonctions, à savoir

— Fonction de collecte
— Fonction de communication/diffusion/vulgarisation

— Fonction d'éducation
— Fonction de recherche

Le rôle du Musée en tant qu'institution chargée de la conservation, de la protection du patrimoine culturel est clairement défini au Congo par le Décret 68/45 susvisé.

(1) **Musées:** La République Populaire du Congo compte plusieurs Musées

— Un musée national ou musée central situé à Brazzaville, la Capital
— Un musée biographique dénommé "Musée Marien NGOUABI" Ce Musée est dédié à la vie et à l'oeuvre du Président Marien NGOUABI mort assassiné em Mars 1977.
— Cinq Musées Régionaux, à savoir:

- Musée de Nkankata Croix Koma, Région du Pool
- Musée Régional MATSOUA André Grenard de Kinkala, Région du Pool
- Musée Régional d'Owando, Région de la Cuvette
- Musée Régional de Diosso, Région du Kouilou

Cependant dans la mise en couvre au Congo de la politique de préservation, de conservation et de protection du patrimoine culturel, le concept de conservation est resté limité à un aspect purement technique. Il a été assimilé à des manipulations de laboratoire de conservation chimique des objets et à des manipulations d'atelier de restauration. Ainsi il n'ya pas de conservation s'il n'ya pas de laboratoire, d'atelier et de produits chimiques. L'aspect juridique de la conservation n'a pas éte observé. Cet aspect implique la protection du patrimoine culturel par les pouvoirs publics, les Forces de Sécurité Publique et de Sécurité d'Etat (Police, Gendarmerie et Armée) (¹), les services des Douanes, les services judiciaires et les services de l'Administration du territoire chargés de la surveillance des Frontières. L'intérêt porté au patrimoine culturel est surtout orienté sur sa revalorisation et sa diffusion, rarament sur sa protection qui en est en fait un aspect indissociable et indispensable. Cette situation a donné naissance à un climat favorable au trafic illicite des biens culturels et des oeuvres dans notre pays.

A la question de savoir si la République Populaire du Congo est déjà atteinte par le virus du trafic illicite des biens culturels et des oeuvres d'art, la majeure partie de la population vous répondra par la négative. Cette réponse

(¹) **Police, Gendarmerie et Armée:** Au Congo, ces trois unités ont été fondues en un seul corps et constituent aujourd'hui l'Armée Populaire Nationale, en abrégé A. P. N.

trouve sa justification dans le fait que la société et le gouvernement congolais ne considèrent pas encore la protéction du patrimoine culturel comme une priorité. Cette attitude est présente dans la plupart des pays africains/notamment dans les Etats de l'Afrique au Sud du Sahara. Les priorités définies par les Gouvernements et mémorisées par les populations africaines ont pour noms: santé, éducation(instruction/alphabétisation, transports et voies de communication, logement pour tous, agriculture/auto-suffisance alimentaire, etc. Face à cette panoplie de priorités appelées parfois priorités des priorités, la protection du patrimoine culturel devient un problème de second plan, un problème qu'on place loin des préoccupations nationales sur le plan pratique. Les adeptes du trafique illicite des biens culturels et des oeuvres d'art profitent de la situation et imposent à la société leur volonté tel un microbe dans le corps humain.

Le trafic illicite des biens culturels est en train de se développer au Congo et dans la Région "Afrique Central". Le personnel des musées et de la protection du patrimoine culturel a l'impérieux devoir d'informer, de sensibiliser, d'attirer l'attention de la population et des pouvoirs publics sur ce fléau.

Du fait d'un trafic illicite en pleine croissance, nos musées ne connaissent plus le calme, la quiétude d'autrefois. Les objets de leurs diverses collections sont de temps en temps victimes de vols, des vols qui sont l'oeuvre des voleurs expérimentés, des voleurs qui entretiennent des relations étroites et permanentes avec les "spécialistes" nationaux et étrangers du trafic illicite des biens culturels et des oeuvres d'art. Le métier de marchand d'art a vu le jour en Afrique avec la montée de l'art Africain en Europe, montée favorisée et soutenue par la profonde influence de l'art africain sur les techniques picturales du XXè siècle ([2]). Dès lors l'art africain est devenu une source de revenus, une source de devises, une source d'enrichissement, une source de placement financier au même titre que l'or et le diamant. Les oeuvres qui ont une valeur socio-culturelle reconnue ou une signification face à l'identité réelle des peuples coûtent excessivement cher de nos jours sur les marchés européens et nord-américains.

Des circuits de trafic illicite se sont organisés à l'échelon national, régional et international. Ces circuits mettent en danger l'ensemble de nos biens culturels. Notre définition du concept de biens culturels rejoint point par point la définition esquissée à l'article premier (1er) de la Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels, Convention adoptée par l'UNESCO à sa seizième session, à Paris, le 14 Novembre 1970.

([2]) Influence de l'Art Africain sur le cubisme par exemple.

Nous avons dit plus haut que nos musées sont aujourd'hui victimes de vols d'objects. Aucun professionnel de musée ne pourra nous contredire sur ce point. Ces vols — fort regrettables — mettent en évidence la carence ou l'absence des installations techniques contre le vol, l'incendie et les catastrophes naturelles. En égard à la modicité de leurs moyens financiers, la plupart des musées africains ne disposent pas encore de ce genre d'installations.

Au Congo, la sécurité des objects repose essentiellement sur le personnel administratif, technique et scientifique des Musées aux heures de service. Les postes de guides, de gardiens de jour et de veilleurs de nuit ont disparu des effectifs du personnel des Musées par manque d'argent; l'Etat n'ayant pas suffisamment de moyens financiers pour re-créer ces postes. Cette triste réalité du monde des Musées au Congo, expose nos collections au vol repeté.

Les cas de vols des biens culturels et des oeuvres d'art dans les immeubles et les collections privées sont rares et ne sont jamais portés à la connaissance du public; les propriétaires des collections privées craignant le contrôle de leur patrimoine par le Musée National. Les collections privées sont surtout détenues par des expatriés, c'est-à-dire des coopérants, des diplomates, des fonctionnaires internationaux qui travaillent en République Populaire du Congo dans le cadre de la Coopération bilatérale ou multilatérale; entrent également dans la catégorie d'expatriés, les étrangers de race blanche qui exercent une profession libérale dans le pays. Quant aux vols dans les églises, ils sont quasi inexistants en raison du caractère sacré et mystique de la religion. Tout objet appartenant à l'église inspire respect et peur; respect de Dieu et peur du châtiment de l'au-delà ou des ancêtres.

L'absence d'un service national de fouilles archéologiques chargé de la coordination et de l'administration des activités archéologiques ne nous permet point de parler du déroulement effectif et potentiel dans le passé ou dans le présent de fouilles clandestines au Congo. Toutefois, la Faculté des Lettres et des Sciences humaines qui assure depuis plusieurs années l'enseignement d'archéologie a récemment informé le Musée National des cas de missions étrangères qui ont entrepris des fouilles archéologiques sur le territoire national avec l'accord des autorités officielles et qui, contre toute attente, ont emporté dans leur pays d'origine la totalité des objets trouvés et ce, évidemment à l'insu des autorités qui leur ont délivré les permis de recherche. Afin de mettre un terme à ces actes qui appauvrissent notre patrimoine culturel, nous avons demandé à l'Etat de réglementer les conditions générales auxquelles est soumise la concession des fouilles, les charges imposées au concessionnaire, notamment en ce qui concerne le contrôle de l'administration nationale, la durée de la concession, les causes qui peuvent en justifier le retrait, la suspension des travaux ou la substitution de l'administration nationale au concessionnaire pour exécution. Nous souhaitons vivement qu'une suite favorable soit reservée à notre requête.

Le vol des objets dans les Musées, le développement d'un réseau national et international de trafic illicite des biens culturels et des oeuvres d'art, la présence dans les principales villes du Congo (Brazzaville, Pointe-Noire, Loubomo et Nkayi) de marchés de vente d'oeuvres artistiques ne faisant l'object d'aucune réglementation, fournissent de la matière à l'exportation illicite des biens culturels. Il n'est pas rare, en effect, de trouver sur les places des marchés précités des objets d'art ancien authentiques.

L'exportation illicite est assuré la plupart du temps par les acheteurs et les touristes; rarement par les propriétaires. Par contre, nous ne disposons d'aucune preuve tangible sur la participation des diplomates à l'exportation illicite des biens culturels et des oeuvres d'art.

Affirmer que l'exportation illicite est l'oeuvre des acheteurs et des touristes peut relever de l'imagination. Et pourtant, par expérience, ce sont ces deux catégories d'hommes qui font fonctionner les mécanismes de l'acheteur et le marchand d'oeuvres d'art africain forment souvent une seul et même personne. L'acheteur achète pour revendre et gagner de l'argent. L'art africain a donné naissance, nous l'avons déjà dit, à une nouvelle profession, celle des marchands d'art; ces hommes qui mettent en danger la protection de notre patrimoine culturel.

Le touriste et principalement le touriste qui connaît la valeur de l'art africain profite de la faiblaisse, de l'inefficacité des législations nationales relatives à la protection du patrimoine culturel ou de leur inexistence pour exporter des objets authentiques qu'ils ont acquis à vils prix dans les zones rurales visitées ou à des prix raisonnables sur les marchés des grandes villes africaines.

Au Congo, la sortie des objets du territoire national s'effectuait souvent sans trop de peine, en raison de la quasi non observation par les services des douanes et de Police de la législation existante, d'une part et en raison de la porosité, de la perméabilité des frontières d'autre part. Il s'agit dans le cas de notre pays des frontières avec l'Angola (Frontière qui sépare le Congo de la province angolaise du Cabinda), la Cameroun, la République Centrafricaine, le Gabon et le Zaire. Nos frontières, du fait de la balkanisation de l'Afrique par les anciennes puissances colonisatrices ne sont pas des frontières au sens strict du terme, mais des lignes "imaginaires" qui divisent des groupes d'hommes et des femmes appartenant aux mêmes clans, aux-mêmes groupes ethniques en deux ou plusieurs fragments de nationalités differentes: nationalité congolaise, nationalité camerounaise, nationalité zairoise, etc... Dans le domaine de la protection du patrimoine culturel, il est difficil de contrôler ces frontières dans la mesure ou elles constituent de véritables points de jonction

des ères culturelles communes aux pays limitrophes. Ainsi, les biens culturels et les oeuvres d'art dont l'exportation est interdite par la loi au Congo peuvent bénéficier des dispositions contraires dans les Etats voisins et vice-versa.

L'harmonisation des législations nationales à la protection du patrimoine culturel s'impose au niveau du continent africain pour faciliter la lutte contre le trafic illicite des biens culturels et des oeuvres d'art; ce mal qui saigne quantitativement et qualitativement la richesse du patrimoine culturel africain.

La destination des objets exportés de façon illicite est la plupart du temps connue. Les objets sont souvent exportés vers les pays riches ou industrialisés. Ils contribuent à l'accroissement des collections publiques et privées de ces nations. Cependant, depuis la création par l'UNESCO d'un Comité Inter-Gouvernemental pour la Restitution ou le Retour des Biens Culturels à leur Pays d'origine, une solidarité semble naître entre les Musées publics des pays développés et ceux des pays en développment. Les premiers refusent aujourd'hui d'acheter des objets en provenance du Tiers-Monde dont ils n'ont pas la certitude de caractère licite de l'acquisition et de l'importation. Le Conseil International des Musées (ICOM) oeuvre activement pour le renforcement et l'internationalisation de cette nouvelle attitude.

Ao Congo, les objets victimes du trafic illicite étaient, jusqu'à un passé récent, acheminés vers les pays riches par voie aérienne, soigneusement rangés au fond des males ou des valises. Le trafiquant n'éprouvait aucune difficulté à sortir son butin par cette voie; les bagages des passagers quittant le territoire congolais n'ayant jamais été soumis à une quelconque fouille. A l'éternelle question posée par les douaniers, à savoir "Rien à déclarer?", le trafiquant répondait calmement "Rien à déclarer".

Aujourd'hui, à cause de la chasse amorcée contre les trafiquants de drogue et les auteurs de détournements d'avions, le gouvernement vient de rendre obligatoire la fouille des bagages (malles, valises, sacs à main et colis divers) de tout passager quittant le Congo par les aéroports internationaux de Brazzaville et Pointe-Noire. Les autorités politiques et administratives chargées de la gestion du Patimoine Culturel devraient saisir cette occasion pour sensibiliser les services des douanes et de police sur l'importance du patrimoine culturel dans l'édification d'une nation. Cette sensibilisation aura pour principal objectif d'impliquer les agentes des services précités dans la lutte contre le trafic illicite des biens culturel et des oeuvres d'art.

Le trafic illicite est, à notre avis, un problème réel dont la présence sur le sol national reste encore ignorée par bon nombre de citoyens lettrés et illettrés. La sensibilisation des forces vives de la nation, l'information du public et le renforcement de la législation existante peuvent constituer une arme

efficace de lutte contre cette ignobil pratique. Il faudra, bien sûr, pour obtenir de bons résultats que la législation revue, augmentée et renforcée connaisse une réelle application.

Le décret 68/45 du 19 Février 1968 fixant les modalités d'application de la loi 32/65 du 12 Août 1965, article 5 donnant à l'Etat la possibilité de créer des musées prévoit entre autres dispositions, la création d'un Conseil Supérieur du Musée National qui assiste le Ministre de la Culture et des Arts de ses avis sur toutes les questions concernant le Musée... (chapitre III, Article 8).

Les pouvoirs dévolus au Conseil Supérieur du Musée National sont multiples et concernent principalement les activités suivantes:

— Préparation de la réglementation des conditions générales de vente d'oeuvres artistiques à l'intérieur de la République et application de cette réglementation directement ou avec le concours d'agents de l'Etat;
— Préparation de la réglementation de l'exportation d'objets culturels et artistiques;
— Préparation de la réglementation de la protection d'objets présentant un caractère historique et ancestral et application de cette réglementation, directement ou avec le concours d'agents de l'Etat.

En matière de protection du patrimoine culturel, le passage du discours à la pratique ne s'est pas encore opéré dans beaucoup d'Etats africains, d'où la présence dans cette vaste région du monde d'un climat favorable au trafic illicite des biens culturels et des oeuvres d'art. De plus, il est difficile d'évaluer l'efficacité des législations existantes dans la mesure ou dans certains pays, ces législations demeurent dans les tiroirs et ne sont pas mises en application.

Au Congo, seul l'Article 15 du chapitre IV du décret 68/45 connaît un début d'application. Cet article stipule: "l'exportation ou la destruction de tout objet historique est interdite. Les contrevenants qui auront emporté ou détruit volontairement un objet à caractère historique ou ancestral seront punis d'un emprisonnement maximum de 10 jours, d'une amende de 5000 à 36.000 francs CFA ou les deux à la fois. Toutefois l'exportation d'objets à caractère culturel ou artistique ne présentant aucun caractère ancestral pourra être autorisée. Cette autorisation résultera de l'apposition d'une estampille du Musée National".

Le Musée National de Brazzaville a mis en application les dispositions de cet article depuis deux (2) ans. Mais le pouvoir d'action du Musée National est très limité; il repose essentiellement sur l'octroi ou le refus des permis d'exportation des oeuvres d'art. Le Musée National n'a malheureusement pas la possibilité d'infliger une amende à un contrevenant ou de condamner ce dernier à une paine privative de liberté.

Ce pouvoir, ce privilège, relèvent de la compétence des services de Police et des services judiciaires. Les personnel du Musée National et des Musées régionaux ont la lourde mission de faire prendre conscience aux agents des services judiciaires, des services de Douanes et de Police de la valeur des biens culturels et de la nécessité de les protéger.

Toute législation, aussi dense aussi complète soit-elle, ne pourra faire montre d'une grande efficacité que si les hommes et les femmes qui la font appliquer et ceux qui l'appliquent ont une parfaite connaissance, une parfaite maîtrise de vaste domaine que couvre la protection du patrimoine culturel. Lorsque nous parlons des hommes et des femmes qui font appliquer la législation concernant la protection du patrimoine culturel et de ceux qui l'appliquent ou mieux la mettent en application, nous faisons allusion respectivement aux spécialistes de musées, de fouilles archéologiques, de sites et monuments historiques et au personnel des services judiciaires, services de douanes et services de police. Ces differents personnages doivent collaborer étroitement et continuellement pour une meilleure protection du patrimoine culturel africain.

Les notions de "parfaite connaissance" et "parfaite maîtrise" du domaine couvert par la protection du patrimoine culturel nous conduisent directement au coeur du problème de formation du personnel; formation non seulement du personnel chargé de la protection technique et scientifique du patrimoine culturel, mais aussi du personnel chargé de la repression du trafic illicite des biens culturels et des oeuvres d'art. Ainsi, pour des raisons d'interêt national, les programmes de formation des techniciens et des conservateurs des musées, des animateurs et administrateurs culturels, des archéologues, des spécialistes des sites et monuments historiques, des cadres supérieurs et moyens des services judiciaires, des services des douanes et de police devraient comprendre, en sus des matières et disciplines théoriques et pratiques propres à chaque métier, un enseignement bien structuré de législations et conventions internationales relatives à la protection du patrimoine culturel. Cet enseignement permettra aux uns et aux autres de participer pleinement à l'éducation et à l'information du public. L'éducation et l'information du public, la conscientisation de la population sur la place et l'importance du patrimoine culturel dans l'oeuvre d'édification d'une nation constitue aussi une arme de lutte contre le trafic illicite. Les musées et les autres services publics interessés ou concernés par la protection du patrimoine culturel feront appel aux conférences-débats, aux affiches, aux journées portes ouvertes (portes ouvertes des musées soutenus par des visites guidées en langues nationales et langues étrangères) et aux mass-media dans le cadre de l'organisation et de l'animation des campagnes d'éducation et d'information du public.

Le trafic illicite des biens culturels et des oeuvres d'art au Congo n'étant plus un phénomène à l'état embryonnaire, mais un phénomène avancé, la

mise en place d'une plan d'action ou d'une stratégie visant à enrayer ce fléau semble être la solution du moment. Le plan d'action comprendra des suggestions sur:

— les mesures qui pourraient être adoptées en vue d'améliorer la protection au niveau national;
— la mise en oeuvre effective de la coopération au niveau régional et international.

Au niveau national, une série de mesures devraient être prises par les autorités compétentes à court et moyen termes. Entre autres mesures, nous citerons:

1 — l'inventaire des biens culturels sur l'ensemble du territoire national par le personnel des musées pour empêcher leur exportation illicite la mise en place d'une bonne documentation;

2 — la protection des collections de musées et des biens culturels dans les autres bâtiments publics. Tout musée devra être doté d'un dispositif de sécurité, si modeste soit-il. Ce dispositif sera composé d'hommes et d'équipement matériel:

- des gardiens de jour pour veiller sur les collections dans les salles d'exposition;
- des gardiens-veilleurs de nuit;
- des appareils de contrôle de climat à intérieur du Musée pour une meilleure conservation des objets;
- des extincteurs pour la lutte contre l'incendie;
- un minimum d'équipement technique de lutte contre le vol.

3 — la formation d'un nombre suffisant des cadres techniques et scientifiques chargés d'inventorier, collecter, conserver et mettre en valeur les biens culturels dont on désire empêcher l'exportation. La profession muséale au Congo souffre de la pénurie d'agents titulaires de diplômes universitaires, les jeunes diplômés ne manquent pas d'intérêt pour la profession muséale; cependant ils n'embrassent pas cette carrière en égard au fait qu'elle ne possède pas encore de statut du personnel. Et l'absence de statut du personnel des Musées et des Affaires Culturelles au Congo entrave toute possibilité de promotion de nos agents dans les cadres d'assimilation (cadres de l'Education Nationale et Cadres de l'Administration Générale) où ils sont intégrés à titre provisoire. Il s'agit évidemment d'un provisoire qui dure et cette situation n'encourage point les jeunes à venir travailler au Musée.

4 — l'introduction dans les programmes scolaires et universitaires des enseignements relatifs à la connaissance du patrimoine culturel national.

5 — la révision et le renforcement de la législation existance. Cette

législation devra être assortie de dispositions réglementant les fouilles archéologiques et la protection des sites archéologiques. Le législateur congolais pourra, dans le cadre de l'élaboration de cette réglementation, s'inspirer de la Recommandation définissant les principes internationaux à appliquer en matière de fouilles archéologiques, Recommandation adoptée par la Conférence Générale de l'UNESCO à sa neuvième session, à New-Delhi (INDE) le 5 Décembre 1956.

6 — L'importation et l'exportation des biens culturels et des oeuvres d'art. Le montant des amendes et la durée de la peine d'emprisonnement prévus à l'article 15, chapitre IV du Décret n.º 68/45 du 19 Fébrier 1968 doivent être revisés à la hausse afin de bien intimider les auteurs de toute exportation de biens culturels.

7 — La création d'une Direction Générale des Musées, Monuments et Sites historiques.

8 — La création d'un service chargé de l'Administration Générale des activités archéologiques.

9 — L'octroi de moyens financies et materiéls adéquats au musée national et aux musées régionaux pour favoriser leur développment rapide.

Sur le plan régional, outre l'harmonisation des législations nationales que nous avons évoqués plus haut, une coopération plus étroite doit s'instaurer entre les administrations des Douanes de la région. Les perspectives d'une solide coopération entre les forces de police de la région méritent également d'être encouragées et développés.

Enfin, point n'est besoin de dire que notre pays, sur le plan de la coopération internationale, peut entreprendre la lute contre le trafic illicite des biens culturels et des oeuvres d'art avec l'aide des pays amis et des organisations internationales telles que l'UNESCO, l'INTERPOL, l'ACCT (3) et l'ICOM. Il est vivement souhaitable que les responsables des musées congolais en particulier et des musées africains en général informent l'ICOM de tout vol d'objets qui intervient dans leurs institutions afin que les photos des objets volés soient publiés dans les nouvelles de l'ICOM (4).

La République Populaire du Congo a ratifié, comme en témoigne le Décret n.º 87/240 du 29-5-1987, **la Convention pour la Protection du Patrimoine Mondial Culturel** adoptée le 16 Novembre 1972 par la Conférence Générale de l'UNESCO, reunie à Paris lors que sa dix-septième session.

La ratification de la dite convention conduira, sans aucun doute, les autorités de notre Pays à prendre des mesures juridiques scentifiques administractives et financieres adéquates pour l'identification, la mise en valeur du patrimoine culturel national. Nous prions les gouvernements africans d'unir

---

(3) **l'ACCT:** Sigle désignant l'Agence de Coopération Culturelle et Technique.

(4) Nouvelles de l'ICOM ou ICOM NEWS en anglais: Bulletin d'Information du Conseil International des Musées.

leurs efforts au niveau sous-régional et continental dans le but de lutter contre le trafic des biens culturels.

Afin de rendre plus crédible, l'appel que nous lançons aux gouvernements africans, l'Organisation Internationale de Police Criminalle (OIPC-INTERPOL) devrait, tout comme l'UNESCO, l'ICOM, l'ACCT, l'ILEROM, l'ICA (Institut Culturel African) et le CICIBA (Centre International des Civilizations bantoues), nous aider à sensibiliser nos gouvernements sur les méfauts du trafic illicite des biens culturels et la necessité d'enranjer ce fléau. L'organisation d'un colloque regional sur le vol et le trafic illicite des biens culturels et des oeuvres d'art dans un proche avenir en Afrique par INTERPOL avec la collaboration de l'UNESCO ou de toute autre organisation internationale à caractère culturel nous sera d'un grand service et contribuera au démarrage d'une campagne de sensibilisation des gouvernements africans.

La dimension culturelle du développement n'est plus un vain mot. Aussi, les états africans sont-ils tenus, en dépit de la crise économique que les secoue, d'harmoniser du fait d'un monde en constante évolution — la préservation du patrimoine culturel et les transformations profondes que réclame le développement social, politique et scientifique.

O CENTRO DE ESTUDOS MARÍTIMOS DE MACAU

Manuel Vilarinho
Director do Museu e Centro de Estudos Marítimos de Macau

Para que tenham uma ideia do que é o Centro de Estudos Marítimos de Macau, é preciso primeiro definir o que é Macau.

Macau é um território chinês sob administração portuguesa, e no final de 1999 passará a ser, durante 50 anos, uma Região Administrativa Especial, integrada na República Popular da China.

Como realidade étnica e social, Macau é um mosaico de culturas, que co-existem e se influenciam mutuamente e que são representativas de três comunidades: a portuguesa nascida no Continente ou noutros pontos de Portugal, a comunidade portuguesa nascida em Macau, e uma comunidade de origem chinesa, mas nascida também em Macau e aí radicada há pelo menos três gerações. Estes três grupos constituem, quanto a nós a essencia e aquilo que distingue e individualiza Macau.

Existe outra comunidade chinesa que trabalha em Macau, ou por ter vindo da China ou por motivo de aí exercer a sua actividade comercial ou industrial. Não se integrou ainda na sociedade macaense e poderia existir, em qualquer outra cidade do Oriente e mesmo do Ocidente.

As três comunidades macaenses, as primeiras referidas, são aquelas para que se destina o MCEMM, que por isso mesmo é um Museu diferente do que é habitual, pois se destina a permanecer em Macau depois da transferência da soberania, e que portanto dá igual enfase às actividades marítimas portuguesas e às chinesas e é centrado em Macau e nas suas componentes marítimas, procurando ilustrar o que é típico e caracteristico do Território e o que portugueses e chineses fizeram, no campo marítimo, no Indíco e no Pacífico.

O Museu e o Centro de Estudos nasceram nos serviços de Marinha e o seu impulsionador foi o Cte. Martins Soares, até há poucos dias Capitão dos

Portos de Macau, e tem vivido da dedicação dum grupo de oficiais e pessoal dos Serviços de Marinha.

O MCEMM tem tendência a autonomizar-se e será, esperemos que em breve, transformado no Instituto de História Marítima de Macau, com duas secções: O Museu Marítimo e o Centro de Estudos Marítimos.

O Museu actual tem 200 m² de área de exposição e do planeamento à inauguração decorreram 11 meses. Foi inaugurado a 7 de Novembro de 1987 e até ao fim de Agosto de 1989 teve mais de 150.000 visitantes.

O novo Museu, a inaugurar no segundo trimestre de 1990, terá 800 m² de área de exposição, ficando o edifício do actual museu destinado a alojar os serviços administrativos, uma sala de exposições temporárias e de conferências.

Da equipa que constitue o Museu faz parte o Arquitecto Moreno, a quem se deve o planeamento e o projecto dos edifícios dos dois museus e das exposições. Sendo também o Director do Museu, não há divergência entre a concepção arquitectónica e a sua utilização, como tantas vezes acontece.

Outra vantagem do Museu — tanto do actual como do futuro — é existirem perto dum plano de água e poderem portanto expor as suas embarcações.

O Centro de Estudos Marítimos, dirigido pelo Dr. Manuel Oleiro, está vocacionado para a edição dos portugueses no Oriente, ou dos chineses em relação a Macau e procura editar originais ou re-editar publicações de interesse para a história de Macau, há muito esgotadas e difíceis de obter. Publica um Boletim Cultural periódico.

Uma dificuldade que o Museu, e em menor escala o Centro de Estudos, têm que vencer é a necessidade de apresentar os objectos e as legendas nas línguas portuguesa, chinesa e inglesa. Dado o número crescente de visitantes japoneses já se faz sentir a necessidade de utilizar também a língua japonesa.

Qual o papel do Director do Museu e Centro de Estudos, uma vez que já se disse que a instituição vive do entusiasmo duma pequena equipa? O nosso colega de Timor, quando nos falou do papel mítico do crocodilo na sua simbologia timorense, já quase que o definiu. Traduzindo para chinês, diremos que o crocodilo se transforma no To-papa-o avôzinho — que coordena as actividades de todos e como o pessoal é sempre pouco, também se

encarrega das relações públicas, e daquilo que os outros não podem fazer, por exemplo nos campos da tradução, do protocolo e da articulação das mais variadas actividades.

Será de dizer, para finalizar, que as actividades do Museu e do Centro de Estudos são complementares. O Centro de Estudos faz investigação para o Museu, sempre que ela é necessária. O Museu permanecerá em Macau; o Centro de Estudos será o divulgador do trabalho realizado, não só em Macau, como Portugal e onde chegarem as suas publicações.

MUSEUS DE ANGOLA

José António dos Santos
Instituto Nacional do Património Cultural
Secretaria de Estado da Cultura de Angola

Com devido respeito e admiração saúdo as individualidades que tiveram a louvável iniciativa de realizar o II Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa, representantes de Museus de Países com os quais compartilhamos um património histórico e culturalmente vasto.

Estendo a minha saudação a todos os trabalhadores de Museus do Território Português, bem como agradeço à organização deste encontro pelo facto de terem solicitado a participação do Instituto Nacional do Património Cultural, da Secretaria de Estado da Cultura da República Popular de Angola, a este importante encontro, e a possibilidade que me é oferecida de um conhecimento cada vez melhor da rica história e cultura deste país que visito pela 1.ª vez facto que contribui para estreitar os laços de amizade entre os nossos povos.

Falar de museus é dizermos que o ICOM define-o como uma instituição sem fim lucrativo, trabalhando ao serviço da sociedade, que adquiri, conserva, comunica e especialmente pelo estudo cientifico, pela educação e divulgação a partir de testemunhos materiais da evolução da natureza do homem.

Assim diriamos que a rede museológica de qualquer Território, é o conjunto de Museus e instituições análogas que cumprindo a sua função concorrem de uma maneira complementar para educação, formação e informação das massas, através do acervo das suas exposições, contribuindo assim para elevação do nível cultural da sociedade, e perpetuando os vestigios do passado a favor do processo progressista de identificação do povo com a sua história e o seu meio ambiente.

Falando concretamente da rede museológica da República Popular de Angola, começaria por dizer que já havia uma experiência conseguida no período da permanência de Portugal em Angola.

O 1.º museu em Angola, foi criado em pleno século XIX no ano de 1858, por Sá da Bandeira, então Ministro do Ultramar.

O 1.º museu em Angola a que chamaram "Museu de Luanda", era uma instituição que na altura estava instalada no antigo edifício Episcopal que actualmente alberga a Direcção dos serviços Meteorológicos de Angola, e tinha como acervo, algumas variedades de madeira, minerais e géneros agricolas. Ela não tardaria a encerrar as suas portas anos após, a sua abertura, por não oferecer interesse à elite, daquela época.

Vivia-se uma época de convulsão social, centrada na abolição do tráfico de escravos, que impelia a colónia para uma mudança radical no seu sistema económico.

Os museus são estruturas frageis, muito sensíveis ao ambiente e dificilmente subsistem nestas ocasiões.

Só passado 78 anos, isto é em 1936 era criada mais uma instituição do género, que conseguia prolongar a sua existência até depois da independência da República de Angola em 11 de Novembro de 1975.

Trata-se do museu do Dundo, que longe dos grandes centros populacionais e reunindo uma valiosa colecção de objectos etnográficos, pré-históricos, geológicos dos povos da Lunda e amostras da flora e fauna africanas, assim como quadros de pintores modernos, em pouco tempo transforma-se num importante centro de estudos afirmando-se até como um dos mais cotados museus do continente, no domínio da investigação científica, mesmo em arqueologia, apresentando bons laboratórios, publicações regulares de trabalho e a compra nos mercados internacionacionais de peças de grande valor, quer Angolanas quer de outros países Africanos. Tudo isto graças à grande capacidade financeira da Diamang, empresa que fundara e gerira o referido museu. Dois anos mais tarde, em 1938, por portaria de Vieira Machado, Ministro do Ultramar, era criado o Museu de Angola, que inicialmente ficou instalado na fortaleza de S. Miguel sendo transferido posteriormente para o edifício construido propositadamente para o albergar sito em Kinaxixe.

Integravam as colecções deste museu, objectos etnográficos dos povos de Angola, objectos ligados à história da ocupação colonial e obras de pintores modernos e antigos algumas de eminente valor.

Foi de facto uma instituição de vulto do domínio da investigação científica, permitindo a revelação de factos e actos históricos até então desconhecidos. No entanto, isto foi possível graças ao Instituto de Investigação Científica de Angola, e à dinâmica dos seus funcionários.

Destaco aqui o Dr. José Redinha, pessoa de quem Angola dedica muito respeiro e admiração pelo seu humanismo, e pelos seus valiosos trabalhos prestados a Angola, e de quem me sinto orgulhose por ter sido seu discipulo.

Tempos depois este museu era reciclado e dedicava-se à apresentação de Arte Popular Portuguesa, facto motivado por condicionalismos políticos, próprio do momento que se vivia.

Em 1956, por acção de um entusiasta, Dr. Machado da Cruz, e com o auxilio de Henrique Abranches, cria-se no Lubango (ex Sá-da-Bandeira) o Museu da Huíla tendo como objectivo primordial a descoberta e o testemunho das civilizações da área, cujo acervo era fundamentalmente constituido por objectos de etnografia do Sul de Angola.

Tempos depois este museu era reciclado e dedicava-se a apresentação de arte popular Portuguesa, facto motivado por condicionalismos políticos próprios do momento.

Em 1957, na cidade do Uige (ex Carmona) era criado sob proposta do governo do distrito do Congo, pelo diploma legislativo n.º 2818,de 3 de Abril de 1957, que homologou o despacho n.º 52, de 27 de Julho de 1956, do governador do Congo, capitão Helio Augusto Esteves Felgas, o então Museu etnográfico de Arte Indigena do Congo Português que ficou instalado, numa primeira fase e a título provisório, no rés-do-chão do edifício da Secretaria distrital de Administração Civil de Carmona, tendo como acervo uma colecção de 962 peças, quase todas da região do Zaire e Uige, com pelo menos três centenas de peças antigas e um avultado número de objectos de artesanato de valor comercial e finalidade decorativa, expostas, porém, com deficiências em termos museológicos.

Na década dos anos 60, o director do Instituto do café de Angola, que pretendia seleccionar objectos de arte artesanato e de outra indole, relacionados com a cafeicultura em Angola e no resto do mundo, tendo sob o ponto de vista dos reflexos culturais e sociais que provocava, cria o museu do café que ficaria instalado no 1.º andar do efifício 101 da Avenida 4 de Fevereiro (Marginal).

No entanto, para além desses museus, junto das câmaras municipais dos principais distritos reuniam-se colecções naturais de etnologia etc. que eram também expostas com base na técnica museologica daquela época.

Os Museus depois de Novembro de 1975

Com a independência da República Popular de Angola em 11 de Novembro de 1975, é criada a Direcção dos Serviços de Museologia sob tutela do Ministério da Educação e Cultura, ficando essa Direcção responsável pela inventariação, classificação, tombo, conservação, deslocação, restauração assim como a determinar as condições de uso de todos os elementos do Património histórico-cultural do povo Angolano, tendo sido nomeado Henrique Abranches como primeiro director.

Convindo conceder-lhe maior força de acção e responsabilidade pela conservação e preservação do Património cultural, era publicado no diário da república de Angola n.º 244, I série de 14 de Outubro de 1976, o decreto 80/76, de 3 de Setembro que nacionaliza o património histórico-cultural do povo Angolano e o define como pertença exclusiva desse povo. Com efeito, e apesar da pouca experiência no domínio, mas guiado também pela vontade e espírito revolucionário dos funcionários, fruto do triunfo da revolução Popular, é montado e aberto ao público em 13 de Novembro de 1976, o Museu Nacional de Antropologia, que fica instalado no edifício da "Casa Nobre" vulgarmente chamado "palácio da Diamang" e cujo acervo é produto da fusão de colecções do antigo Museu de Angola, Museu do Dundo estas então encaixotadas em Luanda aguardando embarque ilícito para fora do Território Angolano e de colecções privadas de "M. Vinhas" e "Betencourt Faria" confiscadas ao abrigo do já aludido decreto 80/76.

Com magros recursos técnicos de que se dispunha na época o Museu de Antropologia é montado, e começa a desenhar uma nova era museológica em Angola, capaz de corresponder aos anseios e aspirações de todo o povo Angolano, através do seu contributo significativo em prol da elevação do nível sócio-cultural do nosso povo.

Assim e já neste período, o Museu de Antropologia conseguia já organizar, colóquios, espectáculos, conferências, palestras, torneios, concursos, espectáculos de música e dança tradicionais, além de manter aberta a sua exposição permanente ao público, e fazer publicações de carácter investigativo em papeis policopiados.

É este o período que chamamos de "movimento museológico", caracterizado por um entusiasmo e até mesmo euforia na montagem de várias exposições temporárias e itinerantes de carácter etnográfico, essencialmente montagens e reestruturação de vários museus e sua correcta exploração.

É no quadro deste movimento museológico que são reabertos e já com uma concepção revolucionária, o Museu Regional do Dundo, a 1 de Janeiro de 1977, com uma importantissima e valiosa colecção arqueológica, e também de ciências naturais.

A 18 de Junho de 1977 era reaberto ao público o Museu Nacional de História Natural instalado no edifício do extinto Museu de Angola, reunindo no seu acervo referênte as colecções de mamalogia (mamiferos), ornitologia (aves) ictiologia (peixes) entomologia (insectos).

Aos 7 de Dezembro de 1977, no Km 24 da estrada que liga Luanda à Barra do Kuanza, num edifício mandado construir no século XVIII (1788) para residência, pelo fidalgo Português Álvaro de Carvalho Matoso, almirante das náus lusitanas para as Índias, filho de Pedro Matoso de Andrade, capitão-mor dos presidios de Ambaca, Muxíma e Massanguno e um dos mais ousa-

dos comerciantes de escravos explorando a costa marítima angolana, que além de ser usada para efeitos residenciais, dado o vasto quintalão que o cercava, foi a partir de 1798, por sucessivas operações, um local de concentração e embarque de escravos para destino incerto, até após a Condenação desta prática por Portugal, em 1836, este local transformava-se num activo entreposto clandestino de escravos.

Neste edifício é instalado o Museu da escravatura.

A 1 de Janeiro de 1978, na cidade do Uige, numa vivenda moderna da década de 60, era inaugurado o Museu Regional do Uige, de carácter etnográfico, como produto da fusão de colecções do então Museu Etnográfico de Arte indigena, do Congo, criado em 1957 e de que fiz referência. Desta colecção faziam também uma pequena colecção etnográfica seleccionada e fornecida pelo então Departamento Nacional de Museus e Monumentos, que sucedera ao serviço de Museologia criado em 1975.

A 31 de Julho de 1978 em vésperas de celebração do 1.º de Agosto, data que marcaria o 4.º aniversário da proclamação das Forças Armadas Angolanas (FAPLA), na fortaleza de S. Miguel em Luanda, situado no Morro de S. Paulo, junto à ponte da ilha de Luanda, edifício classificado como monumento Histórico pela portaria n.º 2837, publicado no Boletim oficial n.º 48 de 2 de Dezembro de 1938, edificado entre os séculos XVI/XVII, que serviu de forte Português para defesa da cidade de Luanda nos séculos XVII/XVIII; para servir de depósito de degredados de Angola entre 1876/930 para servir de instalação do Museu de Angola a partir de 1938, e quartel general em 1961, logo após o 4 de Fevereiro.

Assim servia o museu central das forças armadas cujo objectivo fundamental era retratar a trajectória histórica da luta de libertação Nacional.

Em 1984, realiza-se o 1.º simpósio sobre cultura Nacional que recomenda a necessidade imediata de consolidação e revitalização das estruturas museais existentes, assim como, o estudo do alargamento da Rede de Museus.

Assim e como resposta a um projecto antigo, surge a 8 de Maio de 1985, o Museu Regional do Planalto Central no Huambo, instituição encarregue da recolha, conservação, exploração e divulgação do Património Cultural, reunindo colecções de objectos de etnografia dos povos do planalto e de objectos ligados à resistência desses povos.

E finalmente em "18 de Maio" Dia Internacional dos Museus, e para assinalar este dia, era inaugurado o museu Regional de Cabinda na pessoa do Secretário de Estado da Cultura Dr. Boaventura Cardoso.

Este Museu é instalado num edifício do século XIX, de estilo holandês, patenteando colecções de etnografia dos povos daquela província Nortenha.

Presentemente em Angola existem os seguintes museus:

— Museu Nacional de Antropologia com 1.629 peças

— Museu Nacional de História Natural com 4.485 peças

— Museu Central das Forças Armadas com 2.110 peças

— Museu do Morro da Cruz

— Museu Regional de Cabinda com 450 peças

— Museu Provincial do Uige com 520 peças

— Museu Provincial do Zaire com 104 peças

— Museu Regional do Dundo (Lunda Norte) com 13.440 peças

— Museu de Arqueologia de Benguela com 16.501 peças

— Museu do planalto central com 1.180 peças

— Museu Regional de Huíla com 4.460 peças.

MUSEUS DE CABO VERDE

Manuel Veiga
Director Geral do Património Cultural de Cabo Verde

Das longínquas paragens do Atlântico, essa imensa massa líquida que, ao mesmo tempo nos molda, nos separa, nos liga e aproxima, nós vos trazemos as mantenhas quentes (entenda-se saudação) do Povo de Cabo Verde, que aqui representamos, esse Povo caldeado, temperado, talhado e esculpido com o sol de África e do Mundo e, por isso mesmo, é uma peça viva de um museu vivo que não é e nem pode ser indiferente a todos quantos se encontram aqui presentes, neste importante Encontro de povos, de culturas e de civilizações.

Convidados a tomar parte neste Encontro, as nossas primeiras palavras são de agradecimento e de reconhecimento para com os organizadores desta efeméride, particularmente a Dr.ª Natália Correia Guedes que não só quis que estivessemos presentes, como também criou todas as condições necessárias para que a nossa presença fosse possível.

Ora, se desde o primeiro momento, Cabo Verde, através do Sr. Ministro da Informação, Cultura e Desportos, aceitou o convite que lhe tinha sido formulado é porque compreendeu que o mesmo tinha um alcance que ia para além de um gesto estritamente protocolar para ser uma atitude profundamente cultural, uma proposta e uma busca de um diálogo fecundo e multifacetado de culturas que importa desenvolver e implementar.

Com efeito, os laços históricos e culturais que nos unem são tão fortes e tão diversificados que ignorá-los seria uma promoção do nosso próprio etnocídio.

A memória do passado e as interrelações do presente que os museus preservam, enquadram, dinamizam e valorizam só têm razão de ser porque o homem é um «bicho de relações». Efectivamente, através de todo o sempre, o homem se relaciona e se relacionou com o tempo, com o espaço, com o movimento, com o universo da sua experiência e até mesmo com o ministério da Transcendência.

O Museu, qualquer que seja o seu modo de ser, é o testemunho das diversas facetas e manifestações do inter-relacionamento humano; ele é a seiva que alimenta, vivifica, transforma e interpreta o estar no mundo de cada homem, de todos os homens. Daí a sua grande importância a pertinência e a oportunidade deste nosso Encontro.

Cada um de nós aqui, cada povo, cada país, é um laboratório ou se quizerem, uma secção do grande museu que é o mundo, que é o universo.

Mas, por circunstancialismos vários, nem sempre é possível um conhecimento, minimamente desejável, das nossas relações com o outro e das relações do outro com o universo.

O desconhecimento mútuo dessas inter-relações e das marcas — testemunhas que vimos esculpindo no universo é deveras preocupante, particularmente quando partilhamos um substrato cultural comum, diversos aspectos de uma mesma história e uma língua de intercomunicação cuja copropriedade legitimamente reclamamos.

Todas as acções que visem, pois, o nosso encontro-reencontro são bem vindas e merecem a nossa melhor atenção. Durante breves dias vamos ter a oportunidade de discutir alguns problemas ligados a museologia nos nossos respectivos países, vamos poder estabelecer contactos bilaterais e ainda vamos ter a sorte de conhecer um pouco melhor o espaço museológico português e a filosofia que preside à organização desse mesmo espaço.

Estamos certos que deste Encontro sairemos mais ricos do ponto de vista cultural, mais solidários do ponto de vista profissional e mais fraternos do ponto de vista humano.

Bem haja, pois, este Encontro e que os frutos que dele vamos colher sejam sementes de uma museologia cada vez mais fecunda e profícua não só no espaço de língua portuguesa como também no mundo.

Falando agora, em traços largos, da situação museológica em Cabo Verde, começaremos por dizer que, infelizmente, nós não herdámos nenhuma estrutura física de preservação do património cultural: nem Museus, nem Arquivo Histórico, nem redes de Bibliotecas.

Com a Independência, a permanência dos problemas económicos fez relegar para segundo plano todo o investimento em matéria de cultura, em geral, e de preservação do património cultural, em particular.

Porém, hoje, estando já resolvida a questão de viabilidade de Cabo Verde como país, o poder político começa a dar mais atenção ao investimento

no plano cultural. É assim que, apesar das inúmeras dificuldades existentes, no domínio do património espiritual temos um grande espólio de recolha de tradições orais já feita e o processo continua. Igualmente vimos fazendo o levantamento do património construído, embora em menor escala.

Quanto ao património etnográfico, há o Centro Nacional de Artesanato que para além de dinamizar e incentivar actividades à volta do artesanato tradicional e moderno, procede também à recolha e preservação de peças etnográficas.

Existe ainda um eco-museu em Cabo Verde — o Sítio Histórico da Cidade Velha —, que, para nós, é o património construído mais importante e, neste momento, há um projecto em curso visando a sua salvaguarda. Esse mesmo projecto prevê a criação de um espaço para Museu de História.

Não podendo nós, por razões económicas, construir grandes estruturas museológicas, estamos pondo de pé pequenos núcleos e alguns municípios estão dinamizando a criação dos seus museus regionais.

Com a preocupação de ligar sempre a salvaguarda patrimonial a uma actividade social, vimos aproveitando a recuperação de alguns edifícios históricos para a instalação de Centros Culturais onde há sempre um espaço para museu. É o caso, por exemplo, do seminário da ilha de S. Nicolau, onde haverá um espaço dedicado ao museu de arte sacra.

Também o antigo Centro de Conservação do Tarrafal será transformado num Museu da Resistência, estando já o projecto na fase de elaboração.

Porém, o projecto mais ambicioso que temos é a construção do Museu Nacional, cujo projecto foi elaborado pelo arquitecto brasileiro Sr. Óscar Niemyer, no quadro de cooperação com o Brasil. Ao lado deste museu, haverá ainda um **Memorial a Amílcar Cabral,** cuja parte inferior será dedicada ao museu da Luta de Libertação Nacional.

A experiência museológica de Cabo Verde é bastante limitada. Porém, não nos falta a consciência da importância do problema. É por isso que, apesar da carência em meios humanos e materiais, vimos dinamizando a criação de núcleos de museos, encorajando a política de eco-museus, sensibilizando os poderes públicos, a população e os técnicos no sentido da valorização e preservação do património cultural. Este é o caminho possível, neste momento, e esperamos que a cooperação internacional não ficará indiferente quanto a este nosso esforço.

«BRINQUEDOS E BRINCADEIRAS TRADICIONAIS DO MUNICÍPIO DE CAMPINAS: UMA ESPERIÊNCIA DE ACÇÃO COMUNITÁRIA DO MUSEU UNIVERSITÁRIO DA PUCCAMP»

Regina Márcia Moura Tavares
Margarida Barreto
Elisete Zanlorenzi
(Brasil)

1. A escolha do tema

Com a clara convicção de que nos compete a tarefa de mobilizar as populações no sentido da identificação e reconhecimento da património cultural que elas mesmas constroem ao longo de sucessivas gerações, muito mais do que reter e conservar os acervos tidos como importantes por alguns poucos «experts», concebemos o presente projecto, o qual foi desenvolvido nos anos de 87 e 88, na cidade de Campinas, com apoio da própria Universidade e da FUNARTE.

Escolhemos Brinquedos e Brincadeiras do Município de Campinas como alvo de nossa investigação por considerarmos esse tema com possibilidades de mostrar à população, em geral, que um património cultural significativo não se encontra só em bibliotecas, arquivos, museus, centros de memórias ou academias da cidade, região ou país.

Nossa pretensão foi colocar em evidência que o simples acto de brincar de determinadas formas, no espaço da rua, constituiu-se, ele mesmo num património cultural relevante, seja produzido nos bairros periféricos de baixa renda e com grande concentração de imigrantes, seja pelos membros da classe média-alta.

Moveu-nos a ideia de sensibilizar a população para o facto de que ela é uma produtora cultural permanente e, sobretudo, levá-la a assumir uma posição consciente de guardiã de sua própria produção.

Mobilizou-nos a proposta de provocar uma intervenção social não mutiladora, na medida que o tempo social de cada grupo investigado foi respeitado e a própria acção se realimentou, a cada momento, no processo interativo da pesquisa.

Finalmente, agiu como força motriz do projecto a busca de aspectos

culturais do quotidiano das crianças e dos adultos, capazes esses de lhes darem uma identidade cultural local, cada vez mais ameaçada pela acção uniformizadora da indústria cultural trasnacional.

Embora a saudável reflexão de Renato Ortiz sobre a memória nacional e identidade nacional enquanto construções simbólicas inseridas num discurso ideológico não tenha se constituído no elemento aglutinador dos dados pesquisados — pelos objectivos específicos do próprio projecto — ela mesma não deixou de se colocar como pano de fundo essencial à nossa discussão. A aceitação do facto de que os intelectuais desempenham a função de mediadores simbólicos entre duas ordens distintas de fenómenos, o popular e o nacional, e a consciência de que «o processo de construção da identidade nacional se fundamente sempre numa interpretação» (1), constituíram-se em molas propulsoras de uma investigação que vocacionou-se, desde o início, como acção reveladora e transformadora da realidade social enfocada.

O Museu Universitário PUCCAMP está, hoje, fortemente comprometido com a preservação fora de seus muros, pois não nos sensibiliza tanto o acúmulo de peças raras, exóticas ou belas para o prazer estético ou a investigação científica de alguns poucos privilegiados, quanto uma prática educativa-cultural, capaz de restabelecer um diálogo com a população, abortado pela restrição da proposta museal ao longo dos anos e pelo comportamento elitizado de seus renomados pesquisadores.

O Brasil modela sua jovem identidade a partir da complexidade e heterogeneidade de suas diversas etnias, no fazer histórico do presente, conhecendo seu passado e delineando um futuro.

Uma forte mentalidade preservacionista há que ser disseminada no seio da população brasileira, a partir do tombamento de bens em seu próprio coração, única maneira de os conservar. Os museus, repensando seus objectivos, suas linhas de pesquisa e estratégias de acção, deverão se constituir em espaços obrigatórios para o debate e a consolidação de uma política cultural nacional, capaz de conduzir o país a um desenvolvimento condizente com a sua configuração histórico-cultural.

A pesquiza que o Museu Universitário PUCCAMP desenvolveu, durante um ano, em 25 bairros da cidade de Campinas — incluindo a restituição sistemática dos conteúdos pesquisados à própria população envolvida no processo da pesquisa — pretende ser a contribuição significativa para o desenvolvimento de uma prática que deve se tornar corriqueira na universidade brasileira, assim como as demais instituições nacionais preocupadas com a relação evidente que existe entre entidade cultural e participação política.

---

(1) Ortiz Renato, **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**, Editora Brasiliense, São Paulo, pág. 139.

2. A metodologia

Partindo da pesquisa participante, inovamos, sobretudo, na etapa da «restituição sistemática», face à pouca experiência existente em área similar.

Era a nossa intenção ter como universo as praças, parques e ruas de Campinas e como objectos de pesquisa as actividades espontâneas das crianças. Isso eliminava a Escola como local de pesquisa.

Campinas apresentou em 18 anos um crescimento vertiginoso, saltando de 376.000 habitantes em 1970 para 1 milhão em 1988. Isso trouxe como consequência a acentuação das diferenças sociais inerentes ao sistema capitalista e o aumento dos perigos do trânsito e da vida urbana no geral.

Assim, levamos dois meses até conseguirmos definir os locais de observação, bairros onde as crianças não ficassem trancadas dentro de casa «longe do perigo das ruas». Os dias úteis da semana mostraram-se improdutivos (crianças na escola, fazendo lição ou trabalhando) e, aos domingos, iam à missa ou recebiam a família em casa. Assim, a nossa observação centrou-se aos sábados. Percorrendo cada bairro, escolhíamos a rua onde houvesse o maior número de crianças brincando, cuidando de que não fossem muito pequenas (menos de 6 anos), nem adolescentes. Em se tratando do primeiro contacto, iam três monitores e, aos poucos, chegavam os outros. (No primeiro dia aproximou-se a equipe completa e as crianças saíram correndo).

Foram cinco meses de manhãs ensolaradas, tardes chuvosas ou entardeceres arroxeados, em que ficamos nas ruas de Campinas vendo as crianças brincarem, gravando suas canções e depoimentos, colhendo seus desenhos, brincando junto para aprender. Muitos pais se aproximaram e participaram do nosso trabalho.

Dentro do possível retornamos três vezes a cada local. Essas re-visitas eram muito esperadas pelas crianças que tentavam, para esse dia, lembrar mais brincadeiras, fazer algum brinquedo artesanal ou chamar os amigos.

Começou a época de chuvas. Ficámos, muitas vezes, sentados nos carro, esperando passar. Ousamos, às vezes, entrar em garagens de residências, onde grupos de crianças se abrigavam. Assim foi que descobrimos o Geraldo, um compositor de 11 anos que também constrói seus próprios instrumentos musicais.

Realizamos a pesquisa em 25 bairros, tiramos 500 fotografias e gravamos 20 fitas. Foram feitos 80 relatórios, além do diário de campo. Ao todo entrevistámos trezentas e oitenta e quatro crianças. De cada uma delas, guardamos a saudade...

A fim de estabelecermos uma categoria social, definimos dois critérios que nos dariam pistas para a classificação: se a criança ia à escola pública ou particular e qual a profissão dos pais. Muitas vezes estas perguntas ficaram sem resposta; eram informações que as crianças, aparentemente, não queriam dar. Quando isso acontecia a orientação era não insistir, porque

poderíamos introduzir suspeitas na comunidade e comprometer o futuro da pesquisa. A faixa etária com que trabalhamos situo-se entre os 6 e 16 anos. Encerrada a primeira etapa, transcreveram-se as fitas e estudaram-se os relatórios. Elaborou-se uma ficha para cada brincadeira, com o seguinte modelo:

Nome da brincadeira:
Descrição da regra básica (ou mais frequente):
Bairros em que foi achada:
Variações:
(A brincadeira tradicional caracteriza-se, juntamente, pela ausência de regras fixas, pela flexibilidade regional).

Na hora de elaborarmos as regras, tivemos algumas dúvidas. De volta aos locais, nem sempre fomos bem sucedidos na ampliação dos dados, «Agora não é época», foi uma resposta muito ouvida. Mais uma vez, se constata que a sociedade está em permanente mudança.

Com o objectivo de nos instrumentalizarmos para a segunda etapa, fizemos uma triagem das brincadeiras que poderiam ser repassadas com mais facilidade; não incluímos aquelas consideradas perigosas, predatórias ou que visam, apenas, ridicularizar um dos participantes ou terceiros. Como encontramos, entre crianças menores, sobretudo do sexo feminino, muitas brincadeiras de dramatização do quotidiano e, sendo a dita dramatização muito particular de cada grupo, optamos por não elaborar regras para as mesmas, o que impediu o repasse.

Em Maio de 1988, começámos a etapa de restituição sistemática, ou seja, a **dinâmica comunitária,** ponto chave para a caracterização da nossa pesquisa, tentando devolver à comunidade as brincadeiras coletadas, e levando de um bairro a outro as brincadeiras encontradas.

Para atingirmos nossos objectivos nesta fase, trabalhámos com várias instituições: associações de bairros, núcleos municipais de atendimento ao menor carente, congregações e escola, seguindo, em todas, duas linhas de trabalho: directamente com as crianças e treinando educadores. Realizámos, também, um trabalho na rua, com crianças que já conheciamos da primeira etapa.

A dinâmica tomou eixo metodológico norteador a proposta de Paulo Freire para a alfabetização, amplamente utilizada no Brasil na área de Ciências Sociais. «A verdadeira educação é um acto dinâmico e permanente de conhecimento centrado na descoberta, análise e transformação da realidade pelos que a vivem» ([2]). Assim a ideia não foi a de levar às comunidades um «pacote» de actividades, mas a de apresentar nossa proposta de resgate e fortalecimento da cultura popular deixando que os próprios sujeitos envolvidos decidissem de que forma a dinâmica seria conduzida. Tal postura implicou relativizar em cada caso: o que fazer e como fazer foi sendo definido a partir

---

([2]) Freire, Paulo: Educação e Mudança, São Paulo, Editora Paz e Terra, 1979, pág. 29.

da interacção da equipe do Museu com cada comunidade, respeitadas suas características, limitações, problemas e, sobretudo, o tempo social necessário para a maturação do trabalho. Comfirmando a premissa de que «a realidade social não é uma coisa dada e acabada», os resultados deste plano foram diferentes para cada caso.

À medida em que transcorria o tempo e que cada experiência ia se perfilando, fomos percebendo outras variáveis em nosso trabalho de devolução à comunidade de suas tradições sistematizadas por uma equipe universitária; notámos estarmos tendo a oportunidade de devolver às crianças a **infância.** Nas poucas tardes que conseguimos dedicar a cada turma, sentimos, muitas vezes, o prazer de libertar essa infância que está reprimida atrás da electrônica, dos botões, escondida pela ideologia da produtividade, pelo estímulo a um crescimento precoce veiculado nos programas «infantis» de TV. No que diz respeito, crescemos como grupo e como cientistas. No início as dificuldades foram muitas, mas aprendemos em cada bairro alguma coisa nova, o que se constituiu num instrumento de realimentação dos passos seguintes e permitiu um melhor entrosamento nosso com as comunidades.

Trabalhámos, quase que simultaneamente, em oito bairros diferentes, nesta segunda etapa. Cada caso teve sua riqueza, mas a fim de não nos estendermos, demasiadamente, seleccionamos dois, bem diferentes.

Caso n.º 2 — Vila T. M.

Número de visitas realizadas: 8

Realizou-se um primeiro contacto com o presidente da associação de bairro, o qual nos encaminhou ao núcleo de menores carentes mantido pela Prefeitura Municipal de Campinas da própria sede. No núcleo trabalhava Dona N. pessoa do bairro, que coordenava, também, o núcleo de idosos. Por sugestão dela, combinou-se um encontro para o sábado seguinte, já que haveria um curso de pintura para mulheres na sede, após o qual nós poderíamos apresentar nosso projecto. Assim o fizemos, mas das 16 pessoas que estavam no curso apenas 4 ficaram, saindo logo 2 delas. Combinou-se um segundo encontro ao qual compareceram 3 adultos e atribuiu-se o baixo comparecimento à falta de divulgação, incumbência da qual associação e monitores haviam se responsabilizado mutuamente. Conforme nossa linha de dar suporte às sugestões da comunidade, ajudamos na divulgação de uma próxima reunião, a qual foi marcada para sábado seguinte. Com todo o equipamento e o grupo de monitores, deslocámo-nos pela 6.ª vez até o bairro; Não havia outro adulto a não ser D. N. e havia algumas crianças. Sentimos que os pais tinham simplesmente «despejado» seus filhos durante essa tarde, para que tomássemos conta deles. Essa falta de interesse por parte dos adultos preocupou-nos e assim marcámos um encontro com a assistente social responsável pelo núcleo. A mesma informou que as crianças as quais frequentavam o núcleo não eram do bairro, mas das favelas das redondezas, sendo que os moradores do bairro da vila não se integravam com eles, chamando-os de «marginaizinhos». Esta versão era contraditória com o

depoimento do presidente da associação que afirmou ser esse núcleo uma conquista da comunidade. Tentámos, ainda mais uma vez, desenvolver um trabalho no dia da Festa Junina. Dona N. propôs que os idosos montassem barraquinhas para ensinar às crianças a confecção de brinquedos. Também, isso não foi possível, pois o responsável pela barraquinha não foi à festa.

O que aconteceu na Vila T. M.?

Conversando com uma outra assistente social, posteriormente, conseguimos, casualmente, algumas pistas que nos permitiram elaborar uma hipótese: os núcleos funcionam de 2.as às 6.as feiras; os funcionários (públicos) só têm obrigação de comparecer nesses dias. A presença da Dona N. aos sábados, devia-se ao facto de que ela era membro da associação de moradores e do grupo de idosos, mas as monitoras não tinham, certamente, nenhum interesse, de apoiar uma actividade que as fizesse trabalhar aos sábados.

Nesse momento começámos a nos questionar se a Associação de Moradores seria a melhor via para conseguirmos atingir os nossos objectivos, se mobilizaríamos os adultos e, se essa tentativa de entrosamento com o poder público era válida.

Tínhamos um longo caminho a percorrer antes de chegarmos a respostas conclusivas.

Caso n.º 8 — Vila M. V. C. e Jardim Sta. I.

Número de visitas: 14

Estávamos vivendo o momento da avaliação do caso n.º 2 e decidimos ousar na sistemática de envolvimento da comunidade em nosso projecto. Visitámos dois bairros que tinham sido objecto da nossa pesquisa na primeira etapa retornando à casa de crianças com as quais já tinhamos um bom relacionamento. Pedimos permissão aos pais para levarmos as crianças ao Museu. Para isso, tivemos que conversar com o chefe de cada família, já que as mães não podiam resolver (uma semana antes tinha sido sequestrado o filho de um professor e todos estavam alarmados). Juntámos 27 crianças entre os dois bairros que vieram ao Museu acompanhadas de quatro mães, em ónibus fretado por gentileza de uma multinacional da cidade. No Museu fizeram trabalhos de livre expressão, visitaram as exposições, viram os «slides» que tirámos na primeira fase da pesquisa e no final, houve uma palestra na qual discutimos noções de cultura, património, bem como o sentido da nossa acção. Combinámos ensinar a eles as brincadeiras que aprendemos com outras crianças, marcando dia e local para o início do trabalho. O mesmo foi sendo um sucesso, na própria rua, com o envolvimento das mães e um posicionamento consciente das crianças, que nos viam não como recreacionistas, mas em nosso papel real. No primeiro dia eram 16 crianças e, no segundo 20, incluindo duas irmãzinhas que **nunca** saíam de casa à rua. Quando fomos embora, deixámos uma mãe batendo corda e a

turma brincando. Sentimos que a nossa semente começava a germinar. Retornámos várias vezes, encerrando os trabalhos com uma oficina de brinquedos, na qual não confeccionaram carrinhos de rolemã como nós esperávamos, mas muitas outras coisas de grande criatividade, aproveitando o material que o bairro oferecia (caixas de ovo de um pai distribuidor, ou tacos de madeiras de um pai marceneiro). Aproveitámos o último dia de trabalho para perguntarmos às mães se sentiam alguma mudança nos seus filhos a partir da nossa intervenção e elas afirmaram que as crianças tinham introduzido as novas brincadeiras no seu quotidiano e que, onde iam, faziam questão de ensiná-las. Nossa missão fora cumprida, ao que parece.

Este último caso nos fez perceber que havia uma diferença muito grande com os outros trabalhos desenvolvidos até aquele momento. Trata-se do nível de conscientização **das crianças** quanto à concordância em participar da nossa proposta. Até então, nós explicávamos o nosso projecto aos adultos: professores, monitores, pais, catequistas. Eles o entendiam e apoiavam. As crianças, porém, recebiam uma mensagem diferente, simplificada: «O pessoal da PUCCAMP vem aí brincar com vocês». Nós pretendíamos utilizar um método ativo, dialógico e participante. Não queríamos reproduzir o sistema, trabalhando sobre o educando: queríamos trabalhar com ele. No entanto, as crianças, devido à distorção da mensagem, aguardavam-nos na expectativa de que seríamos recreacionistas e de que brincaríamos do que elas queriam. Lá ficávamos nós, com 150 brincadeiras tradicionais, medindo forças com o futebol e o desfile. Como conciliar, então, a proposta de não impor nossos valores às crianças, com o objectivo do nosso trabalho? Só com o diálogo com as próprias crianças.

Descobrimos, também, que este diálogo só é possível quanto a criança tem um mínimo de condição de vida que lhe permita ter **interesse** pelo projecto. Trabalhámos junto à igreja em algumas favelas, mas qual o significado pode ter «património cultural» para uma criança que precisa comer lixo?

Por outra parte, ficou claro que cada bairro responde de uma forma específica, tem seu próprio ritmo. Dentro do sistema de trabalho a que nos propusemos, não se conseguem resultados em 4 ou 6 meses, mas num período que oscila entre 2 e 5 anos, sobretudo se considerarmos que uma acção cultural desse porte vai contra a prática quotidiana subliminar dos meios de comunicação de massa. Um discurso esporádico não pode fazer muita coisa. Como diz Rosiska de Oliveira: «A consciência, como o conhecimento, não se transferem prontos, de fora para dentro, nem da noite para o dia. Consciência e conhecimento se constroem, se estruturam e se enriquecem em cima de um processo de acção e de reflexão empreendido pelo protagonista de uma prática social vinculada a seus interesses concretos e imediatos».

Estamos caminhando nessa direcção.

3. A abordagem antropológica

Considerando o facto de que a nossa pesquisa objectivou, além do trabalho de resgate e preservação autoregulável, a análise dos jogos e brincadeiras encontradas em Campinas de uma perspectiva antropo-sócio-pedagógica, neste ano de 1989 a mesma será transformada em livro, incluindo a abordagem da qual extraímos alguns momentos importantes para a comunicação neste Encontro.

A actividade lúdica, com maior ou menor intensidade, está presente em todas as sociedades, a exemplo de jogos e brincadeiras tradicionais, que compõem parte do acervo das manifestações culturais de todos os grupos humanos, independentemente de sistemas económicos, políticos e sociais.

Que funções sociais eles cumprem, para que sejam imbuídos desse carácter da universalidade? É certo que os animais tambem brincam. mas a diferença fundamental é que os homens criam regras e inventam instrumentos para brincar, em todas as partes do mundo.

Nessa perspectiva de universalidade é que jogos e brincadeiras tradicionais devem ser pensados para que sejam percebidos como patrimónios culturais de toda a humanidade. São quase sempre criações colectivas, de domínio público, de origem dificilmente identificável e transmitidas oralmente pelos membros da sociedade. Uma mesma brincadeira — a exemplo do **cabo de guerra** — pode ser encontrada na Birmânia, na Coreia e entre os esquimós. A **amarelinha** já era praticada na Roma Antiga e hoje jogada na Europa, na América, Rússia, Índia e China.

Jogos e brincadeiras constituem-se em uma linguagem específica inter e entre grupal. São meios de comunicação eficazes, que carregam em si o imaginário social, ou seja, os conteúdos que compõem a visão de mundo que o grupo tem sobre si e sobre o mundo. São, portanto, espaços que refletem simbolicamente as regras e parâmetros da sociedade. Nesse sentido, talvez se possa afirmar que uma de suas funções mais importantes seja o facto de se constituírem em uma linguagem através da qual os homens podem comunicar, manipulando símbolos que alcançam seu pleno significativo apenas nesse momento mágico do faz-de-conta.

Os adultos esquimós contam histórias para as crianças formando figuras com cordões nas mãos — praticando a conhecida brincadeira **cama-de-gato.** As figuras servem para ilustrar e auxiliar o narrador a lembrar episódios da própria história. Certamente, esse tipo de brincadeira tem a ver, originalmente, com uma das formas encontradas por sociedades ágrafas para repassar suas tradições de geração a geração.

Em Campinas encontrámos uma brincadeira denominada **brigadeiro,** que se utiliza da hierarquia militar, numa sequência onde a atenção dos participantes é fundamental para que consigam manter-se nos postos mais elevados da carreira militar. Não é de se estranhar que, em uma sociedade onde o aparelho militar tem exercido tanta importância histórica, o imaginário

social se aproprie desse tema e o reelabore de forma lúdica. A conhecida brincadeira **mãe-da-rua** reflete relações sociais de desigualdade, onde a mãe rica vai, gradativamente, apropriando-se dos filhos da mãe pobre, que acaba sozinha, já que não tem condições de dar profissão a seus filhos. Outra brincadeira, **detective,** claramente urbana, remete a um tema fundamental das grandes cidades; a violência. Nela é montado todo o esquema de investigação, que tem por objectivo descobrir qual dos participantes é o assassino que faz vítimas de morte.

Assim, quando uma criança interioriza uma brincadeira, ela está incorporando e tendo a oportunidade de reformular uma série de conhecimentos e parâmetros que compõem o património cultural, da sociedade a que pertence. E, o mais importante, é que tudo acontece no plano lúdico, como se a própria vida tivesse em si um prazer implícito. Quando um adulto penetra na esfera do divertimento, ele o faz tentando evadir-se da realidade, fugindo dos padrões de comportamento que a sociedade lhe impõe. Ao contrário, quando a criança brinca, ela está mergulhando de corpo e alma no mundo que a rodeia, pois é na situação do faz-de-conta que a criança se relaciona com o real.

No plano da fantasia, mas ao mesmo tempo, através de regras que se inserem em uma lógica — via de regra, as brincadeiras imitam a vida. São formas peculiares de apreensão de parâmetros sociais. Exemplo disso é a dramatização do quotidiano, manifesta ao brincar de casinha, médico, circo, escola, festajunina, etc. Nesse faz-de-conta, que é o próprio teatro, elimina-se a vida quotidiana e elabora-se uma representação da mesma, através de um jogo dramático que não só expressa padrões de comportamento e valores que repousam no imaginário social, como também permite uma reelaboração simbólica das regras sociais, com a possibilidade, sempre presente, da transgressão e do inusitado.

Por outro lado, jogos e brincadeiras organizam os indivíduos em grupos, estabelecendo regras de convivência, vínculos sociais e afectivos e formas de se elaborarem ludicamente a fantasia, o medo, a agressão e, até o sexo. Na Coreia e na Malásia, por exemplo, os **papagaios** (pipas) desempenham uma função psicanalítica, quando a linha é queimada ou cortada, para que os problemas desapareçam e a pessoa possa começar uma nova vida.

Há exemplos de como jogos e brincadeiras podem representar formas específicas de relação do homem com a natureza, com o sobrenatural e com fenómenos que ele não consegue explicar. A **amarelinha** tem relações com mitos sobre labirintos que compõem o caminho dos espíritos para o céu, após a morte. Originalmente, seria então, uma meneira de a criança se relacionar ludicamente com o sobrenatural, da mesma forma que o adulto o faz através de búzios, cartas e dados, quando tenta prever a sorte e o destino.

Jogos e brincadeiras desempenham, também, outras funções. Colocam as crianças em contacto físico estreito, possibilitam a elas o manuseio de diferentes materiais (pedra, metal, cereal, fibra, papel, etc.), que permitam, inclusive, a descoberta de leis e princípios que regem a natureza, desen-

volvem a habilidade motora, o espírito sadio de competição, a força, a destreza, a percepção sensorial, a memória, a atenção, a musicalidade, etc.

Nos bairros onde realizamos nossa pesquisa, pudemos observar que existe uma relação estreita entre o facto de as crianças brincarem nas ruas e os pais se conhecerem. Há ruas socialmente tão intensas que as crianças passam de uma casa a outra como se fossem a sua própria casa. As mães, consequentemente, acabam sendo uma espécie de «mães comunais», já que ter um filho significa ter de abrir espaço domestico e existencial para outras crianças. Do ponto de vista da criança, a ideia da casa e da rua como espaços de convivência social certamente oferece a ela parâmetros bem distintos daquele que informa a visão de mundo essencialmente capitalista e invidualista.

A rua representa, por excelência, o espaço de produção da cultura popular, que se caracteriza, exactamente, por ser de domínio público. É onde reside um tipo de saber que não está nos livros, nos bancos escolares e nos veículos de comunicação. Um saber que circula de boca em boca e que, do ponto de vista infantil, significa, sobretudo, brincar. Nesse sentido, vale a pena reflectirmos sobre que tipo de criança pode produzir uma sociedade cujo espaço da rua esteja cada vez mais ocupado por carros, assaltantes, policia, menores abandonados, famílias marginalizadas, etc. Ou, ainda, que tipo de raízes culturais poderá ter um adulto que passou a sua infância diante de video-games, video-cassetes e um arsenal de armas, super heróis galácticos, carrinhos, bonecas que se movimentam sozinhas?

Apontamos para a universalidade dos jogos e brincadeiras tradicionais e relacionamos esse facto às inúmeras funções que essa esfera lúdica desempenha na formação e no desenvolvimento da criança e do adulto. Ficam, então, colocadas algumas questões: o que significa o desaparecimento lento e gradativo das brincadeiras tradicionais nas sociedades modernas? Que tipos de seres humanos poderão edificar uma sociedade cujo espaço da rua está deixando de ser o local de produção e reprodução de sua própria identidade cultural? O que vamos colocar no lugar desse alicerce de comunicação que está sendo derrubado?

AS COLECÇÕES TIMORENSES NOS MUSEUS EUROPEUS E AS COLECÇÕES PARA-MUSEOLÓGICAS RELACIONADAS COM A DIÁSPORA TIMORENSE

Maria Olímpia Lameiras-Campagnolo
Investigadora CNRS/GDR748 MUSEU DO HOMEM
— convidada INIC/CES UNL

Esta comunicação compreende: a. numa primeira parte uma informação, a informação actualmente disponível sobre as colecções timorenses europeias, uma vez que os dados sistemáticos que tentei reunir junto de investigadores que efectuaram trabalhos de campo em Timor antes da invasão Indonésia não chegaram a tempo de ser integrados nesta comunicação bem como a informação sobre experiências para-museológicas timorenses realizadas em Portugal onde se encontra instalada a segunda maior e mais expressiva (depois da Austrália) comunidade timorense deslocada após a invasão Indonésia de Timor; b. numa segunda parte, algumas observações (relativas às referidas experiências para-museológicas) observações nascidas do contacto — e de consequente/simultânea reflexão sobre esse contacto — estabelecido com pequenas comunidades portuguesas não deslocadas, com comunidades portuguesas «emigradas» no estrangeiro ou de regresso à Portugal, com a comunidade timorense deslocada em Portugal, no âmbito de uma investigação antropológica tendo escolhido a tecnologia como instrumento de análise prioritário, inserido numa problemática que é o estudo das linguagens mistas, isto é, linguagens utilizando conjuntamente modos de ensamblagem de dois tipos fundamentais de linguagem (ensamblagem linear própria à linguagem verbal, ensablagem espacial bi ou tridimensional própria às linguagens plásticas) e associando mensagens ou componentes de mensagens, emanando desses dois tipos de linguagens.

a. colecções museológicas e experiências para-museológicas tendo como objecto a sociedade e a cultura timorense

a1. os principais museus etnográficos europeus possuindo colecções relativamente importantes sobre a Insulíndia no seio dos quais estão incluidas colecções ou séries de objectos ou objectos recolhidos em Timor, são os seguintes: — Bélgica: Antuérpia; — Inglaterra: Museum of Mankind de Londres,

Oxford; — Dinamarca: Copenhaga; — Suécia; Gotemburgo, Estocolmo; — R. F. A.: Hamburgo, Colónia, Berlim; — Áustria: Viena; — R. D. A.: Dresden; URSS: Leninegrado. Na Suiça o Museu de Bâle, na Holanda todos os museus etnográficos (Roterdão, Delft,Leyde, Amsterdão) dispõem de colecções sobre Timor. Em França o Museu do Homem e o Museum d'Histoire Naturelle acolheram respectivamente as mais volumosas e mais coerentes colecções de objectos e de plantas timorenses (e documentações aferentes) oriundas de Timor Oriental e Ocidental. Em Portugal o Museu de Etnologia e o Centro de Botânica do IICT conservam as mais consequentes colecções de objectos e de plantas (e documentações aferentes) recolhidas em Timor, detendo o Museu de Etnologia o mais significativo fundo mundial sobre Timor Oriental: aí foi levada a cabo a maior e mais recente exposição sobre Timor, em 1987 «Timor de Ruy Cinatti». As colecções e documentações sobre Timor apresentam uma grande heterogeneidade.

a2. no interior da comunidade timorense: a exemplo do que ocorre no seio da comunidade timorense na Austrália, a comunidade timorense em Portugal tem organizado — no âmbito das actividades do Centro de Formação Profissional de comunidades de refugiados timorenses (funcionando desde o ano escolar 1987-88 com apoios do Fundo Social Europeu CEE) — várias exposições de objectos timorenses produzidos pelos alunos e monitores dos cursos de formação (cujas áreas se distribuem do artesanato à informática) com materiais disponíveis em Portugal a partir de hábitos de fabrico e de decoração timorense (em 1987, 1988, 1989); as suas «expressões cénicas» — que têm sido «mostradas» a observadores exteriores, televisão, entidades camarárias — incluem frequentemente reconstituições de actividades técnicas e de momentos da vida timorense em Timor; outras relações culturais integrando componentes que se podem aparentar, no quadro das «expressões cénicas» têm tomado corpo no seio de outras entidades, como por exemplo Fundação Borja da Costa e do CIDAC..

b. Partindo do princípio que a especificidade de uma instituição reconhecida como museu (ou chamada a ser museu) lhe é conferida conjuntamente: — pelo uso, nas relações comunicativas que estabelece com os seus interlocutores, de uma imagem própria, a **linguagem museal** (essencialmente visual e espacial, utilizando o objecto como componente privilegiado da forma das mensagens que troca com os seus utentes, associando embora subsidiariamente a componentes sobretudo verbais, sonoros), — pela sua capacidade a assegurar um conjunto mínimo de duas funções: a função de **conservação** dos bens naturais e culturais que seleccionou e de que é responsável nas suas **salas** e **depósitos** ou **no-sítio**, a função de **exposição**, ou seja de restituição sob a forma de apresentação permanente ou temporária de bens identificados e documentados à população a que estes «pertencem» directa ou indirectamente (funções-polo às quais cada museu,

particularizando-se, e de acordo com os seus objectivos e com o seu tema, associa outras funções tais como a investigação, ensino).

Partindo do princípio que a criação «não devidamente motivada», a proliferação de museus locais poderá nem sempre ser viável nem mesmo aconselhável em **países** (como Portugal) ou em **comunidades** (como as comunidades deslocadas), pequenos pelo tamanho, pelas disponibilidades em financiamento(s), em meios técnicos, em abundante pessoal especializado, grandes pela sua riqueza cultural, pelo dinamismo dos seus hábitos e estruturas de comunicação, avantajados pela acessibilidade das diferentes partes do seu território:

Uma atenção particular parece dever ser prestada — no âmbito das necessárias porque complementares relações entre museus locais e museus centrais (passando pela (re)definição e (re)delimitação de instâncias intermédias museológicas/não-exclusivamente museológicas/não-museográficas) — à emergência, ao desenvolvimento e à «institucionalização não-burocrática» no seio de pequenas comunidades rurais ou urbanas de **estruturas aparentadas** com o museu nalgumas das suas finalidades, **e nomeadamente no uso da linguagem museal (estruturas para-museológicas),** empenhadas em melhor conhecer e dar a conhecer a comunidade e o território onde estão inseridas ou a sua comunidade/território de origem, em melhor «conservar» e incrementar o que deles parece significativo, de forma a melhor poder intervir nas decisões que afectam essa comunidade e/ou esse território: com esse fim parece indispensável porque **sensato,** o encorajamento de núcleos que, providos de um regulamento interno garantindo o seu funcionamento «regular» no tempo e no espaço, providos de orientações e regras actualizadas relativas aos requisitos técnicos dos bens a preservar, poderiam empreender sem riscos excessivos a colecta temporária e parcialmente a conservação sistemática **a domicílio** ou **no-sítio** de bens de interesse colectivo, a recolha e a ordenação da documentação correspondente, em conformidade com as normas vigentes no seu meio nacional e em ligação com as equipas nacionais encarregadas da informatização da documentação dos museus. Fomentadas em previsão/aquando de manifestações pontuais planeadas em torno de um tema retido pela colectividade (tais como exposições de bens identificados e documentados, elaboração de inventários fotográficos, fílmicos, musicais), essas estruturas experimentais para-museológicas, eventuais embriões de novos museus em determinados casos, teriam nomeadamente como objectivo, através da utilização de uma linguagem para-museológica: — mobilizar, canalisar, tirar partido de curiosidades, disponibilidades, capacidades diversificadas dos membros da comunidade, alternando fornecedores e recebedores de conhecimento, segundo o domínio de competência e de experiência que lhes é próprio, — facilita o diálogo social pelo confronto de alvitres e aspirações com as limitações inerentes a cada projecto, na procura de soluções atractivas, realizáveis sem danos nem custos incomportáveis, — contribuir para a consolidação da consciência

cívica e da responsabilidade individual e colectiva para com o património comum, natural e cultural, mediante a transferência à escala local ou de cada comunidade de preceitos e esclarecimentos estabelecidos por especialistas nacionais e estrangeiros, transferência que poderia tomar entre outras formas a de um pequeno manual didático de qualidade, intelegível e aprazível, ajudando a respeitar e a gerir os múltiplos fragmentos do legado colectivo seja ele o legado nacional (núcleos locais ou núcleos deslocados emigrados), seja ele o legado possuido em comum com as entidades coloniais.

«CASA, CAFÉ E CORTESIA»: REFLEXÕES SOBRE UMA EXPOSIÇÃO

Diná Terezinha Camarinha Queiroz Jobst
Secretaria de Estado da Cultura de S. Paulo
(Brasil)

O Estado de São Paulo guarda em númerosos museus, na Capital e espalhados pelo interior, um vasto acervo integrado por documentos, mobiliários, indumentárias, porcelanas e cristais; que, reflectindo o caminhar da cultura paulista contam como era este passado e como é este paulista de hoje.

O Departamento de Museus e Arquivos da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo evidência a importância da influência dos hábitos, costumes, fatos da vida quotidiana, especialmente a época do ciclo do café no aculturamento da gente paulista.

Considerando o grande número de museus localizados em várias regiões do Estado de São Paulo, possuidores de acervos de relevante importância histórica, construido por objectos que testemunham o modo de viver na cidade e na fazenda, foi então idealizado o projecto **Casa, Café & Cortesia,** com a finalidade de valorizar e revitalizar as instituições museológicas vinculadas ao Departamento de Museus e Arquivos/DEMA.

Salientando a questão dos acervos que a última análise é a razão de ser dos museus, foi constatado a enorme variedade e a similitude dos mesmos: objectos pertencentes a moradores ilustres, fotos antigas das cidades; espécimes minerais e animais.

A grande maioria desses objectos datam do final do século 19 e do início do século 20 abrangendo o período de 1850/1930 que marca a trajectória do café em São Paulo, ou seja; época em que a economia cafeeira paulista passava a dominar o cenário político e económico nacional.

A população da cidade envolveu-se no processo de elaboração da exposição que foi desenvolvida pelo Grupo Técnico do Sistema de Museus do Estado, que é uma equipe interdisciplinar que durante quase um ano pesquisou, percorreu inumeras cidades, visitou grande número de museus, levantando dados comparando acervos.

Ocupando toda a área de exposição do Museu da Casa Brasileira, «Casa, Café & Cortesia» foi dividida em três grandes temas: o **Estado de São**

Paulo, onde através de fotos, textos e objectos foi apresentado todo o percurso do café, da estrada de ferro e a substituição da mão-de-obra escrava pela mão-de-obra do imigrante; as **Cidades,** ilustrada com fotos, textos e objectos enfocando o desenvolvimento dos núcleos urbanos; a **Morada,** mostrando o esquema de funcionamento de uma casa do interior, onde estão representadas a sala de jantar, de estar, gabinete de trabalho, cozinha e quartos. Procurou-se assim, através do ecletismo dos acervos museológicos do interior, contar a história do café e seu significado na vida dos habitantes das cidades, e ainda favorecer o entrosamento e o intercâmbio entre os Museus do Interior através do acervo exposto e da apresentação de dados relevantes de cada cidade, tornando conhecido do público da Capital parte do potencial cultural existente no Interior, através de seus acervos.

Esta exposição teve por objectivo valorizar e incentivar a guarda e preservação da memória paulista e divulgar a nível nacional e internacional o trabalho museológico realizado pelo Departamento de Museus e Arquivos/ DEMA e foi assim organizado:

a — pesquisa bibliográfica

b — pesquisa em fonte primária (jornais, revistas e documentos da época, teses de mestrado e doutorado)

c — pesquisa de campo.

Considerando a tipologia dos objectos seleccionados para esta exposição, sendo em sua maior parte objectos de uso doméstico, foi então feita a opção de montagem em módulos que reunissem as peças de acordo com seu uso, seguindo na medida do possível, a estrutura funcional de uma moradia, mas não foram recriados ambientes da época, sendo os móveis e objectos exibidos em praticáveis e vitrines; completados por painéis com fotos e textos explicativos do contexto histórico do período abordado.

No intuito de manter um diálogo constante com os visitantes, foram organizados catálogos e actividades complementares tais como: acção educativa, atendimento especial a deficientes, conferências e debates, concertos e oficinas propiciando assim a possibilidade de o público transportar-se para a época e compreender o mundo político, económico, social e cultural dos homens que fizeram São Paulo.

PROJECTO DA EXPOSIÇÃO

«CASA, CAFÉ & CORTESIA: VIAGEM PELO INTERIOR PAULISTA

1 — OBJECTIVOS

— Propiciar o entrosamento e intercâmbio entre os Museus do Interior, através do acervo exposto e da apresentação de dados relevantes de cada cidade.

— Tornar conhecido do público da capital parte do potencial cultural existente no interior, através de seus acervos.

— Valorizar e incentivar a guarda e preservação da memória paulista.

— Divulgar a nível nacional e internacional o trabalho museológico realizado pelo Departamento de Museus e Arquivos da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

2 — JUSTIFICATIVA

Pensando no grande número de museus localizados em várias cidades e regiões de nosso Estado, possuidores de acervos de relevante importância histórica, formados por objectos de testemunhos do viver na cidade e na fazenda, idealizou-se o projecto CASA, CAFÉ & CORTESIA, com a finalidade de valorização e revitalização das instituições museológicas vinculadas ao Departamento de Museus e Arquivos da Secretaria de Estado da Cultura.

Particularizando a questão dos acervos que é um última análise, a razão de ser dos museus, constatou-se, ao mesmo tempo, a enorme variedade e a similitude dos mesmos: objectos muitas vezes provenientes de antigas fazendas cafeeiras das regiões; objectos pertencentes a moradores ilustres; remanescentes da rev. de 32; fotos antigas das cidades; espécimes minerais e animais. Desta vasta gama tipológica — e bastante significativa enquanto testemunho de nossa cultura material, um elemento comum: a grande maioria desses objectos datam do final do século XIX e início do século XX, ou seja, período histórico em que a economia cafeeira paulista passava a dominar o cenário político e económico nacional.

A partir dessa constatação e também da forma muitas vezes inadequada da apresentação desses artefactos ao público e ainda, em alguns casos específicos, da falta de uma proposta eficaz de actuação dentro das comunidades locais, surgiu a ideia da elaboração em São Paulo, Capital, de exemplares desses acervos, que pudesse equacionar FORMA/CONTEÚDO/PRODUTO de modo que a população paulistana pudesse tomar conhecimento, via esses acervos, da história do interior paulista; que a população dessas cidades, começasse também a valorizar suas próprias memórias, concretizadas em seus acervos; e ainda que, no contacto entre responsáveis por esses Museus/Grupo Técnico do Sistema, fossem fornecidos subsídios para pesquisas, montagens e programações mais dinâmicas naquelas cidades.

Finalmente, acreditou-se que, nesse processo de elaboração da exposição, a própria população das cidades, iría se envolver no projecto e actuar mais efectivamente na defesa e preservação de seus patrimónios.

Assim, tomando como base o denominador comum a esses acervos — o período histórico a que remetem (final Séc. XIX e início Séc. XX) e considerando a importância histórica do período é que se optou por esta exposição temática.

3 — METODOLOGIA

Determinado o período de enfoque da exposição — 1850/1930, que marca a trajectória do café no Estado de São Paulo, definiu-se que o trabalho de pesquisa seria organizado da seguinte forma:

— Pesquisa bibliográfica.
— Pesquisa em fonte primária (jornais, revistas e documentos do período, teses de mestrado e doutoramento).
— Pesquisa de campo: visitas às 48 cidades para levantamento e avaliação do material.

4 — MONTAGEM

Considerando a tipologia dos objectos seleccionados para esta exposição/em sua maior parte, objectos de uso doméstico optou-se por uma montagem em módulos que reunissem as peças de acordo com seu uso, seguindo, na medida do possível, a estrutura funcional de uma moradia: sala de estar, sala de jantar, escritório, quarto, cozinha e banheiro. Uma vez que o projecto foi realizado no Museu da Casa Brasileira, a montagem procurou aproveitar a própria organização espacial do Solar Fábio Prado. Não foram, contudo, recriadas ambientações de época. Os móveis e objectos foram exibidos em praticáveis e vitrines.

Cada módulo, por sua vez, foi complementado por painéis com fotos e textos explicativos do contexro histórico do período abordado.

O projecto previu ainda a utilização do hall do Museu, com painéis contendo mapas do desenvolvimento da estrada de ferro e percurso do café pelas diferentes regiões do Estado.

Procurou-se assim, através do ecletismo dos acervos museológicos do interior contar a história do café e seu significado na vida dos habitantes destas cidades: uma marquesa de Guaratinguetá, um porta-retrato em filigrana de Rio Claro, uma xícara de Límoges de São Manoel, um tacho para torrar café de Itapira, uma imagem de Itu e tantos outros objectos que contam um personagem, uma vida, uma história.

5 — EVENTOS PARALELOS

Durante todo o período da exposição foram realizados vários eventos paralelos, como forma de possibilitar maior participação do público visitante e uma melhor apreensão das propostas do projecto.
Dentro desses eventos, foram programados: música popular e erudita da época, apresentação de grupos folclóricos, filmes, vídeos, etc.

6 — ACÇÃO CULTURAL E EDUCATIVA

Foram realizadas visitas monitoradas e actividades complementares em artes Plásticas, dramatização e jogos recreativos, integrando museu — comunidade e museu — escola como espaço alternativo de educação complementar.

7 — AVALIAÇÃO

CASA, CAFÉ & CORTESIA levou certamente todos que a viram a reflectir sobre a riqueza e decadência do café em terras paulistas, sobre a lavoura, o comércio e a formação das cidades.

A exposição pretendeu também atingir maior diálogo com os visitantes através de catálogos e actividades complementares como acção educativa, atendimento especial aos deficientes, conferências e debates, concertos musicais e oficinas. Desta maneira, houve um envolvimento mais completo e como que num passe de mágica, o público pode se transportar à época e compreender o mundo político, económico, social e cultural dos homens que fizeram São Paulo.

OBS.: A exposição será ilustrada com projecção de slides.

«PESQUISA E MUSEU (PROJECTO TAPUIA DE ETNOLOGIA REGIONAL)»

Edna Luísa de Melo Taveira
Prof.ª do Dept.º de Ciências Sociais do ICHL e Directora do Museu Antropológico da UFG. (Brasil)

O Museu Antropológico da Universidade Federal de Goías (situado na Região Centro Oeste do Brasil, em Goiânia) a partir de 1982, reestruturou-se no sentido de desenvolver suas actividades como centro de pesquisa interdisciplinar, integrado à comunidade e de carácter dinâmico.

Uma das actividades de pesquisa que o Museu desenvolve tem como objecto de estudo a comunidade de Santa Cruz de Goías, cidade situada a 120 Km de Goiâna, com características essencialmente rurais. Santa Cruz de Goías, historicamente, foi um dos primeiros arraiais fundados no início da mineração (1729), de produção aurífera modesta e que passou no final do século para atividades agro-pecuárias.

Esta cidade guarda vestígios da arquitectura do século passado, festas religiosas tradicionais comuns a outras cidades goianas do mesmo período, e uma estrutura económica derivada da concentração de terras em grandes fazendas. A densidade demográfica se verifica muito mais na zona rural do que na urbana.

O Projecto Tapuia de Etnologia Regional, envolvendo vários pesquisadores e áreas, iniciou suas actividades nessa região com o Projecto Anhanguera. Esse Projecto desenvolve pesquisa desde 1975, no Estado de Goías, e acopolou-se ao Tapuia, realizando prospecções e escavações em sítios pré-históricos e históricos em Santa Cruz de Goías em 1984.

Esse Projecto permitiu reunir material que deu origem a uma exposição realizada no Prédio da Antiga Casa de Câmara e Cadeia. Ao mesmo tempo em que foi realizada a organização da Biblioteca local e tratamento e classificação dos documentos do Arquivo da Prefeitura.

Em 1987, o Sector de Etnolinguística do Museu apresentou um Projecto de estudo sobre linguagem, tendo como eixo de desenvolvimento a escola e a comunidade.

Em Etnologia Regional desenvolveu-se o Projecto «Fundo de Quintal» com vistas à constituição de um Museu a partir de material seleccionado pela comunidade.

Nesses projectos todos, estão envolvidos professores, alunos da Pós-Graduação e da Graduação, o que permite desenvolver a pesquisa científica, orientar e iniciar futuros pesquisadores.

Esses Projectos permitem prestar assessorias à administração e grupos locais, como também proporcionar actividades pontuais: integração arte/escola, conferências, palestras e seminários.

No futuro, espera-se envolver outras áreas, como a Literatura Oral, Biologia, com vistas a acções ecológicas, Medicina Popular e outras.

A LINGUAGEM DA GRAVURA — UMA PROPOSTA INTEGRADA DO MUSEU LASAR SEGALL

Marcelo Mattos Araújo
Maria Pierina Ferreira de Camargo
Marília Xavier Cury
Rosa Esteves

Funcionários do Dept. de Museologia do Museu Lasar Segall — FNMP/SPHAN/Ministério da Cultura — São Paulo, Brasil

O Museu Lasar Segall foi fundado pela família do artista em 1967, como uma instituição privada sem fins lucrativos. Localiza-se em Vila Mariana, bairro da zona sul de São Paulo, em sua antiga residência e atelier. Em Dezembro de 1984, passou a fazer parte da Fundação Nacional Pró-Memória, órgão do Ministério da Cultura do Brasil.

O Museu tem como finalidade principal reunir, documentar, estudar, conservar, expor e divulgar a obra artística de Lasar Segall, bem como realizar outras actividades culturais e artísticas. Articula-se, desde seu início, como um Centro Cultural diversificado, composto, na actualidade, por uma Directoria, um Departamento de Administração, um Departamento de Museologia, responsável pelas actividades museológicas «strictu sensu», pela Biblioteca Jenny Klabin Segall, especializada em teatro, cinema, fotografia, TV, video e museologia, e por um Departamento de Actividades Criativas, formado por divisões de artes plásticas, cinema, fotografia, música e redacção.

Auto conceitua-se, nos termos de seu Regimento Interno, discutido e aprovado colectivamente em 1987, como «uma instituição preservadora da memória e património cultural, representados por acervos, sua história e experiência e geradora de produção artístico-cultural, orientada pela visão do papel dialético da cultura de processos sociais, pela convicção de que o desenvolvimento potencial expressivo/criativo do ser humano é elemento fundamental no processo de construção da individualidade, sensível e consciente, e pela adoção de um conceito contemporâneo e dinâmico de Museologia em que todo o ser humano, em sua relação com o objecto, independente de sua classe social e nível de formação, é visto como um agente de transformação da realidade concreta da qual ambos fazem parte».

O patrono do Museu, o artista plástico Lasar Segall, nasceu em Vilna, Lituânia, URSS, em 1891, de família judaica. Residiu na Alemanha de 1908 a 1923, onde teve destacada actuação no movimento expressionista, em Berlim e Dresden. Em 1923, emigra para o Brasil, onde já havia exposto em 1913, fixando residência no panorama das artes plásticas brasileiras da primeira metade do século XX, tendo extensa e significativa produção no campo da pintura,do desenho, da escultura e da gravura.

Merece destaque sua participação no processo de afirmação e desenvolvimento da gravura como linguagem artística independente, ocorrido no Brasil a partir dos anos 30. A numerosa produção segalliana neste campo — 221 gravuras, de entre litografias, xilogravuras em metal — impõe-se pela alta qualidade técnica e pela diversidade de temas tratados. No período brasileiro, estes temas estendem-se da paisagem urbana do Rio de Janeiro, com seus mais diversos tipos humanos, às fazendas de café do interior e aos tombadilhos dos navios de emigrantes, constituindo-se em um rico e interessante painel da cultura brasileira.

Esta importante dimensão da gráfica segalliana levou o Museu Lasar Segall a procurar trabalhá-la dentro do contexro geral da gravura brasileira e da gravura enquanto linguagem artística independente. Assim, o Departamento de Museologia vem desenvolvendo extensivos trabalhos na área de **documentação** da gravura, inclusive através da discussão com outras unidades museológicas brasileiras, em busca de uma terminologia comum apropriada, procedimento este igualmente utilizado na área de **conservação,** na procura de materiais, procedimentos e padrões adequados às nossas realidades económica e climática. As **pesquisas** de natureza estética e histórica sobre a gravura de Segall tem servido de embasamento a numerosas actividades de **divulgação,** merecendo destaque a Exposição Itinerante de Gravuras de Lasar Segall, que ao longo dos últimos anos já foi mostrada em 25 cidades do Brasil. A exposição Retrospectiva «A Gravura de Segall», realizada no Museu Lasar Segall em São Paulo, de 02 de Abril a 09 de Agosto de 1987 e no Paço Imperial do Rio de Janeiro, de 18 a 25 de Outubro de 1987, mostrou ao público pela primeira vez a totalidade da produção gráfica do artista. Dentre suas actividades complementares, teve especial sucesso um Ciclo de Desenhos com 8 gravadores brasileiros, no qual cada um deles ofereceu sua leitura da mostra e discutiu-se a inserção da gravura no panorama contemporâneo das artes visuais no Brasil. Complementando estas exposições, a Divisão de Acção Educativo-Cultural vem pensando e organizando diversas **actividades educativas** cuja tónica é o incentivo à criatividade e aos processos de sensibilização. Em 1988 publicámos também o livro «A gravura Segall», catálogo geral de sua obra gráfica, e demos início a uma política de reedição de suas gravuras, a partir das matrizes originais conservadas no Museu.

Paralelamente, a Divisão de Artes Plásticas do Departamento de Actividades Criativas vem promovendo, desde sua criação, cursos e oficinas de

gravura, e oferecendo a seus frequentadores encontros com gravadores, num processo contínuo de rediscussão daquela linguagem artística.

Temos, assim, procurado estruturar um **processo conjunto e integrado** de **reflexão** sobre o sentido da gravura enquanto linguagem artística independente, seu percurso histórico no Brasil, o papel nele desempenhado por Lasar Segall, e sua prática e produção contemporâneas. Ou seja, a constatação das potencialidades de uma linguagem artística, cujas especificidades, como as múltiplas possibilidades de intervenção e modificação durante o processo de construção da imagem, e de multiplicação desta imagem, uma vez completada, bem como a diversidade de materiais e tecnologias que lhe podem ser associadas, a tornarem um dos mais férteis campos para a expressão estética em nossos tempos.

Mais ainda, este processo de reflexão nos tem oferecido uma alternativa das mais ricas, a nível institucional, para tentar superar as divisões clássicas entre as actividades contemplativas e aquelas criativas dentro das instituições museológicas ligadas às artes plásticas, onde acreditamos que somente criando, concomitantemente, as reais condições de «ver» e «fazer», é que poderemos desencadear processos de sensibilização conscientizadores, efectivando uma verdadeira relação museológica e cumprindo nosso papel educativo.

Como um dos saldos desta dinâmica de trabalho, gostaríamos de propor aqui aos museus de nossos países-irmãos um projecto para intercâmbio, consistente na oferta de uma **Exposição de gravuras de Lasar Segall** acompanhada de **Seminários Técnicos** (sobre documentação museológica e procedimentos de conservação), **Propostas de Actividades Educativas, Cursos práticos de técnicos de gravura,** e **Debates ou Seminários sobre a história da gravura no Brasil e sua dimensão actual.**

Um caminho através do qual poderemos, certamente, aprofundar nossos conhecimentos mútuos de nossas «gravuras» — nossas vidas, nossas culturas.

TERRAS DESCOBERTAS NA OBRA DO PINTOR FAUSTO SAMPAIO

Maria José Sampaio
Directora do Museu Nacional Machado de Castro
Coimbra (Portugal)

Quando me foi sugerido que apresentasse neste Encontro, obras do Pintor Fausto Sampaio relacionadas com as terras descobertas pelos Portugueses, defrontei-me com o problema da objectividade critica perante aquilo que faz parte da minha vida.

Assim, decidi recorrer aqueles que se têm debruçado sobre a sua Obra, e dos quais cito os nomes de Fernando Pamplona, Mário de Oliveira, Matos Sequeira, Artur Portela, Costa Lima e Rodrigues Lapa, e que todos os outros me desculpem a omissão.

O conjunto da obra de Fausto Sampaio é extremamnete vasto encontrando-se espalhado um pouco por todo o mundo. O seu gosto pelas viagens levou-o a África e à Ásia, refazendo antigas rotas, e trabalhando demoradamente em S. Tomé, Índia, Macau e Timor.

Pintor impressionista de grande versatilidade, são muitos os temas que foca nos seus trabalhos. Fausto interpreta os temas como os homens; os homens e as suas grandezas e misérias o problema do ópio em Macau, os cegos de Bairrada, os operários em greve de fome, a guerra mundial.

A sua obra que tantos retratos e algumas naturezas mortas nos apresenta, previligia, no entanto, a paisagem.

O tema do mar, ou de uma maneira mais geral da água é uma constante. A Ria de Aveiro, o mar na Arrábida, as cascatas em Timor, a água em Macau, no Guincho, em Sagres, em Goa, em Paris.

Nascido em Alfeloas, Anadia em 1893, Fausto Sampaio estudou em Paris, a partir de 1926, durante oito anos. Primeiro como aluno de Laurens na «Academie Juliam», e depois na «Academie Renard» e a seguir «La Chammière».

Em 1928 e 1929 concorre ao «Salon», onde lhe são admitidos por unanimidade os quadros apresentados.

No ano seguinte expõe pela primeira vez em Lisboa, logo a seguir no Porto e outras cidades.

Procurando locais diferentes como tema para as suas telas, começa a interessar-se pelas terras descobertas, e inicia as suas viagens por África e pela Ásia.

Em 1934 vai pela primeira vez a S. Tomé e em 1936 parte para o Oriente passando por Moçambique, Macassar, Singapura, Malaca, Hong--Kong, demorando-se em Macau e Timor.

Mais tarde regressa à Ásia, vivendo em Goa, e visitando Dadrá, Nagar, Aveli, Damão e Diu.

A sua última grande viagem, em 1946, tem como destino outra vez a África.

Nos últimos anos pintou intensamente a **paisagem portuguesa** de norte a sul do país, dedicando-se também à **figura** e ao **retrato.**

Fausto Sampaio morre em Lisboa a 4 de Abril de 1956.

Paisagista nato, com extraordinário sentimento da natureza, da atmosfera e da luz, a sua obra leva, todos aqueles que se debruçaram sobre ela, a destacar, a sua sensibilidade, a cor, o desenho, a grande facilidade e rapidez de execução. Assim, nos quadros de Macau ou S. Tomé os valores cromáticos são bem diferentes daqueles que vamos encontrar nos que retratam Timor ou a Índia.

O nevoeiro, o luar, o sol ou a tempestade são diferentes conforme são diferentes as terras que os seus olhos descobriram.

Fausto Sampaio foi essencialmente pintor, por isso, a parte da sua obra menos conhecida são os desenhos à pena, a maior parte dos quais inéditos.

Citando Matos Sequeira diria que a sua pintura «documenta a sua ânsia de trabalho, e mais do que isso, aquele desejo apaixonado de viver o que vê, sem qualquer preocupação de estilo ou de escola, mas pondo a sua sensibilidade artistica em plena liberdade não desfigurando a que sente». Fausto Sampaio como escreveu Mário de Oliveira «que desapareceu em

plena actividade criadora» soube emprestar a todas as suas telas uma mesma técnica que rivaliza com a mestria artística».

Os slides que vamos ver são uma pequenissima parte do seu trabalho e infelismente não me é possível apresentar algumas das suas obras mais conhecidas.

SLIDES

Timor

1 — Cascata de Fó-lau
2 — Lar indígena da Rainha de Vermassin
3 — Foz do Iacló e monte Ubânia
4 — D. Aleixo Régulo
5 — Outeiro junto ao ponto de Ossu

Macassar

6 — Entrada da antiga fortaleza portuguesa

África do Sul

7 — Chuva em Joanesburgo
8 — Amanhecer no Veld
9 — Reflexos em Wenner Pan
10 — Vista de Northchiff

Índia

11 — Diu — tandel de Brancarará
12— Goa — Refeitório de S. Francisco — convento
13— Goa — Indús — mainatos
14 — Goa — Noiva Indú
15 — Goa — Vista da Fortaleza de Aguada
16 — Goa — Interior da Casa Mawai

S. Tomé

17 — Roça Diogo Nunes — Águas de S. Sebastião
18 — Roça Pinheira — Vista do Monte Sameiro
19 — Roça Cruzeiro — Vista do Cão Grande
20 — Antiga Rua de S. João

Comparação com a paisagem europeia

21 — Alfama - Lisboa — onde viveu e morreu
22 — Paris — Notre Dame
23 — Bouquinista — onde estudou
24 — Pateira — Vista de Travassô onde nasceu
25 — Recanto da Pateira onde nasceu

Macau

26 — Ruinas de S. Paulo
27 — Velha rua no Bairro Chinês
28 — Pagode da Barra — entrada
29 — Pagode da Barra — Porta da lua
30 — Cáis do Porto com chuva
31 — Velho china
32 — Fumatório de Ópio
33 — Mary Leitão
34 — Lorchas Itancares
35 — Rua 5 de Outubro
36 — Auto — retrato

OS MUSEUS, INSTRUMENTOS DE DESENVOLVIMENTO DA COMUNIDADE

António José Maia Nabais
Departamento de Museus do Instituto Português do Património Cultural

«Le musée, quel qu'il soit, a toujours été associé à une certaine forme de développement culturel: haute culture, connaissance du terroir, culture scientifique et technologique... Toutefois, depuis la naissance des écomusées et l'animation des musées ouvertes, le musée s'interesse de plus en plus au développement socio-economique des populations et des territoires qu'ils servent. Cette nouvelle dimension muséale est, comme nous l'avons vu, issue des musées de voisinage, de la table ronde de Santiago, des écomusées et de leur développment dans le mode, de la prise de conscience de la culture ouvrière en Suède, en Angleterre, en France, au Portugal...».

(**René Rivard. Que le Musée s'ouvre... ou vers une nouvelle muséologie: les écomusées et les musées «ouverts»**, Québec 1984).

Pretende-se apenas apresentar alguns dados para reflexão sobre a problemática actual dos museus locais portugueses e do papel que desenpenham no desenvolvimento cultural, económico e social da comunidade.

Em Portugal, sobretudo, no decorrer da actual década, um novo conceito de património museológico e de museu tem orientado a criação de novos museus locais (Ecomuseu Municipal do Seixal, Museu de Mértola, Museu Municipal de Alcochete, Museu Rural do Vinho do Concelho do Cartaxo, Museu Municipal de Loures). O museu transformou-se num espaço aberto à comunidade e o património cultural apresentou-se com uma riqueza acumulada que os povos herdam para uso e valorização colectiva. O património constitui hoje um bem vital para que a humanidade, que vive num mundo em profunda e rápida mudança se possa reconhecer através dos monumentos, sítios, conjuntos e objectos. É igualmente um recurso cultural e económico de primordial importância para o desenvolvimento dos povos. A dimensão económica e social do património deu uma nova face à museologia.

Esta transforma-se em activa e participativa. Os museus locais adoptaram uma museologia activa, atenta aos problemas concretos da comunidade, introduzindo, no entanto, novos elementos na prática museológica, tais como: participação da população e dos eleitos das autarquias, diálogo entre técnicos e a população, identidade cultural, memória colectiva, território, descentralização, investigação e interdisciplinaridade.

Os objectivos destes museus não se traduziram na simples acumulação de colecções, mas antes na utilização dos testemunhos materiais e imateriais que ajudem a compreender, explicar, experimentar a realidade social, económica, tecnológica e histórica das diversas comunidades locais. Por outro lado, as instituições museais foram-se transformando em investimentos capazes de descobrir, valorizar e utilizar com rigôr científico os recursos locais e regionais — humanos, naturais, culturais, tecnológicos — criando condições para o desenvolvimento económico, turístico e comunitário.

O objectivo museológico apresenta-se com um valor que pertence à comunidade e é essa comunidade que o protege e beneficia do seu uso. Assim, temos a **COMUNIDADE** que produz o bem cultural e, por sua vez, dá origem (cria) o **MUSEU** que promove o seu **DESENVOLVIMENTO** cultural, social e económico.

C = Comunidade

M = Museu

D = Desenvolvimento

Os museus locais surgem, assim como instituições que recolhem, conservam, estudam, divulgam e reutilizam o património museológico duma aldeia (Museu da Aldeia de Vera Cruz de Marmelar), duma freguesia (Museu de Monte Redondo) ou dum município (Museu Municipal de Benavente).

Através desta e de outras experiências distribuidas pelo território português, desenvolvidas em áreas geográficas diferentes e seguindo percursos próprios, verifica-se que o campo de acção do museu se tem alargado cada vez mais, devido às necessidades específicas de cada comunidade que

salvaguarda e reutiliza o património museológico no seu contexto histórico e ambiental, conforme os seus interesses e problemas concretos.

Assim, através do Museu Rural e do Vinho do Concelho do Cartaxo, os vitivinicultores da região fundaram a sua associação e, anualmente, promove-se o concurso de vinhos e a festa do vinho, com o objectivo de valorizar, estimular e divulgar o principal produto agrícola do município. Enquanto que no Ecomuseu Municipal do Seixal, com a salvaguarda, estudo e reutilização do património náutico (embarcações tradicionais do Tejo, antigo estaleiro naval da Arrentela e o saber — fazer tradicional — construção de embarcações de madeira) e dos moinhos de maré (Moinhos de Maré de Corroios), por um lado obtiveram-se resultados de ordem didáctica e pedagógica, por outro, garantindo-se a continuidade de actividades económicas tradicionais (recuperação de embarcações de madeira e construção de modelos; funcionamento do moinho) criando ou assegurando postos de trabalho para carpinteiros navais, calafates, arrais e moleiros. Estas mesmas actividades de salvaguarda e valorização do património induziram outras, embora acessórias mas que foram necessárias quer para a recuperação quer para a reutilização e funcionamento.

Este tipo de intervenção museológica não só cria riqueza para as gentes locais como apresenta novas alternativas ao turismo. Enfim, criam-se novas relações museu — comunidade, museu-economia, museu-produção...

Perante estas novas realidades museológicas, a formação do pessoal altera-se: exige-se uma formação de conservadores adequada à problemática contemporânea que os museus colocam, em especial, no que respeita ao diálogo com a população que participa na vida museal e na descoberta e utilização dos recursos locais e regionais, colocando-os ao serviço do desenvolvimento da comunidade.

Enfim, os Museus locais reflectem a realidade local, quer histórica quer actual nas suas múltiplas facetas, sobretudo nas que mais preocupam os cidadãos no momento presente, em local de debate — «Fórum» — onde o homem, em contacto com a obra cultural herdada do passado, vai descobrir soluções para as suas preocupações actuais, quer de ordem cultural, científica, técnica, artística, quer de ordem económica, social e de lazer.

Se por um lado o museu local garante a identidade cultural de uma comunidade, por outro acumula riquezas que beneficiam o povo que as herdou.

«A PROTECÇÃO DE UM MUSEU: O QUE É, COMO SE ESTUDA, COMO SE CONSEGUE»

Luís Elias Casanova
Inspector Superior do Instituto Português do Património Cultural

1. Introdução

Há muito que os museologos se preocupam com diversos aspectos da protecção das colecções contra a degradação provocada pelos agentes naturais. Ainda no século XX uma violenta polémica opôs na Grã Bretanha,os defensores da luz artificial aos que recusavam o seu emprego... (1)

Comentava-se também os efeitos da humidade e da temperatura, no entanto salvo erro só depois da 1.ª Guerra Mundial é que se começa a pensar de **forma sistemática** no incêndio e no roubo.

Mas, o que tem a luz e a humidade a ver com a protecção? A esta pergunta, responde Gael de Guichen, quando propõe uma noção muito mais ampla, a prevenção: «Importa **defender** as peças dos museus contra o fogo e contra os criminosos, — mas não devemos por isso deixá-las apodrecer pela acção de fungos e bolores, ou a deformarem-se por falta de humidade ou desbotarem sob os efeitos da luz... Inversamente para quê conservar e restaurar as nossas colecções e deixá-las sem protecção contra o incêndio e o vandalismo?»

Por isso, hoje em dia, a segurança passou a ser um aspecto, importante sem dúvida, mas só **um** aspecto de uma disciplina mais ampla que designamos por **conservação preventiva.** (2)

Portanto respondendo à pergunta formulada no título desta comunicação diremos que a protecção de um museu se definirá como sendo o conjunto de medidas a adoptar com o objectivo de defender as colecções contra a degradação, provocada pela acção dos elementos naturais, pelo fogo, pelos poluentes ou pela intervenção de agentes criminosos — roubo, degradação, agressão, rapto.

---

(1) — G. S. Hibert — «Sammlungs gut in Sicherheit» Geb. Verlang. Berlin.
(2) — Garry Thomson — «Museum Environment» Butterworths Londres.

Deste conjunto de problemas iremos ocupar-nos seguidamente, começando pelo mais grave de todos os perigos que ameaça as colecções de um museu, seja ele qual fôr, o fogo.

2. Protecção contra incêndio

A primeira preocupação no que se refere ao fogo é a qualidade da construção do imóvel onde se encontra o museu ou onde se prevê venha a ser instalado, entendendo por qualidade a sua maior ou menor capacidade de resistência ao fo[illegible] facilidade de acessos e de circulação das pessoas, estado das in[illegible]ações técnicas, etc.

Isto porque dispomos actualmente de um conjunto de equipamentos, produtos e dispositivos que podem contribuir de forma decisiva para melhorar as condições de segurança de um edifício, tornando-o mais resistente ao fogo, **dificultando** a propagação das chamas, facilitando a saída das pessoas, permitindo-nos portanto «ganhar tempo».

Mas a definição das medidas a adoptar e de equipamentos a empregar pressupõe a existência de um programa de utilização do imóvel ou seja, o que vai instalar-se em cada um dos compartimentos, como vão funcionar os serviços etc.

Elaborado este poderá então solicitar a um especialista o que designamos por uma «auditoria de segurança» ou seja uma análise completa do edifício, tendo em atenção a utilização de cada um dos espaços, incluindo uma cuidadosa vistoria aos diversos equipamentos e à **instalação eléctrica,** e a elaboração de recomendações, cujas prioridades terá de definir, visando essencialmente os seguintes objectivos:

— aumentar a resistência da estrutura ao fogo;
— dificultar a propagação das chamas, e facilitar a evacuação do fumo;
— definir circuitos de saída para visitantes e pessoal em caso de emergência, **criando zonas seguras;**
— correcção das eventuais deficiências das instalações eléctricas, mecânicas e sanitárias;
— a elaboração de um regulamento de segurança e definição de medidas a adoptar em caso de emergência.

Depois, o primeiro passo, por estranho que pareça, não tem quase nada a ver com aparelhagem ou maquinaria: antes de mais é necessário **cuidado!**

Com efeito está hoje amplamente demonstrado que a quase totalidade dos incêndios em museus tem como causa o ... descuido: descuido na utilização das instalações eléctricas, descuido na execução de trabalhos em exposição, descuido na limpeza dos locais.

É todavia evidente que por mais cuidado que haja na manutenção e na utilização dos equipamentos, lá surge o visitante indisciplinado e mal educado, o operário incompetente, o museologo pouco esclarecido e temos o acidente que às vezes não se desencadeia de imediato: as consequências de um cigarro mal apagado podem demorar algumas horas até levar à deflagração dum incêndio, os resultados da sobrecarga de uma ficha de electricidade que se recentem ao fim do dia...

É portanto necessário dispor de vigilância permanente, que não pode ser assegurada **só** por meios humanos: temos para isso os detectores automáticos, aparelhos que prestam serviços de incalculável importância a milhares de museus espalhados por todo o mundo.

Trata-se como sabem de aparelhos electrónicos com diferentes formas de actuação que dão um sinal de alarme quando aparece o primeiro sinal de fumo. Estes aparelhos são seleccionados conforme os locais onde se encontram instalados, porque a propagação do fogo é diferente conforme as características de cada espaço.

Mas atenção: estes aparelhos são uma ajuda preciosa, são insubstituíveis, mas... são uma ajuda, não são um seguro de vida.

Seguidamente há que equipar o museu com os meios necessários para combater o fogo, sendo este por ordem de importância:

— os sistemas de extinção automática;
— as bocas de incêndio com ligação á rede pública de abastecimento de água;
— os extintores manuais.

A extinção automática é um meio muito eficaz mas, por enquanto, dispendioso e que por isso mesmo não está ao alcance da maioria das instalações: entre nós conhecemos duas únicas instalações deste tipo, uma numa área muito especial do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia a outra no Museu da Fundação Calouste Gulbenkian.

Temos seguidamente as bocas de incêndio com mangueira que são, **ou podem ser,** muito úteis sobretudo no combate ao incêndio nas estruturas desde que se protejam devidamente os objectos que podem ser danificados pela água (quadros, documentos, etc.).

Estes sistemas exigem no entanto um estudo muito cuidado no que se refer à localização das bocas e ao sistema de ligação à rede pública, que deve, em certos casos, ser completada com depósitos e sistema de bombagem própria.

Por fim o mais comum e mais conhecido dos meios de combate ao fogo: os extintores manuais. Neste caso a situação alterou-se em virtude da «condenação universal» dos halogeneos que tinham vantagens de poderem ser usados sem qualquer receio em todas as circunstâncias e de serem fáceis de manusear. Aguardemos, pois que os investigadores nos porpocionem uma

alternativa aos C. F. C. e entretanto na ausência de uma auditoria de segurança respeitemos as recomendações do fabricante quanto ao tipo, localização e manutenção de extintores.

Mas todos os equipamentos só são úteis se houver pessoas para os utilizar que saibam **o que fazer em caso de emergência,** sejam capazes de se servir dos extintores **com** o necessário **à vontade,** o que só ae consegue treinando com regularidade todo o pessoal, desde os conservadores aos guardas.

É óbvio que o combate a um fogo de grandes proporções não pode ser conduzido sem a intervenção dos Bombeiros. Lembremo-nos todavia que a esmagadora maioria dos incêndios em museus, dispondo de uma manutenção correcta e eficaz, pode ser resolvida pelo seu próprio pessoal, e daí a importância da vigilância, técnica e humana, dos extintores e do treino.

Deixei propositadamente para o fim uma referência que se impunha, à principal causa de incêndios em museus: as instalações eléctricas.

E com efeito é impressionante o número e as dimensões dos incêndios que tiveram a sua origem nas instalações eléctricas e **todos** resultaram dum mesmo fenómeno: utilização incorrecta, sem respeito pelas normas de segurança.

Daí que a concluir este primeiro capítulo façamos uma recomendação: nunca abusem da comodidade e deixem a um electricista experiente a responsabilidade pela montagem das vossas instalações, mesmo que se trate de iluminar uma simples vitrine ou um painel! É nestes casos que normalmente surgem os acidentes: como recomendava um velho caçador dos campos de Coimbra «... Os maiores cuidados devem ter-se com as espingardas descarregadas ...».

3. Segurança contra intrusão

Quando hoje, falamos de segurança contra intrusão vem-nos à memória as agitadas séries de televisão, homens mascarados em subterraneos, helicopteros, beldades traiçoeiras... Felizmente o quotidiano da grande maioria dos museus é menos romanesco, infelizmente o roubo de obras de arte é de facto uma industria altamente lucrativa e bem organizada. Temos por isso de estar equipados por forma a **dissuadir** os criminosos. É que sendo o roubo de obras de arte normalmente praticados por deliquentes desarmados, estes procuram sobretudo locais pouco ou nada vigiados, museus e igrejas indefesas onde o assalto se pode consumar sem grandes meios tecnologicos e sem violência.

Então como proceder?

Tal como nos casos de segurança contra incêndio a primeira medida é uma análise cuidadosa de locais, feita por um especialista, visto que também neste capítulo há que «ganhar tempo» e portanto temos de dificultar

a tarefa do assaltante criando obstáculos mecânicos e estruturais à sua entrada: portadas de madeira, trancas, gradeamento sólido, etc.

Seguidamente impõe-se uma selecção criteriosa das salas onde serão expostas as peças mais importantes, e esse deve ser feito também com o apoio de um especialista que aconselhará tendo em vista não só a segurança do local (ausência de janelas acessíveis, por exemplo) mas também a futura instalação do sistema automático de detecção, que deve ser adaptado às condições específicas do museu e das zonas onde se encontra.

E nesta fase há um aspecto a considerar a que nem sempre se atribui a prioridade necessária: não chega facultar ao tecnico encarregado de projectar o sistema, plantas alçados e cortes do edifício. É indispensável que o responsável pelo museu transmita a esse técnico a sua experiência pessoal das características das salas que nenhum desenho lhe pode dar ([3]): se há morcegos ou ratos por exemplo, se passam perto camiões ou comboios, se há muito vento, se os farois de automóveis se fazem sentir, se as paredes são todas da mesma época, se houve alterações na construção e quais foram, etc.

Não damos novidade nenhuma aos nossos colegas mais experientes ao afirmarmos que a resposta a algumas questões condiciona de forma decisiva a selecção do tipo de detector.

Mas a existência duma instalação de detecção e alarme ... não chega. É que, **normalmente,** os detectores só estão ligados à noite. Durante o dia só dispomos de guardaria humana e daquilo que chamamos a protecção «peça a peça» ou seja os sistemas que protegem um exemplar, uma vitrine um quadro.

Por isso mesmo, e dada a crescente dificuldade de recrutamento e treino de guardas, procurou-se ampliar a zona que um só homem pode vigiar eficazmente e apareceram os sistemas de TV em circuito fechado cujo emprego **criterioso** pode contribuir para aumentar a eficácia da segurança de um museu. Mas não se peça à TV aquilo que obviamente não pode dar: a câmara não **substitui** o guarda nem diminui a distância **entre este e a peça a proteger,** pelo que tem sempre que ser encarado como um **auxiliar,** um precioso auxiliar, e nada mais.

O equipamento de segurança permite também, um certo controlo do risco de vandalismo, sobretudo o vandalismo acidental, criando barreiras em zonas bem determinadas dentro de uma sala de forma que, se algum visitante as ultrapassar, um sinal acustico ou luminoso avise imediatamente o guarda mais próximo. Mas repetimos, estes só são eficazes para o **descuido:** nada podem contra o vandalismo criminoso como o que atingio a «Ronda da noite» ou a «Pietá».

([3]) — L. J. Fennelly — «Museum Archive and Library Security» Butterworth.

A segurança contra intrusão e vandalismo pressupõe portanto como veem a existência de pessoal de vigilância treinado e o apoio rápido e eficaz das forças policiais: também aqui o elemento humano é prioritário.

Não queria entretanto encerrar esta alínea sem chamar a vossa atenção para dois pontos um dos quais aparentemente pouco tem a ver com segurança:

— o inventário fotográfico;

— o controlo de entradas.

O primeiro é de primordial importância: nenhuma descrição de uma peça, por mais completa que seja, substitui a fotografia, e esta é a primeira informação que deve ser transmitida às autoridades em caso de roubo.

O segundo é um valioso elemento dissuasor: se o visitante fôr obrigado a deixar na entrada sacos, malas, embrulhos, aparelhos fotográficos etc. sabe que está num museu onde se **pensa em segurança,** mesmo que ela não seja aparente e isto é importante.

4. O clima

Falamos do fogo, e de como nos defender dele, dos ladrões e dos sistemas para os dissuadir de visitar os nossos museus, resta-nos referir os mais perigosos dos criminosos: a humidade e a luz!

É que se o perigo do fogo é bem visível nas suas consequências, se os resultados de um assalto são notícia de primeira página, o lento desaparecimento do nosso património, sob a acção dos chamados factores naturais, é encarado com uma resignação que roça o fatalismo.

Ora da mesma maneira que podemos reduzir de forma significativa o risco de incêndio e de intrusão, também é possível controlar os efeitos da luz e da humidade.

Chegados a este ponto seria cómodo, e aparentemente correcto, citar-vos as tabelas internacionais com as recomendações mais conhecidas para a humidade relativa e para os níveis de iluminação.

Não o fazemos porque esses valores estão em qualquer manual desde o mais simples até aos mais elaborados.

Parece-nos antes necessário chamar a vossa atenção para o que se poderia chamar a filosofia de Garry Thomson, autor da obra fundamental da climatologia museológica: «The museum Environment».

Pretendia ele que mais importante do que respeitar valores arbitrários é garantir a estabilidade dos valores da humidade relativa que o estado de conservação das colecções aconselhar. Isto é se as colecções estão em bom estado, as condições ambientes não se devem alterar.

Porque, segundo Thomson, as peças encontram por vezes o seu equilíbrio com o meio em que sempre permaneceram, mesmo que este não obedeça ao que querem os tratadistas. Nestes casos é **perigoso** modificar o ambiente, como ficou amplamente demonstrado pelos gravíssimos prejuízos que o aquecimento provocou nos museus de França, nas igrejas austríacas alemãs e suécas; no prejuízo que o ar condicionado de museus norte americanos causa às peças vindas da Europa, etc.

Por outro lado Thomson defende que é absurdo impor a um museu instalado nos trópicos as condições que se devem observar nos países do Norte, ([4]).

O grande indicador de referência deve ser o estado das colecções: se estão bem, não se devem alterar as condições. Se apresentam sinais de degradação vamos intervir, mas tanto **quanto possível, lentamente, por meios passivos,** ou seja os que não implicam uso de equipamentos. Por exemplo, assegurar por ventilação natural a renovação do ar das salas, evitar as entradas de luz e de calor com persianas exteriores e portadas de madeira, isolar termicamente as paredes, etc.

Mas poderemos resolver assim todos os problemas?

É evidente que não ... e todos nós conhecemos de facto edifícios que exigem meios sofisticados para poder albergar as peças de um museu. Estão nesse caso os imóveis concebidos como um fim em si mesmo, sem vocação museológica, com enormes superfícies vidradas e volumes descomunais, onde só à custa de meios técnicamente significativos se conseguem assegurar condições ambientes, minimamente estáveis. Porque o que interessa, repetimos, não é respeitar valores fixados arbitrariamente, mas manter com o maior rigor possível a **estabilidade** da humidade relativa. Ora, é difícil garantir, essa estabilidade com meios mecânicos, não só porque os equipamentos se avariam mas também,conforme acentua Thomson, porque os aparelhos de controlo não têm o rigor necessário, ± 5% é o melhor que podemos esperar. Se conseguirmos encontrar soluções passivas as oscilações poderão ser maiores, mas são muito mais lentas, ou seja mais facilmente suportáveis pelas peças. Vamos pois antes de mais corrigir os efeitos estruturais dos edifícios, tais como: cobertura pouco estanque, goteiras entupidas, beirais do telhado deficientes, caves mal isoladas, janelas pouco estanques, etc. ([5]).

Temos depois os sistemas naturais de renovação de ar e por último a correcção das estruturas do edifício por forma a eliminar toda e qualquer fonte de humidade que provenha do solo.

Realizada esta correcção, as janelas equipadas com cortinados adequados a uma protecção solar eficaz, isoladas termicamente as paredes mais

---

([4]) — Garry Thomson op. cit. Madeleine Hours — «L'analyse Scientifique des oeuvres d'art» — Fribourg.

([5]) — Gael de Guichen — «Climat dans le musée» — ICCROM — Roma.

fracas, está amplamente demonstrado que a grande maioria dos museus não necessita, de qualquer tipo de ar condicionado sendo suficiente assegurar na estação fria temperaturas médias 16+17.º C. ([5]).

Exceptuamos os gabinetes de trabalho por razões de comodidade, os locais de exposição de objectos metálicos onde importa, manter níveis de humidade relativa muito baixos e os arquivos de fotografia.

Mas para termos a certeza de serem estas medidas suficientes, importa conhecer o clima do museu estudando-o durante um período de tempo tão longo quanto possível de preferência nunca menos de um ano, registando semanalmente a evolução da temperatura e da humidade relativa. Para tal temos que recorrer aos termohigrografos e aos psicrometros. Com efeito como diz Garry Thomson, o termohigrografo é só **meio** aparelho porque se desafina, sendo necessário verificar as suas indicações **pelo menos** de dois em dois meses.

Conhecido o clima, verificadas as colecções temos definido o âmbito do problema: podemos saber se temos humidade a mais ou a menos, quando e em que circunstâncias. E são esses dados que irão permitir tirar conclusões quanto à necessidade de dispormos ou não de meios mecânicos para corrigir as deficiências detectadas.

Importa no entanto usar de muito cuidado e muita frieza na análise dos registos: uma oscilação brusca de humidade pode não ter qualquer significado, sobretudo se se verificar numa sala com mobiliário de madeira de dimensões importantes; humidade relativa estável, mesmo bem acima dos 60% **pode** traduzir uma situação correcta, o estado das peças é que decidirá; não nos devemos igualmente preocupar se durante largas semanas a humidade relativa descer abaixo de 40% desde que as peças — sempre elas! — não derem sinais de deformação.

Mas, há efectivamente um **mas:** tudo pode tornar-se mais complicado se um aumento significativo do número de visitantes ou uma estação invernosa — ou seca — demasiado prolongada alterar o clima médio das salas. O registador dir-nos-á então a importância das oscilações de humidade relativa e a sua duração no tempo, e conjugando este com o exame, atento, das colecções teremos que procurar uma forma de corrigir as condições, suavemente, sem sobressaltos.

Três vias completamente diferentes são possíveis: reduzir o número de visitantes autorizados a entrar simultaneamente, se houver humidade a mais, tratar o ar duma sala — desumificando ou humidificando —, reunir os objectos mais sensíveis em vitrines ou salas pequenas fáceis de controlar. Esta última via constitui hoje a solução mais procurada, visto que com custos reduzidos se pode garantir não só a estabilidade das condições, mas praticamente

---

([5]) — M. Filippi — «Gli impianti nei musei» — in «Condizionamento dell'Aria Riscaldamente Refrigerazione» n.º 8 Agosto 1987.

qualquer valor de humidade relativa que se deseje, recorrendo no caso de vitrines ao emprego de silica gel ([7]).

Conforme dissemos no início temos ainda outro «criminoso» a ameaçar constantemente as nossas colecções: a luz. E se no caso da humidade os valores citados, nos livros de museologia devem ser encarados sob reserva e sobretudo como indicativos, no caso da luz os níveis mencionados por Thomson são imperativos. São eles os conhecidos 150 lux, 70μ/lum, para os UV ([8]).

Mais importante ainda é também neste caso a filosofia da protecção, chamemos-lhe assim, que consiste em **reduzir ao mínimo o tempo de exposição sobretudo das peças mais sensíveis: aguarelas, tecidos** em geral, artefactos com penas, gravuras etc. Convém de facto não esquecer que 10 lux durante 10 horas causam tanto prejuizo como 100 lux durante 1 hora.

É a chamada lei da reciprocidade, que traduz sob forma matemática a afirmação de Thomson de que a luz é como certos venenos cujos efeitos são cumulativos «e irrecuperáveis».

Temos assim que procurar através de todos os dispositivos que a Engenharia coloca ao nosso dispor que essas peças só estejam sujeitas à acção da luz quando estejam a ser vistas, e que só recebam a quantidade de luz necessária à sua apreciação e não mais. Ora está amplamente demonstrado por inúmeros casos, que os níveis fixados a que atrás nos referimos são amplamente suficientes para que os objectos possam ser correctamente apreciádos.

Exige-se no entanto cuidado na selecção do percurso por forma a que o visitante possa ir adaptando a sua visão aos diferentes níveis de iluminação, e muita atenção na escolha e localização dos projectores que devem ser utilizados para valorizar as peças e não para encandear os visitantes...

Ou seja: a protecção das peças contra a acção da luz é um processo que exige a participação de um conjunto de técnicos, que **sob orientação do museologo,** deverão procurar as soluções que melhor se integrem no programa do museu.

No entanto três medidas se impõem como norma geral:

— proteger as janelas com cortinas, e se possível aplicar em todas as superfícies vidradas filtros UV;
— não utilizar iluminação fluorescente que é muito rica em UV, senão nas áreas administrativas;
— reduzir o tempo de exposição.

([7]) — Museum n.º 146.
([8]) — A segunda edição do livro de Garry Thomson refere 200 lux e não 150. Preferimos manter o critério inicial.

5. Conclusão

Procurámos mostrar que a protecção dum museu, partindo da concepção integrada de conservação preventiva é uma tarefa que obriga à colaboração de vários especialistas. No entanto compete ao conservador, ao museologo, limitar cuidadosamente as áreas de intervenção, e sobretudo definir a filosofia que lhe deve estar subjacente.

E antes de concluir queremos acentuar, uma vez mais, que as instalações, os equipamentos, as intervenções de recuperação arquitectónica devem ser concebidas para servir as colecções, e não como fim em si mesmas: o nosso dever é valorizar, e sobretudo **proteger** para que as gerações futuras possam usufruir, como nós, do património que nos foi confiado.

O INSTITUTO DE PRÉ-HISTÓRIA E A SOCIALIZAÇÃO DO CONHECIMENTO ATRAVÉS DE PROJECTOS MUSEOLÓGICOS

Cristina Oliveira Bruno
Universidade de S. Paulo
Brasil

Introdução

As questões relacionadas à Socialização do conhecimento sobre arqueologia pré-histórica podem ser agrupados em três níveis:

1. a responsabilidade dos arqueólogos após a pesquisa de campo e a análise realizada em laboratório;
2. as lacunas existentes no sistema escolar, com um curriculum desactualizado;
3. a deturpação das informações através dos diversos meios de comunicação.

É fundamental, nesse momento, incentivar as possibilidades museológicas dos trabalhos voltados à extroversão do conhecimento, com o objectivo de contribuir para um equilibrado processo educativo, inclusive, reconhecendo a importância dos outros níveis e/ou formas de divulgação.

Nota-se, sobretudo, que o processo de pesquisa arqueológica passa, necessariamente, pelo resgate da cultura material e pela consequente constituição de colecções que acabam salvaguardadas nos museus.

O Instituto de Pré-História Paulo Duarte do IPH foi criado com o objectivo de incorporar a museologia ao processo de pesquisa arqueológica, a partir da consideração de que esta tem a potencialidade de sustentar um dinâmico trabalho de solcialização de conhecimento.

1 — Perfil da actuação museológica do Instituto de Pré-História:

Desde 1978 este Instituto realiza sistematicamente programas museológicos procurando fazer de suas exposições o suporte para as actividades pedagógicas.

Consideramos que esses programas necessitam de uma proposta conceitual muito clara desenvolvida através de etapas, periodicamente avaliadas. Essas fases devem ser encerradas como experiências que reflictam a proposta museológica e propiciem a aplicação de técnicas museográficas. O conjunto dessas actividades constitui-se no corpo dos programas.

Acreditamos que a estruturação e atuação de um museu devem estar apoiadas em um processo de pesquisa museológica, em que a investigação deve estar centrada na aferição das possibilidades de emoção e conhecimento que o público consegue obter, através do objecto exposto.

Na primeira fase, desenvolvida entre 1978 e 1983, foram elaborados três programas museológicos, a saber:

Programa I — **«Mostras de Longa Duração»**
Programa II — **«Serviço Educativo Museológico»**
Programa III — **«Mostras Itinerantes»**

O Programa I foi inaugurado com a exposição **«27 ANOS DE PRESERVAÇÃO, PESQUISA E ENSINO»** que se caracterizou por apresentar a história do IPH através de suas pesquisas, tanto no litoral como no interior do Estado de São Paulo.

Esta mostra permitia duas leituras simultâneas: por um lado, conhecer a história da instituição e por outro lado, tomar contacto com vestígios arqueológicos deste Estado.

Com esta exposição o IPH criava suas bases para o desencadeamento de outras propostas museológicas.

Logo após sua abertura ao público, observaram-se os limites cerceadores que o «espaço» (4.º andar de um prédio inadequado na Cidade Universitária) e o «tema» apresentaram para o projecto do museu. As primeiras avaliações sobre a opinião do visitante mostraram a necessidade de um trabalho extra-muros e também uma adequação didática para atender ao público infanto-juvenil.

Os programas de mostras itinerantes e serviço educativo foram criados para atender às especificidades desse processo museológico que, por sua vez, também mostrava as características de um museu universitário.

As actividades educativas tiveram início com a concepção do Projecto Monitoria, que passou por várias fases sempre procurando um melhor atendimento do visitante.

Esse projecto previa, especificamente, o trabalho com o visitante escolar e podemos destacar três períodos distintos:

1. as escolas vinham espontaneamente, sem convite prévio ou consulta sobre as possibilidades do Museu e a visita se caracterizava, apenas, pela apresentação da exposição;

2. o museu começou a enviar convites às escolas que marcavam com antecedência a visita. A exposição passou a ser utilizada como «cenário» ou «instrumento» para a transmissão de ideias sobre a aqueologia pré-histórica em geral. Nesse período, houve a preocupação em transmitir noções básicas sobre sítios arqueológico, as diferentes possibilidades de vestígios e de ocupação pré-histórica;
3. a concepção de um modelo de monitoria que utilizava a exposição como suporte museográfico para a passagem dos conceitos básicos, ja apresentados anteriormente. Pretendia-se, também, atingir alguns objectivos, a saber: ensinar a visitar museus, chamando atenção para a observação do objecto; procurar sanar algumas lacunas do curriculum escolar sobre o tema da pré-história; apresentar a importância do trabalho arqueológico e incentivar a preservação do património. Este trabalho, realizado cotidianamente no museu, era avaliado a partir de um questionário que cada estudante respondia ao final da visita.

Durante esses períodos (de 1980 a 1983), o museu elaborou diversas exposições itinerantes que percorreram cidades do interior e outras capitais.

A concepção dessas exposições seguiu duas linhas principais: acompanhar o desenvolvimento de pesquisas arqueológicas e denunciar a destruição do património pré-histórico. As reacções do público aos três programas da mesma forma que criavam retornos específicos em relação à natureza de cada técnica museográfica, também apresentavam dados comuns que realimentavam todas as experiências.

Dessa forma, esses programas simultâneos foram edificando um museu de pré-histórica de um instituto de pesquisa. Em 1984, foi possível aprofundar o processo avaliatório, reunindo toda documentação referente a cada uma das actividades e compararmos, também, as nossas experiências com as de outros museus congêneres.

Essa avaliação nos colocou, claramente, as seguintes questões:

1. como deve ser o perfil de um museu universitário;
2. os museus devem ser pensados e realizados enquanto canais de comunicação;
3. é importante considerar que o objecto arqueológico é fruto de pesquisa que nem sempre utiliza os mesmos métodos de análise;
4. raramente os museus de arqueologia apresentam suas colecções dentro de um contexto maior, relacionado aos grandes períodos de ocupação humana pré-histórica.

A análise dos questionários respondidos pelos estudantes, a aferição mensal da faixa etária do público e a avaliação das críticas e sugestões

deixadas espontaneamente à saída das exposições (de longa duração e itinerantes), somaram-se às reflexões apresentadas anteriormente.

Tínhamos, portanto, o conhecimento muito claro de quase todas as variantes que sustentavam o fato museal desse processo e, dessa forma, a necessidade de relacioná-las em função de um trabalho mais equilibrado.

Assumimos, então, que o museu deveria reformular alguns ítems de sua estrutura museológica, caracterizando-se pela divulgação de conceitos mais básicos sobre pré-história e voltar-se, objectivamente, para o público escolar, do infanto-juvenil ao universitário.

A partir desses pressupostos, identificamos que o museu universitário reúne condições particulares de ser o organismo, no âmbito académico, responsável pela educação para a preservação necessária em um país em desenvolvimento.

Como resultado de um amplo trabalho interdisciplinar, que também contou com a participação dos Profs. Walter Alves Neves e Solange Bezerra Caldarelli, as novas mostras foram concebidas.

Para ocupar a sede central do IPH foram elaboradas duas exposições, a saber:

1. **«O Cotidiano na Pré-História»**, que pretende dar ênfase ao processo criativo que marcou o período pré-histórico, mostrando que o acto criador se dá no cotidiano da vida do homem. Ela é dividida em quatro partes: apresentação do Tema, processo de hominização, passagem do homem para a América e pré-história brasileira.
   Sua apresentação museográfica,evidencia os vestígios arqueológicos como remanescentes do diálogo entre o homem e a natureza, num desdobrar de conquistas técnicas e sociais. A proposta prevê, ainda, que o visitante possa fazer uma leitura histórico-cronológica (sucessão de períodos) e outra antropológica (factos, cotidianos). Tentou-se clarificar essa ideia com a colocação de desenhos ilustrativos, gráficos, mapas, maquetes, etiquetas e textos, que estão apoiados em um elaborado jogo de cores.

2. **«O Cotidiano na Arqueologia»**, que através de dois cenários apresenta os trabalhos de campo e laboratório integrantes do perfil profissional do arqueológo e que são insispensáveis para o estudo do período pré-histórico.
   Optou-se pela utilização de bonecos para ilustrar as actividades, procurando desmistificar esse exercício científico.

Como exposição itinerante elaboramos **«São Paulo antes da História»** que tem o objectivo de mostrar quais são as características dos grupos que ocuparam esta região, durante o período pré-colonial.

Da mesma forma que houve um amadurecimento museológico, como resultado das experiências museográficas, também procuramos identificar qual deveria ser o perfil desse museu, enquanto agência educadora.

Nesse âmbito, temos conhecimento de inúmeras propostas desenvolvidas em todos os tipos de museus. Percebe-se no entanto, uma nítida distinção entre os eventos realizados nos museus de arte, que seguem os pressupostos da arte-educação, e os trabalhos efectuados nos museus de ciências e tecnologia. Os museus voltados para ciências humanas ocupam uma posição híbrida dentro desse programa.

Conscientes dessa necessidade, temos procurado desenvolver experiências pedagógicas, conjugando duas propostas conceituais, que ao nosso ver, se completam.

Por um lado, acreditamos que os pressupostos da «Pedagogia do Despertar» colocam questões substanciais para um processo educativo em museus, indicando que é importante compreender que para a área de ciências humanas a «acção» não é «fazer», mas sim a experimentação intelectual da própria ideia, do conhecimento percebido, registrado, memorizado e, portanto, adquirido através do questionamento reflexivo.

Por outro lado, os princípios da «Educação Patrimonial» apresentam linhas de trabalho a partir da evidência do património natural e/ou cultural. Nesse sentido, o objecto é o ponto de partida, como realidade básica da qual se pode depreender um universo de informações e colocações.

Nesse enfoque, o museu passa a representar o local ideal para as experiências com essa linha pedagógica. Para tanto, é importante considerar que o aprendizado deve se fazer mais pelo sensível, concreto, visual, tátil e, acima de tudo, emocional. Diferencia-se, então, dos mecanismos utilizados pela escola que privilegiam as ideias e palavras.

Consideramos que a «Pedagogia do Despertar» nos traz os mecanismos apropriados para o trabalho eficiente e questionador que a realidade do «objecto arqueológico» exige. A «Educação Patrimonial», por outro lado, assegura a forma adequada de acolhimento e participação que esperamos propíciar ao público.

Seguindo essa orientação elaboramos os seguintes projectos educativos:

1.º) **Projecto Monitoria:** responsável pelo atendimento cotidiano das escolas, nessa nova fase, este projecto está essencialmente centrado no monitor, que é o elemento responsável pelo questionamento, pela passagem de informações, pelo resgate das observações do público, a partir de um acolhimento que propicie ao visitante sentir-se à vontade para participar das actividades. Consideramos que a presença do monitor facilita a relação museal entre o público e a exposição.

Este trabalho parte mais do visitante, através de suas indagações

e tem início logo após a chegada do grupo ao museu, quando o monitor trava um diálogo descontraído com os estudantes, passando informações sobre a proposta do museu e das respectivas exposições. Ao mesmo tempo, são observadas as reacções e resgatadas as expectativas. Com a sequência da visita todas as questões que são abordadas pelo monitor procuram relacionar os objectos expostos nas vitrinas com os desenhos de cenas do cotidiano, maquetes, mapas e gráficos. fazendo com que o visitante, ao observar, procure raciocinar sobre as técnicas de confecção e formas de utilização. Em alguns momentos os estudantes têm acesso ao manuseamanto de objectos.

Temos a preocupação de desencadear discussões conceituais sobre questões que, invariavelmente, o público enfrenta com problemas, como por exemplo, a compreensão de que o homem pré-histórico possuía uma cultura, apoiada em conquistas cotidianas, ou também as divergências de opiniões que cercam a passagem do homem para a América ou, ainda mais, quais foram as rotas de ocupação do território brasileiro.

Quando o monitor chega com os visitantes na exposição sobre o trabalho do arqueológo tenta-se mostrar e discutir que esse é o processo científico responsável pelo conhecimento da vida do homem pré-histórico.

Cabe ao monitor ficar atento à sua linguagem, para que seja compreendida, e observar se todos estão acompanhando a dinâmica da visita.

Ao final desta, é proposta uma outra actividade mais participativa. São formados grupos de crianças e cada um recebe um instrumento pré-histórico acompanhado de um questionário que indaga sobre nome, matéria-prima, função e também sobre as características dos homens que o utilizaram.

Para cumprir essa actividade, os estudantes se espalham pelo museu à busca das respostas e temos observado que ela desperta grande interesse. Após esses momentos, eles voltam para a entrada das exposições e cada grupo apresenta suas respostas, propiciando um grande debate e entrosamento entre os visitantes. Esses questionários têm servido, indirectamente, como base para avaliação dessas experiências.

2.º) **Projecto Museu vai à Escola:** a partir da constatação de que a participação do museu no processo educacional é de extrema importância, foi elaborado este projecto, que contou com a colaboração de Marieta Gouveia de Oliveira Penna. Com os objectivos de aprimorar o ensino e aprofundar o vínculo entre a Escola (agência de ensino formal) e o Museu (agência de ensino não formal). Este

projecto tem o seu início em uma aula que é dada na escola para estudantes do 1.º grau, abordando os seguintes temas: «O Trabalho do Arqueólogo» e «A Vida do Homem Pré-Histórico».

Esta aula é apoiada em amplo material visual, com slides, peças arqueológicas e folhetos.

Em seguida, os alunos visitam o museu, quando percebemos que o trabalho de monitoria pode ser mais aprofundado.

Este projecto se desenvolveu, inicialmente, nas escolas mais próximas ao Campus Universitário, mas, nos dias de hoje, o museu recebe solicitações, inclusive, de outras cidades.

Constatamos que ela atinge um problema cruxial que é a carência dos professores em relação aos conhecimentos sobre pré-história.

3.º) **Projecto Férias:** desenvolvimento em colaboração com outras unidades da USP, este projecto prevê o atendimento, em períodos de férias, de filhos de professores, funcionários e estudantes da universidade. Em função do grande número de visitantes, com diferentes faixas etárias, por grupo, resolveu-se adotar uma prática mais lúdica na dinâmica da visita.

Essas experiências têm realimentado o projecto monitoria, pois muitas vezes as actividades lúdicas colocam em questão algumas propostas de uma visita orientada.

4.º) **Projecto Formação de Professores:** a partir desse ano estamos desenvolvendo cursos de reciclagem para professores de 1.º e 2.º graus. Essa grande preocupação com a inserção do trabalho museológico na realidade do ensino formal prende-se ao facto de considerarmos fundamental o conhecimento do universo de nosso público, para actuarmos de forma concreta, interagindo nesse processo e não ser mais um elemento elitizante.

Considerações Finais:

A identificação do público e o reconhecimento de suas necessidades e expectativas têm sido a base de nossa acção museológica.

É importante considerar, também que ao denominar um dos programas museológicos de «serviço educativo» estávamos definindo as características da nossa actuação. Além da disposição de comunicar o conhecimento sobre o nosso passado pré-histórico, através de exposições, queremos também, uma aproximação maior com o público a partir do atendimento especializado.

Ressaltamos, ainda, que qualquer proposta educativa em museus deve estar apoiada em exposições conceitualmente bem definidas.

Com essa comunicação das nossas propostas e dos nossos trabalhos esperamos abrir caminho para um diálogo maior e mais intenso com outros museus da mesma área, na esperança da realização de um aprofundamento das questões que tangenciam a socialização do conhecimento sobre arqueologia pré-histórica.

Obs.: algumas ideias dessa comunicação foram extraídas do artigo «A Proposta Educativa do Museu de Pré-História Paulo Duarte», escrito em co-autoria com Camilo de Mello Vasconcellos, (no prelo).

MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA «Pe. CARLOS WEISS»

Prof. Olympio Luiz Westphalen
Director

O Museu Histórico de Londrina «Pe. Carlos Weiss» foi fundado pelo Departamento de História da Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras, hoje incorporada à Universidade Estadual de Londrina. Foi oficialmente inaugurado no dia 18 de Setembro de 1970, sendo Órgão transformado em Órgão Suplementar da Universidade, em 1974.

Desde a sua fundação, o Museu teve como seus objectivos primordiais a busca dos fundamentos históricos e o estudo da evolução do Norte do Paraná, cujo povoamento e consequente colonização constituem eventos regionais da mais alta relevância, não só para o Estado do Paraná mas, também, para todo o Brasil, considerando-se as profundas consequências advindas desses acontecimentos.

A partir de seus primeiros trabalhos tem procurado cumprir os citados objectivos, aliados às suas demais finalidades culturais e educativas, conseguindo, nos seus dezoito anos de existência, reunir apreciável acervo.

Natural que instalado e funcionando na cidade de Londrina, tenha o Museu o seu carácter regional, pois a chamada Capital do Norte do Paraná, pela sua precedência de fundação da maioria das cidades do Norte Novo do Paraná e pelo alto grau de desenvolvimento alcançado, tornou-se cidade polarizadora de todas as actividades económicas, sociais, políticas e culturais da região.

Mesmo com as naturais dificuldades e adversidades existentes as programações planejadas foram e têm sido executadas, com as naturais limitações, através dos anos, sempre na expectativa de melhores dias, em condições de proporcionar oportunidades para todos os tipos de usuários, desde o visitante de suas exposições, até o pesquisador de seu acervo, passando pela integral acção educativa-cultural.

Além de receber milhares de visitantes, tem realizado numerosas promoções, dentro e fora de sua sede, e desenvolvido trabalho de pesquisa histórica, com o objectivo de melhor atender a todos que o procuram.

Visando a preservação do património histórico, o Museu tem procurado realizar o levantamento da colonização da região Norte do Estado do Paraná, particularmente de Londrina, com o trabalho de colecta de material, trabalho este consubstanciado, primeiramente no recolhimento de depoimentos gravados de pioneiros, acrescidos de outros importantes registos orais e documentais.

Já constitui ponderável acervo patrimonial a documentação fotográfica obtida, desde as primeiras fotografias do local onde surgiu a cidade de Londrina e do início da colonização, fotografias estas que ilustram o depoimento pioneríssimo, o chefe da primeira expedição enviada pela Companhia colonizadora, em Agosto de 1929.

Hoje, o Museu Histórico de Londrina «Pe. Carlos Weiss», constitui uma das instituições voltadas para o estudo e preservação da memória histórica da região e da guarda e conservação do presente para o futuro histórico da região dentro das premissas traçadas pelos seus fundadores, isto é, um Museu inteiramente voltado para a História de Londrina e do Norte do Paraná.

Além de suas actividades normais e próprias, o Museu tem dado, através dos anos, sua cooperação a outros órgãos da Universidade e a instituições da comunidade londrinense e comunidades vizinhas, cooperação essa mais acentuada após a sua mudança para a actual sede, cedida para importantes eventos como a 1.ª Bienal do Livro e 1.º Festival Latino-Americano de Teatro, com cessão de seu auditório para as mais variadas promoções culturais-educativas.

Pelos seus objectivos e características o Museu constitui importante elo de ligação entre a Universidade e a comunidade, contribuindo de forma eficaz para os propósitos da Universidade em manter, permanentemente, integração com o meio em que está situada, para que melhor possa cumprir as razões de sua existência, dentro de seus obectivos maiores: ensino, pesquisa e extensão.

RESTAURAÇÃO DAS PINTURAS MURAIS DE ALDO LOCATELLI NO PALÁCIO PIRATINI

Leila Sudbrack
Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Brasil

1. INTRODUÇÃO

A construção do primeiro Palácio de Governo do Estado do Rio Grande do Sul foi iniciada em 1772, levando 17 anos para ser concluída. Em 1896, durante o Governo Republicano de Júlio de Castilhos, o primitivo palácio foi demolido para ser construído, em seu lugar, o actual Palácio Piratini, projectado pelo famoso arquitecto francês Maurice Gras, em 1910.

O Projecto do Palácio foi exposto com destaque no Salão de Arquitectura de Paris, em 1922 e hoje é um dos mais belos monumentos de arquitectura neo-clássica, funcionando como sede de Governo do Estado.

As pinturas murais do Palácio foram executadas entre 1951 e 1955, pelo artista italiano Aldo Locatelli.

Aldo Daniele Locatelli

Nasceu em Bérgamo, norte da Itália, em 1915. Chegou ao Brasil em 1948, recomendado pelo Papa João XXIII para pintar a Catedral de Pelotas. Pretendia retornar em seguida, mas foi aceitando novos trabalhos e afeiçoando-se à hospitalidade gaúcha, decidindo, finalmente, se fixar no sul. Entre as inúmeras obras que hoje enriquecem o património artístico do Rio Grande do Sul, são notáveis, além da Catedral de Pelotas, o painel da Reitoria, a Fundação de Porto Alegre, tela pertencente à Pinacoteca da Prefeitura, as pinturas dos salões do Palácio Piratini, o mural do Aeroporto Salgado Filho e a admirável Via Crucis, da Igreja de São Pelegrino, em Caxias do Sul.

2. DESCRIÇÃO DAS OBRAS

As pinturas estão localizadas nas paredes e forro dos salões principais

do Palácio, executadas em técnica mista, sobre fundo de preparação a seco e estão assim distribuídas:

Ante-sala do Gabinete do Governador

— Imponente mural representando a Agricultura e a Pecuária amparando a unidade familiar;

— Painel simbolizando as Artes Plásticas;

— Painel representando a Música.

Sala Negrinho do Pastoreio

— 18 painéis, de variadas dimensões, inspirados na lenda Negrinho do Pastoreio, sendo que o forro central foi o local que o mestre italiano escolheu para imortalizar a cavalgada do humilde negrinho pelos céus do Rio Grande do Sul.

Salão de Actos

— Grande painel medindo 25 metros quadrados, executado em camadas sobrepostas, do claro ao escuro, representando a visão das Missões e dos Bandeirantes; O Índio; A Criação das Fazendas; A Família; A Colonização; A Agricultura e A Pecuária;

— Pintura mural em claro e escuro, cujo tema é a chegada de Silva Paes e a Fundação da cidade de Rio Grande.

3. ESTADO DE CONSERVAÇÃO DAS PINTURAS

Por terem sido executadas pelo mesmo autor, em época aproximada, utilizando-se da mesma técnica e apresentando problemas semelhantes, alguns mais graves outros menos significativos, a análise do estado de conservação dessas pinturas foi feita em conjunto.

A leitura visual das pinturas encontra-se prejudicada por danos generalizados de sujidade, alteração das cores originais, microfissuras generalizadas, algumas zonas com deslocamentos e perdas significativas da camada pictórica. Problemas decorrentes de humidade, iluminação inadequada, modificações climáticas e poluição alteraram discretamente as pinturas. Dois painéis da Sala Negrinho do Pastoreio, localizados na parede e forro do prédio, apresentam processo de craquelê em estado avançado, com rupturas da camada pictórica por falta de aderência ao suporte. No Salão de Atos, o grande painel central possui zonas de ruptura do suporte (parede e forro) que ocasionaram desprendimentos da policromia, com grandes bolsas de ar entre

a base de fundo e a camada de pigmentos, imperceptível, porém, num exame superficial e também porque as pinturas são observadas de considerável distância.

4. EXEMPLO DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

A iniciativa do Governo do Estado de recuperar as pinturas de Aldo Locatelli é uma oportunidade de sensibilizar a comunidade para a necessidade de preservação de nosso Património.

A correcta intervenção científica e ética nesta idade e características das pinturas significa:

— Pequenas interferências no original, garantindo a autenticidade da obra, como é o caso das zonas de separação da policromia da base de fundo;

— Diminuição de gastos com material e mão-de-obra;

— Evitar«próteses» desnecessárias que descarcterizam a obra além de sofrerem alterações diversas do material original;

— Deter o processo natural de rupturas, alterações, sujidades e pequenos danos que anualmente vão se incorporando nas pinturas;

— Valorização da obra tanto do ponto de vista histórico e artístico como também investimento financeiro.

5. PROPOSTA DE RESTRUTURAÇÃO

Considerando o valor histórico e artístico das pinturas de Aldo Locatelli e a falta de recursos técnicos para restauração de obras de arte no Rio Grande do Sul, optamos por um projecto envolvendo várias equipes interdisciplinares, direccionando serviços de pesquisa e laboratório já existentes nas universidades brasileiras, num trabalho conjunto com características de formação profissional e sentido didático.

Os Recursos Humanos foram conseguidos de forma extremamente simples. Remanejo e selecção de pessoal disponível no Museu de Arte e CODEC, sem necessidade de novas contratações. Os auxiliares de restauração são alunos do Instituto de Artes da UFRGS, interessados em receber treinamento teórico e prático em recuperação de pintura a murais, sendo os mais capacitados estimulados a continuarem se aperfeiçoando, formando uma futura equipa de restauradores do Estado.

Este tipo de formação profissional é muito comum em outros países e muito oportuno na situação brasileira, considerando a inexistência de for-

mação especializada em pintura mural, a dificuldade em obter Bolsa de Estudo no Exterior e a necessidade de mão-de-obra qualificada para desempenho em outros sectores que necessitam restauração.

O aprendizado, por se desenvolver em actividades teóricas e práticas e somente quando for possível as actividades de auxílio apenas por habilidade manual, não oferece nenhum risco de dano ou acidente com as obras de arte.

A Coordenadoria do Património Histórico e Artístico do Estado, por ser Órgão responsável pelo Tombamento e Guarda do prédio e das obras existentes no Palácio, actuam de forma conjunta prestando também auxílio de pesquisa e apoio teórico, no Registro de Documentação Histórica.

Levando em conta a diversificação das várias áreas que actuam em conjunto com a restauração das pinturas, alguns convénios foram feitos e, de acordo com as necessidades, outros ainda poderão ocorrer, sempre contribuindo para o aprefeiçoamento da tecnologia rio-grandense.

O Instituto de Química da Universidade Federal do Rio Grande do Sul aceitou o desafio de iniciar a análise científica dos materiais. Esta iniciativa é de inestimável valor para a preservação de obras de arte.

O Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e SPHAN/ Fundação Nacional Pró-Memória têm prestado valiosa orientação e apoio.

A Universidade Federal do RJ, através do programa de Engenharia Nuclear da COPPE, vem desenvolvendo um plano de trabalho visando a aplicação de técnicas nucleares na preservação de Bens Culturais. Dentro de nossa proposta de carácter didáctico e de formação profissional, agilizamos a oportuna vinda de especialistas da UFRJ para demonstração de suas experiências, independente da utilização ou não nas pinturas murais.

Outros recursos estão sendo aproveitados entre várias Instituições do CODEC e do Estado. Registo Histórico, gráficos, pesquisa e apoio da Coordenadoria do Património Histórico e Artístico do Estado. A Secretaria de Obras Públicas cedeu os andaimes, assessoria técnica na estrutura do suporte e documentação fotográfica. Desta forma, as despesas do Governo com a obra estão sendo limitadas à aquisição de material, diárias e passagens dos professores convidados. Os gastos são modestos se comparados às despesas de formação de uma equipa de técnicos auxiliares de restauração e insignificantes em termos de desenvolvimento científico dos Núcleos de apoio da Universidade.

A divulgação de todas as fases de restauração que iniciou em Setembro de 1988 e deverá ser concluída em Outubro de 1989, será feita através de uma publicação (texto e ilustrações) e de um audiovisual que será divulgado nas escolas de primeiro e segundo graus, nos museus, universidades, casas de cultura e outras entidades, objectivando informações didácticas de exemplos de preservação de Bens Culturais.

6. A ANÁLISE CIENTÍFICA DAS OBRAS DE ARTE

Arte e Ciência não são opostos. Ao contrário, estão unidos há muitos anos. Pasteur afirmava em 1865 «Há circunstâncias em que vejo claramente a aliança possível e desejável entre a ciência e a arte, na qual o químico e físico possam ocupar um lugar ao lado do artista e esclarecê-lo».

Essa aparentemente estranha união é fundamental para a existência das obras de arte. Nos últimos 40 anos, as condições de conservação de nosso património estão sendo dramaticamente modificadas. A poluição do ar ocasionada pela industrialização e urbanização sem controlo e planejamento causaram desgastes irreversíveis e às vezes definitivos em materiais que vinham resistindo há séculos como pedras calcáreas e mármores. E nos museus, o estado de alerta é geral: madeiras, papéis, telas, couro, cestaria, tecidos, metais, quase tudo está se alterando de forma muito acelerada.

Diante desta nova situação, curadores, historiadores, museólogos, artistas e todos os sectores que lidam com preservação de bens culturais já entenderam que a ideia de PERECÍVEL deve ser associada a PATRIMÓNIO. Os principais museus se uniram às universidades na pesquisa de novas técnicas de preservação de obras de arte.

Foi assim, na segunda metade deste século, que começou a se definir uma nova política e metodologia de conservação, surgindo os primeiros Laboratórios de Conservação e Restauração, considerados órgãos de importância vital no organograma de um museu, cujo principal objectivo deve ser a preservação de seu acervo.

Conservar é compreender o modo como as peças reagem em seu ambiente. Papéis, cerâmicas, ossos, telas, madeiras, bronzes, tudo pode se decompor ou acabar num museu.

Para entender as etapas de envelhecimento de uma obra de arte é preciso conhecê-la profundamente. E não só do ponto de crítica estética e histórica, mas principalmente na sua estrutura de composição física. Antes de iniciar qualquer intervenção em uma obra de arte é preciso diagnósticos preciosos de conservação de uma pintura, por exemplo, são semelhantes aos de saúde humana. Ambos necessitam «check-up» periódicos e se uma pintura precisar se submeter a uma intervenção de restauro, deve passar primeiro por uma série de exames, como fazem as pessoas antes de uma cirurgia.

A contribuição da análise científica é fundamental à história de arte. Revelando esclarecer a técnica e o material utilizado pelo artista pode também determinar a idade e autencidade da obra. Os raios ultravioletas identificam repinturas e alterações do original. O raio X penetra no interior das esculturas e nas pinturas revela o traçado original do esboço ou arrependimentos do artista, «segredos» que ficariam ignorados para sempre assim como falsificações posteriores são desvendados num fascinante diálogo entre a arte e a ciência.

Nos exames físico-químicos de análise de um objecto, a remoção de amostras não causa nenhum dano à obra. Geralmente são retirados de zonas de deterioração e descolamento, em microgramas e insignificantes fragmentos.

A termoluminescência, a Espectrometria, Técnicas Nucleares e uma infinidade de outras ciências têm condições de determinarem a história de um objecto na sua origem e condições ambientais de localização geográfica. A radiação gama empregada na consolidação e desinfestação dos agentes agressores a que estão submetidas as obras de arte deve ser encarada com atenção nos países de clima tropical, onde a maioria do acervo corre risco de contaminação. O desenvolvimento da pesquisa e uso de antibióticos em obras de arte tem sido muito eficaz no controlo de microorganismos, onde produtos químicos não recomendáveis ao meio ambiente ainda são usados, com sérios efeitos colaterais.

Acredito que o final do século XX será estudado pelas gerações futuras como o nascimento das explorações científicas no interior silencioso das obras de arte e pelas pesquisas no campo da saúde e prolongamento do tempo de existência de nossas manifestações artísticas.

7. METODOLOGIA E CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO

— As intervenções de conservação e restauração realizadas nas pinturas murais de Aldo Locatelli, no Palácio Piratini obedecem aos Princípios Internacionais de preservação de Bens Culturais;

— A selecção dos produtos utilizados tem carácter de reversibilidade e estabilidade, sem modificar a estrutura física e leitura visual das obras;

— A integridade das perdas originais está sendo alcançada com o máximo respeito ao trabalho original do artista, sempre através das menores interferências possíveis, prevalecendo os efeitos terapêuticos sobre os estéticos, evitando próteses desnecessárias que embelezariam a obra, mas comprometeriam a sua autenticidade;

— Os materiais empregados são compatíveis com os originais, observando-se coerência na interpretação e intervenções rigorosamente discretas;

— As operações de conservação e restauração buscam aproximar as obras do momento em que foram criadas, visando principalmente a saúde e o prolongamento do tempo de existência das pinturas.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BERGER, Gustav. Formulating adhesives for the conservation of paintings. Conservation and Restoration of Pictorial Art. Londres, 1976.
2. CASAZZA, Ornella. Il Restauro Pittorico Nell'Unitá Di Metodologia, Firenze, 1981.
3. DOERNER, Max. Los Materiales de Pintura y su empleo em el Arte. Barcelona, 1980.
4. MATTEINI, Mauro e Arcangelo Moles. Scienza e Restauro — Metodi di Indagini. Firenze, 1984.
5. RAMIERE, R. Protection de L'Environnement Culturel par les Techniques Nucleaires. Vienna, 1982.
6. SECCO-SUARDO e R. Mancia. L'Arte del Restauro. Il Restauro dei Dipinti nel Sistema Antico e Moderno. Milano, 1984.

Participam do trabalho:

Governo do Estado do Rio Grande do Sul

Conselho de Desenvolvimento Cultural do Estado

Coordenadoria do Património Histórico e Artístico do Estado

Secretaria de Obras Públicas do Estado

Museu de Arte do Rio Grande do Sul

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

— Instituto de Artes

— Instituto de Química

Universidade Federal de Minas Gerais

— CECOR - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

— Programa de Engenharia Nuclear da COPPE SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA

UM COMITÉ NACIONAL GERA CULTURA TRABALHANDO EM CONJUNTO — HISTÓRIAS DE 30 ANOS

Fernanda de Camargo Moro
Lourdes Rego Novaes
Comité brasileiro do ICOM, Mouseion
e Am ICOM-B.R.

No Brasil, o Comité Nacional tem como base para o seu funcionamento técnico a acção de duas instituições: a Associação de Membros do ICOM--Brasil, Am ICOM-Brasil, instituição pioneira do ICOM no Brasil, com atributos de unidade técnica especializada que tem esta finalidade e sua participação constando dos Estatutos do Comité, o o Centro de Estudos Museológicos e de Ciências do Homem e do Meio Ambiente — Mouseion, órgão independente, mais especializado e abrangente que proporciona ao Comité um bom campo de estudo e pesquisa aplicada. Com esta colaboração o Comité pode adquirir uma abertura democrática e um fácil acesso para os profissionais de museus de todas as áreas de especialização, independente de qualquer forma de tutela governamental. Tendo como interesse principal a defesa do museu, suas colecções, seus profissionais, independente de serem estes museus públicos ou privados, nacionais, estaduais ou municipais e de seus profissionais serem funcionários pertencentes aos quadros do governo ou não. O importante é que tenham a formação e o conhecimento necessários e cumpram os preceitos da ética.

O Comité Nacional Brasileiro conta com a participação de membros individuais e institucionais representativos do País inteiro, seja do ponto de vista geográfico, seja do ponto de vista das diversas especializações que dão o cunho interdisciplinar essencial à instituição museu.

A história deste posicionamento abrangente, avançado e livre pode ser contada através de uma trajectória que tem seu início a partir de 1963, época em que os trabalhos do ICOM no Brasil estavam estagnados e que o Centro de Estudos Museológicos e de Ciências do Homem e do Meio Ambiente — Mouseion, mais tarde membro institucional do ICOM, começou um trabalho de valorização do meio ambiente, das estruturas patrimoniais e da identidade cultural da comunidade, a princípio numa rua, depois alastrando-se por um bairro, finalmente a diversos bairros do Rio de Janeiro, e prolongando-se a

outros Estados. Hoje este trabalho seria denominado Museu de Rua ou Museu de Bairro, Cidade-Museu, e em alguns ecomuseu, na época era chamado Projecto Vida, em que o homem e sua obra eram integrados em seu meio ambiente, independente de seu estrato social. Seguiu-se o levantamento geral dos museus brasileiros, alargando a área de abrangência do que era considerado museu (Guia dos Museus do Brasil — 1971/1972), e o Projecto Pandora que nascia desta visão de vanguarda, interpretando a ideia da Caixa de Pandora como uma caixa que continha referências, cuja performance dependeria de uma decodificação bem feita, que produziria então resultados criativos. Era o casamento da semiótica com a informática. A criação do sistema tridimensional que este projecto gerou, deu muitos frutos no País e o Mouseion estabeleceu kits que continham mútiplas informações sobre o objecto do museu e sua interpretação. O conteudo destes kits já era trabalhado de forma a estarem aptos para uma informatização futura. o projecto evoluiu e em 1971, ganhou um prémio no Salão da Electrobrás com um primeiro programa de memória da energia e sua história nos mais diversos aspectos culturais e científicos, destacando-se a luz, suas fontes geradoras, suas formas de utilização.

Em 1965, um grupo ligado ao ICOM, juntamente com Mouseion, iniciára uma série de cursos e seminários de museologia, educação através do museu, estudando o problema através da semiótica, arqueologia e história, mitologia, estéctica, administração de museus e educação especial, pesquisa museológica e princípios de conservação e segurança, que reunia especialistas das mais diversas partes do País, visando introduzi-los aos aspectos de uma museologia mais arrojada e ao mesmo tempo baseada em tecnologias apropriadas à sua área de acção.

Em 1969, cria-se a AM ICOM-Brasil — Associação de Membros do ICOM-Brasil, que se oficializa em 1972, e em 1973 traz ao Brasil para esta oficialização internacional o então Director Adjunto do Conselho Internacional de Museus que percorre o País a convite da Am ICOM-Brasil, avaliando o diagnóstico que havia sido feito quando realizado o levantamento para o guia dos Museus do Brasil, cujos trabalhos continuaram a progredir mesmo após sua publicação. Nesta época o Comité Nacional passava ainda por transformações e em 1976 tem lugar sua activação e equiparação à demanda oriunda dos novos Estatutos do ICOM, passando a este os encargos administrativos, sendo que as actividades científico-culturais e de apoio básico ficariam a cargo da unidade técnica de base: Am ICOM-Brasil, que continuaria a ter o apoio de Mouseion, ambas participantes do ICOM, proporcionando assim a seus membros cada vez maior acesso e informações actuais sobre museus e museologia e a possibilidade de intercâmbio não só a nível nacional, como também internacional, dando tambem ao Comité Nacional apoio logístico. Na área nacional eram realizados pelas instituições de apoio treinamentos e cursos em diversos Estados, do norte ao sul do País.

Em 1972, a Am ICOM-Brasil inicia a transformação do arquivo de

Imagens do Inconsciente, já denominado Museu de Imagens do Inconsciente, que realiza algumas exposições, inclusive internacionais, sob a direcção da grande psiquiatra junguiana Dr.ª Nise da Silveira, num verdadeiro museu, implantando aí uma museologia avançada, social e altamente flexível, trabalhando com uma comunidade especial e treinando esta comunidade num tipo de museologia que denominávamos doce, pensando nas formas de medicina doce.

Em 1975 a Am ICOM-Brasil inicia uma colaboração com o Museu Dom Diogo de Souza em Bagé, no Rio Grande do Sul, e com diversas instituições da Bahia, participando também das actividades da AMAB.

Em 1976, o Ministro da Educação e Cultura solicita à direcção da Am ICOM-Brasil uma revisão nos museus nacionais e um plano para um sistema técnico de apoio aos museus, que apesar de aprovado, com a substituição do Ministro não foi colocado em prática.

Preocupados com os problemas crescentes de conservação, preservação e segurança das colecções brasileiras, que não só a pesquisa do Guia dos Museus do Brasil nos dava subsídios, mas o estudo de 1976 também trazia à baila, a partir de 1976 o Comité Brasileiro, a Am ICOM-Brasil e o Mouseion, cuja direcção fizera o Curso de Roma (ICCROM) e já participava do ICOM, abrem aos profissionais brasileiros a possibilidade de treinamento a nível internacional. Promovendo em 1977, juntamente com o ICCROM e com apoio da Fundação Nacional de Arte — FUNARTE, sob sua coordenação, o primeiro seminário brasileiro sobre Iluminação e Controle Climático, ministrado pelo Professor Gael de Guichen, mais tarde seguido de um segundo em 1979. Em 1978, foi realizado um seminário sobre Segurança dado pela Professora Jacqueline Thiebaut, directora destes serviços da Direcção dos Museus Nacionais de França, e membro do Comité Internacional do ICOM de Segurança de Museus — ICMS. Nessa ocasião foi lançado o livro: Prevensão e Segurança nos Museus, dos Museus Nacionais de França, em tradução e edição para a língua portuguesa pela Am ICOM-Brasil, com o apoio da Federação Nacional de Seguros Privados e Capitalização — FENASEG. Ainda em 1978 é trazido ao Rio de Janeiro o Senhor Luís Monreal, na ocasião Secretário Geral do Conselho Internacional de Museus. Em 1979, são trazidos além de Gael de Guichen, as especialistas da área de educação em museus: Maria do Carmo Alvim da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, e Ayala Gordon do Museu de Israel. Mais tarde são trazidos, em 1983 Iker Larrauri do ICOM e dos Museus Nacionais do México, programador visual e planificador de museus, em 1985 Domingos e Graciella Telechea, do Instituto de Restauro de Buenos Aires e em 1986, Alain Nicolas, da Nova Museologia — MNES.

Em 1980 iniciam-se as Conferências Gerais dos Museus Brasileiros, onde a Am ICOM-Brasil e o Comité Brasileiro do ICOM trazem à discussão temas de preocupação dos profissionais brasileiros; nelas de forma interdisciplinar são mostrados exemplos de grande criatividade, vivenciados não só

em instituições das regiões norte e sul do país, e continuam a serem trazidos aos profissionais brasileiros sem possibilidades de deslocamento, as resultantes das Conferências Gerais do ICOM, assim como das reuniões anuais dos Comités Internacionais do ICOM e de outras instituições.

Em 1986 a Am ICOM-Brasil e o Comité Brasileiro do ICOM começaram uma série de estágios nas áreas da museologia, museografia, conservação, segurança, pesquisa e documentação, a nível de especialização, atendendo a inúmeros profissionais de vários Estados. Conveniados com a Femurj e depois com a Funarj, a partir de 1979, ministraram na Superintendência de Museus do Estado do Rio de Janeiro, 360 horas de treinamento em forma de mini seminários, com trabalhos teóricos e práticos, reunindo um grupo multidisciplinar de especialistas seniors, provocando uma visão interdisciplinar. Estes seminários eram abertos a todos os profissionais de museus do País e dos países não só lusófonos, mas também vizinhos de língua hispânica. Montaram com o Mouseion, junto à Funarj, por 2 anos o Centro de Documentação Museográfica e um Sistema Integrado de Museus que trabalhava com diversos museus e casas de cultura, integrando-os através de normas técnicas básicas, respeitando a individualidade e independência de cada uma das unidades, distribuindo, sempre que solicitado, todo este material aos profissionais e instituições do País. Por solicitação da Secretaria de Cultura do Ministério deu as bases ao Ministério da Educação e Cultura para a proposta que tinha neste sector, acrescentando e modernizando as ideias dos documentos de 1976. As Conferências Gerais dos Museus Brasileiros realizadas em 1985 no Museu de Astronomia do Rio de Janeiro e em 1986 em Belo Horizonte, já preparavam as bases para uma conferência de âmbito internacional. O Comité Brasileiro do ICOM pensou em trazer para o Brasil a Conferência Geral do ICOM, porém seu custo para atingir o desempenho como da URSS, da França, etc., era muito avançado para a crise que já enfrentávamos.

Em 1987 Mouseion criou e realizou a I Triomus — Trienal Internacional de Museus do Rio de Janeiro, que reuniu um grande número de profissionais não só nacionais como internacionais, realizando também em conjunto a I Conferência Geral de Museus de Língua Portuguesa e o lançamento do livro: O Tempo Social, de Hugues de Varine, em português.

Em 1988, a Am ICOM-Brasil e o Comité Brasileiro do ICOM organizaram juntamente com a Associação Brasileira para Superdotados o seminário: O Museu como Instrumento para a Educação do Superdotado, que abrangeu um tema pioneiro no Brasil e incentivou pesquisas e experiências das mais interessantes, colectadas em forma de Anais. Evento que veio suprir, mais uma vez, a área da educação especial que já vinha sendo tratada desde 1975 pela Am ICOM-Brasil.

Na área das publicações foram feitos os Anais da Am ICOM-Brasil e Exercícios de Museologia. juntamente com o Comité Brasileiro do ICOM a Am ICOM-Brasil também realizou traduções de material técnico como: O conser-

vador/restaurador, o Código de Ética do ICOM, Muslam, e edita também uma Newsletter.

Desde 1971, o Comité Brasileiro vem incentivando que os grupos formem grupos livres de trabalho. Com a cooperação da Am ICOM-Brasil foram criados os seguintes grupos de trabalho: Arqueologia e história (1971), Segurança nos Museus (1973), Educação através dos Museus (1973),, Educação Especial (1975), Tecnologias Apropriadas para Museologia (1978), Museus de Arte (1982) e o de Treinamento a partir de 1989. Estando ainda em processo de organização pelos membros do Comité Brasileiro os de Educação, na visão própria do CECA, e o de Museologia, dentro da visão do ICOFOM.

Juntamente com a Am ICOM-Brasil e Mouseion, o Comité Brasileiro do ICOM tem ministrado cursos nos mais diversos Estados brasileiros, bem como participado de seminários e reuniões organizados pelos diversos membros, mantêm estreita relação com os órgãos brasileiros vinculados ao Sistema Nações Unidas, às instituições de classe e associações afins, como a Sociedade Internacional de Profissionais, Museus e Instituições Afins de Possível Expressão Lusófona, a Associação Internacional de Especialistas em Museus e Colecções de Culturas não Europeias, a Heritage Interpretation International, o Comité Brasileiro do ICOMOS, o IUAES, a Rota das Especiarias — Centro Internacional de Estudo e Pesquisa Aplicada, o Centro Brasileiro de Tecnologia do incêndio, a Associação de Museólogos da Bahia e outras do País, além do apoio que vem sempre dando aos órgãos do ICOM: Comités Internacionais, Agências Regionais, como a Agência Ásia e a Secretaria para a América Latina e o Caribe, Comités Nacionais e Secretariado.

Durante os trabalhos para o reconhecimento legal da Profissão de Museólogo no Brasil a participação da Am ICOM-Brasil e do Comité Brasileiro do ICOM foi profícua, apoiando juntamente com outras instituições, a grande obra neste sentido realizada pela Associação de Museólogos da Bahia.

Também desde a Conferência Geral do ICOM no México, vem o Comité Brasileiro do ICOM (isto é lusófono) e seus membros apoiando de forma incisiva a inclusão do espanhol como língua de trabalho do ICOM, visto o benefício que isto trará para a região hispânica da América Latina e da Península Ibérica, projectando os subsídios que o ICOM traz a um maior número de profissionais.

Este ano, trabalhando com o tema da XV Conferência Geral do ICOM: Museus, Geradores de Cultura, o Comité Brasileiro teve apoio integral da Am ICOM-Brasil e de Mouseion, e formou um grupo de trabalho que dá uma visão interdisciplinar sobre o assunto, apresentado e distribuido durante a reunião do Secretariado Latino-americano do ICOM, em Cuba.

Juntamente com a Comissão Nacional Portuguesa, o Comité Nacional Brasileiro e a AM ICOM-Brasil estão trabalhando para a realização do II Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa, a ser realizado em Mafra, Portugal, e na próxima Reunião Técnica de profissionais

de possível expressão lusófona que terá lugar no Brasil em 1991. Em Maio de 1990, de 14 a 18, a II Triomus, organizada por Mouseion, contará com o apoio da Am ICOM-Brasil e do Comité Brasileiro fará reunirem-se no Brasil especialistas dos 4 continentes dentro de uma actividade diferente que inclui um simpósio, mesas redondas, grupos de trabalho, exposições, etc.

OS ACERVOS ARTÍSTICOS DOS GOVERNOS ESTADUAL E MUNICIPAL DO ESTADO DE SÃO PAULO

Ilsa Leal Ferreira
Instituto de Artes do Planalto
São Paulo — Brasil

Esta Comunicação tem por objectivo pôr em destaque dois acervos públicos do Estado de São Paulo, ambos possuidores de obras de pintura, gravura, escultura, desenho e aguarela da arte brasileira, de maneira a se poder traçar, através dos mesmos, um perfil da Arte Brasileira, desde o século XIX até meados deste século.

O Acervo Artístico dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo está localizado em três Palácios: dos Bandeirantes e do Horto Florestal em São Paulo e no Palácio Boa Vista em Campos do Jordão. O Acervo Artístico da Prefeitura do Município de São Paulo está localizado em diversos locais: na sede da Municipalidade no Ibirapuera, em diversas Secretarias, e na Biblioteca Mário de Andrade que abriga uma colecção numerosa.

Esses acervos podem ser visitados parcialmente, pois, o público comum não tem acesso a determinadas obras, por se acharem colocadas em salas de sectores burocráticos, em sectores privativos ou ainda guardados. No Acervo do Estado destaca-se a excelente e rara colecção do Modernismo até os anos 50, e no Acervo da Prefeitura, a colecção de pinturas, desenhos, aguarelas e guaches da Biblioteca Mário de Andrade.

Actualmente esses acervos estão documentados, catalogados e conservados por equipes técnicas especializadas; no Palácio dos Bandeirantes, a coordenação fica a cargo da Secretária Executiva do Acervo Artístico, Radha Abramo, que iniciou esse trabalho em 1985. O Acervo da Municipalidade conta com uma equipa coordenada por Ana Maria Guerra, chefe da Secção de Catalogação, Conservação e Montagem e possue ainda uma oficina de restauro de papel dirigida por Percy.

É objectivo desta comunicação sugerir às autoridades competentes da área cultural que encontrem maneiras de propiciar um acesso efectivo a essas preciosas colecções, através de exposições temporárias, organização de cursos de História da Arte Brasileira, folhetos explicativos, colecções de slides, monografias e catálogos.

Algumas iniciativas têm sido postas em prática, relativas principalmente a exposições temporárias, tanto pela equipa do Acervo Artístico Estadual como do Municipal; no entanto faz-se necessária uma política de difusão cultural mais ampla e definitiva.

O acervo artístico do governo do Estado de São Paulo foi iniciado em sua primeira sede, no Palácio dos Campos Elísios; foi no entanto consideravelmente aumentado quando transferido definitivamente para o Palácio dos Bandeirantes no Morumbi. Contribuiram para isso os esforços de dois governantes, Roberto de Abreu Sodré e Paulo Egydio Martins. Hoje em dia um avultado número de esculturas, pinturas, móveis, louças, pratarias e tapeçarias integram esse acervo em que se destacam peças no valor inestimável do mobiliário colonial, peças raras de tapeçaria dos séculos XVI e XVII, porcelanas da Cia. das Índias, etc.

Mas é a colecção de pintura brasileira que se destaca como o mais precioso contingente desse acervo variado. Ainda no período colonial, podemos destacar uma obra rara, «O Forte dos Reis Magos», do pintor flamengo do século XVI, Gillis Peeters. Do século XIX, são dignos de menção: «A Libertação dos Escravos» de Pedro Américo, «A Partida das Monções» de Almeida Jr., «Os Bandeirantes» de Henrique Bernardelli, «Aclamação de Amador Bueno» de Oscar Pereira da Silva.

No entanto é a colecção de pintura do século XX, especialmente do período Modernista, que representa o ponto alto da colecção do Governo Paulista. No Palácio dos Bandeirantes, encontramos obras de inestimável valor: «A Ventania» de Anita Malfatti, «Maternidade» de Vicente do Rego Monteiro, «Pastoral» de John Graz. Do segundo momento modernista, destacam-se «Casa de Rebolo», do mesmo pintor, e «Paisagem e Casas» de A. Bonadei, além de «Floresta», de Portinari.

O painel «Tiradentes», de Portinari, pintado para o Colégio Cataguases do Estado de Minas Gerais, até Janeiro do corrente ano esteve localizado na parede central do vasto saguão central. Foi transferido para o Memorial da América Latina, inaugurado em São Paulo no mês de Fevereiro. Brevemente será substituido pelo painel «São Paulo» de António Henrique Amaral, medindo 4,50ms x 15ms, vencedor de um concurso em que foram seleccionados seis artistas finalistas entre diversos concorrentes, O novo painel representa a história de São Paulo através de cenas de seu passado colonial/agrário, até a época actual, urbanístico/industrial.

No Palácio Boa Vista, em Campos do Jordão, concentra-se uma das maiores e melhores colecções do Modernismo Brasileiro: somente de Tarsila do Amaral são treze obras, o maior conjunto de obras da artista no Brasil. Esse conjunto abrange suas diversas fases, desde o início acadêmico até a década de 30, sobressaindo-se duas telas famosas: «Auto-retrato» de 1926, e «Operários», pintado depois de sua viagem à Russia em 1933. De Anita Malfatti, «Retrato de Lalive»; Rego Monteiro está representado pela tela famosa «Jogo de Ténis» e «Nú e bola vermelha». Di Cavalcanti, com «Mulher

e Paisagem». Do segundo momento modernista destacam-se: «Ruela» de Volpi, «Sesta e Três Mulheres» de Bonadei, «Três Homens» de Clovis Graciano, «Paisagem de Itatiaia» de Alberto da Veiga Guignard, «Figura» de Flávio de Carvalho, «Mulher Deitada» de António Gomide.

Do período contemporâneo o acervo do Governo do Estado de São Paulo possui poucas obras. No entanto algumas delas são dignas de destaque: «A idade do filho» de Wesley Duke Lee, e «Bambuzal» de António Henrique Amaral. Dos pintores abstracionista, podemos citar Volpi, com «Concretismo» e Tomie Ohtake com obra do mesmo nome.

O acervo artístico da Prefeitura do Município da cidade de São Paulo acha-se disperso entre as diversas Secretarias, o Gabinete do Prefeito no Parque do Ibirapuera e a Biblioteca Mário de Andrade. Originariamente o Centro Cultural São Paulo, inaugurado em 1982, fora planejado para abrigar uma reserva Técnica aparelhada especialmente com todos os recursos necessários; mas esse projecto não foi concretizado.

Compõe-se de mil e seiscentas obras, entre pinturas, esculturas, desenhos, aguarelas, guaches e gravuras. Apresenta duas vertentes mais significativas, a primeira contendo obras bastante representativas da Arte acadêmico-realista do final do século XIX; algumas delas retratam diferentes episódios da história do Brasil, paisagens urbanas, litorâneas e retratos.

Esses artistas, também chamados «Pintores da 1.ª República», estão representados por António Parreiras, com a «Fundação de São paulo», Benedito Calixto com a «Proclamação da República», Wasth Rodrigues com «A Batalha de Farrapos» (além de inúmeras aguarelas sobre o centro de São Paulo). Diversos paisagistas podem ser citados: entre outros, João Batista da Costa, Clodomiro Amazonas, Oscar Pereira da Silva, este também com painéis alegóricos no Teatro Municipal. Além destes, Almeida Junior retrata aspectos típicos do interior do estado, Pedro Alexandrino, naturezas mortas. Do documentador Johan Moritz Rugendas, o acervo possue diversos desenhos e aguarelas com cenas do Rio de Janeiro.

O acervo contemporâneo possue três grandes painéis, feitos sob encomenda da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo: «Os Mineradores» de Clovis Graciano, «A Procissão» de Tarsila do Amaral e «Fazenda de Café» de Di Cavalcanti. Do segundo momento Modernista devem ser citados os óleos «O Retrato de Mário» por Flávio de Carvalho, «Marinha de Itanhaem» de Ernesto De Fiori, «Auto Retrato» de Clovis Graciano, e ainda diversas paisagens que retratam os arredores de São Paulo, de Rebolo Gonsales, Aldo Benadei, Alfredo Volpi, Carlos Prado, Waldemar da Costa, Sérgio Milliet. Na série de retratos temos os artistas Quirino da Silva, Wega Neri, Bruno Giorgi.

Dos anos 50 aos nossos dias, destacam-se os quadros de Maria Leontina, Aldemir Martins, José António da Silva, Fernando Lemos.

Da maior relevância é a colecção da Secção de arte da Biblioteca Municipal, inaugurada em 1945 por Sérgio Milliet, em que perdominam tra-

balhos sobre papel, na maior parte desenhos, a maioria da década de 40. Merecem especial destaque os desenhos de Gomide, Maria Leontina, Flávio de Carvalho, Aldemir Martins, Hilde Weber, Otávio Araujo, e vários outros. Da colecção de gravuras, devem ser mencionados trabalhos de Goeldi, Lívio Abramo, Otávio Araujo, Yllen Kerr, Fayga Ostrower, Emanoel Araujo, Manoel Martins.

Uma notícia auspiciosa acaba de ser divulgada recentemente: o Governo do Estado de São Paulo deverá lançar, até o final do ano, um Catálogo completo de todo o seu acervo. Será realmente uma valiosa contribuição aos pesquisadores, estudantes e à população em geral, muito carente de benefícios culturais a que tem direito.

PROGRAMA DE ANIMAÇÃO DO DIA INTERNACIONAL DOS MUSEUS DE 1989

Madalena Braz Teixeira
Directora do Museu Nacional do Traje
Lisboa — Portugal

BREVE HISTORIAL DO SECTOR PEDAGÓGICO

Este sector abriu ao público em 1977, tendo como principal objectivo apresentar o Museu à população, contactou sobretudo Associações Culturais e grupos de Professores, tentando um maior contacto Museu-Escola.

Tem sido nossa linha de trabalho:

1 — Receber, em grupo, as crianças pois assim se integram mais facilmente num trabalho de comunicação e observação mas, é sempre imprescindível a participação individual.

2 — O despertar da criança para a liberdade, dado que há um conceito de Museu-Templo da Arte inacessível que é necessário ultrapassar.

3 — A globalidade das expressões: oral, gestual, dramática é encarada como o caminho do desenvolvimento da sua personalidade.

4 — O Museu terá de ser um local onde a criança aprende e se pode divertir.

Atendendo a que é impossível receber as centenas de visitas guiadas, pelo número reduzido de monitores, este Museu optou também por conceber fichas pedagógicas para diversos graus de ensino. Estas fichas são destinadas às próprias crianças, aos jovens e aos professores como «mediadores» entre o Museu e o público escolar.

Além destas fichas pedagógicas e das visitas guiadas para todos os graus de ensino e para grupos de deficientes físicos e mentais, organizam-se também programas de Animação, nomeadamente para o Dia Internacional da Árvore, Dia Internacional da Criança e Dia Internacional dos Museus.

O Programa do dia 18 de Maio de 1989 foi realizado com as habituais características de animação que se têm vindo a desenvolver neste museu, tendo sido orientado por 3 responsáveis: Dr.ª Luísa Rogado, Dr.ª Isabel Correia e Arqt.º Paisagista Rui Costa. Estiveram envolvidos neste projecto como participantes, como executantes e como apoiantes ao acolhimento dos numerosos grupos que visitaram este museu todos os sectores que compõem a sua estrutura organizacional.(1)

1 — Manutenção do Edifício
2 — Conservação e Inventário
3 — Reservas
4 — Oficina de Restauro
5 — Biblioteca
6 — Sector Pedagógico
7 — Relações Públicas
8 — Segurança
9 — Secretaria
10 — Parque do Monteiro-Mor

Incluindo portanto todas as categorias profissionais do quadro desta instituição.

A adesão do pessoal a este tipo de actividades resulta por um lado na quebra da habitual rotina de trabalho, numa crescente e constante sensibilização aos diversos públicos que nos visitam e uma mais intensa, e informal relação inter-serviços o que propicia frequentemente a revelação de desconhecidas capacidades criativas de alguns funcionários. Temos vindo a conhecer assim algumas sempre novas potencialidades e importantes inerências pessoais que desabrucham espontaneamente.

Estas acções têm-se como muito positivas quer para o conjunto da equipa quer individualmente, como novos estímulos de realização profissional dentro do Museu. Os gastos financeiros foram apenas de 17.500$00, pois todas as despesas se resumiram à aquisição de papeis, cartolinas, fitas e outro material de suporte.

O museu recebeu nesse dia cerca de 3.485 visitantes. Este número não é exacto, pois a afluência de público ultrapassou a capacidade de controlo estatístico.

---

(1) Desta acção realizou-se um video consultável no Arquivo do Museu.

PROGRAMA DE ANIMAÇÃO – 18 DE MAIO DE 1989

Isabel Correia
Técnica Superior do Museu
Nacional do Traje

O programa de animação do Dia Internacional dos Museus de 1989 desenvolveu-se em torno da dinâmica da **viagem** e da **descoberta.** Foi a **viagem** através do tempo a lugares diferentes, com as expectativas, as dúvidas, os imprevistos, em suma, com todo o envolvimento da viagem cujo destino se desconhece; foi a **descoberta** surpreendente, por vezes, difícil de alcançar, mas que num último momento se atinge, proporcionando o prazer daquilo que se nos revelou e que por isso conquistámos.

O lúdico, o onírico e a fantasia foram elementos constitutivos de todo o programa. Através deles eram transmitidas as mensagens que iriam proporcionar a descoberta de dois espaços: o **Parque do Monteiro-Mor,** com a sua beleza e riqueza naturais, e o **Museu do Traje,** não só enquanto local de exposição, mas tambem enquanto Palácio do séc. XVIII.

À entrada, um Mestre de Cerimónias recebia os visitantes: trajava de um modo diferente, pertencia a um tempo diferente — estava nele o início da viagem.

1. Para a descoberta do **Parque do Monteiro-Mor** foram propostas duas viagens: uma para crianças da pré-primaria e ensino primário e outra para os mais velhos. O suporte destas viagens foi o **jogo de pista:** para descobrir o caminho era preciso decifrar, para decifrar era preciso estar atento, observar. Pela observação íam surgindo o lago dos cisnes, a araucária, os plátanos e, deste modo, o Parque revela-se, deixando-se descobrir no meio da alegria causada pelo prazer do jogo.

   Nota — Destas viagens pelo Parque os caminheiros traziam consigo recordações diversas: laços coloridos, sementes de diversas plantas, etc.

2. Mas as viagens não terminavam no Parque. O Mestre de Cerimónias propunha novas aventuras. Agora, dentro do Museu.

Uma Senhora trajando à moda do séc. XVIII indicava dois caminhos: para os mais pequenos, **o rés-do-chão,** que levava à exposição «Traje Popular de Braga». **No 1.º Andar.** Para os mais velhos a viagem era mais longa e mais difícil — era o tempo do marquês de Angeja e o tempo de Fernando Pessoa, evocados, respectivamente, através das exposições «Leques de Manuel Baptista» e «Travessia sobre a Época de Fernando Pessoa». O suporte destas duas viagens foram dois contos tradicionais adaptados às exposições e aos objectivos do programa: «O Gato das Botas» e «Alice no País das Maravilhas».

2.1. **O Gato das Botas** foi o personagem principal da animação da exposição de Braga: na sua procura de presentes para enviar ao rei, o Gato chega a Braga, descobrindo esta região, a sua gente e os seus costumes. Na conversa que tem com as crianças e nas cantigas que com elas canta, o Gato fala da aventura que vivera em Braga e convida-as a percorrerem a região. Caminhando ao longo das salas, as crianças encontram outros personagens que, dialogando com elas, vão proporcionar a descoberta da exposição.

2.2. Da história **«Alice no País das Maravilhas»** foi escolhido o **Coelho** para ser a personagem-chave do programa de animação das exposições do 1.º andar, programa que se destinava a crianças a partir da 2.º fase do ensino básico, a jovens e adultos. Como o leque etário era muito alargado, o discurso do Coelho, sempre relativo à temática do tempo e às viagens no tempo, tinha de se adaptar em função da idade e das características do grupo. Idêntico processo de adaptação foi seguido pela maioria dos personagens. É este **Coelho do Maravilhoso** vai colocar os visitantes no século XVIII, no século XIX e no século XX. Nos vários tempos, novas personagens surgiam, interrogando e dialogando com os grupos, colocando-os em diversas situações: surpresa, receio, incerteza, festa, etc. Não saindo nunca da época e através de um envolvimento constante com os elementos dos grupos, as personagens iam falando do **Marquês de Angeja** e do seu tempo, de **Fernando Pessoa** e da sua obra, da morte de **D. Carlos** e da **República,** dos **Anos 20** e do seu clima de festa, em síntese, iam provocando a descoberta das duas exposições. Esta descoberta era, no entanto, feita progressivamente. O grupo não sabia qual a situação seguinte que iria viver. A supresa era uma constante.

Nota — Também destas viagens, os visitantes traziam recor-

dações: fotografias dadas pelo fotógrafo de Braga, laços oferecidos pela vendedeira dos cântaros, acessórios de traje feitos em papel entregues pelo Coelho da Alice.

Participantes — O corpo de actores e de figurantes deste programa, em número de 20, era constituído por profissionais de diversos sectores do Museu e do Parque e por alunos de um curso de jardinagem a decorrer no Parque do Monteiro-Mor. Face à proposta de desempenhar uma personagem, todos responderam com muito empenhamento, estudando os respectivos papéis, enriquecendo-os, numa decisão de os desempenhar o melhor possível. Como resultado, no dia da actuação, o público julgava tratar-se de um grupo profissional de teatro.

Nota — Todos os trabalhos de cenografia, sonoplastia, adereços e outros, relativos ao programa de animação, estiveram a cargo de profissionais do Museu e do Parque. Foi um trabalho de todos e para alguem que é comum a todos: o público do Museu Nacional do Traje e do parque do Monteiro-Mor.

Animação do «Dia Internacional do Museu» 18 de Maio de 1989 — Museu Nacional do Traje — Lisboa — Portugal

UMA CIRCULAÇÃO DAS FORMAS ARQUITECTÓNICAS NAS REGIÕES SOB O DOMÍNIO PORTUGUÊS — SÉCULOS XVI A XVIII

Pierre Leglise Costa
Fundação Oriente
Lisboa — Portugal

Quando efectuei, em 1982 e em 1983, algumas viagens no que se chamou «o mundo de expressão portuguesa», saltou-me à vista que, além da língua que, apesar das divergências de norma (e até certos creoulos) forma um elo indiscutível entre várias regiões do globo, a arquitectura constitui, mais do que um elo, uma maneira de estar, um condicionamento do olhar e dos hábitos mais profundos, uma vivência.

Daí nasceu a ideia duma grande exposição que contasse a história da arquitectura instalada em quatro continentes e que serviu de verdadeira referência para os homens (e as suas artes e os seus ofícios), que os uniu sem ter em conta, muitas vezes, as evoluções políticas de cada região, que os une ainda hoje, quase inconscientemente. O que só há três anos se chamou o património mundial português.

O mais interessante seria poder constatar as grandes linhas de força que articulam as diversas implantações arquitectónicas, partindo de Portugal (e da Europa, pois Portugal, se criou formas originais, tambem foi fortemente influenciado por outras vias europeias), indo para o Oriente (finalidade e miragem primordiais), passando pela África e acabando no Brasil (última etapa de implantação). Em seguida, determinar como, em cada região, as infra-estruturas trazidas se modificaram pela mão de obra local, pelas evidentes referências — materiais de construção, mas igualmente fauna e flora, hábitos, trajes — que cada região ia impondo.

Em terceiro lugar, mas dependente dos dois primeiros, inter-realizando-se com eles, como se estabeleceu uma viagem de todas essas formas plásticas, estructuras arquitectónicas, sistemas decorativos europeus e doutras regiões do globo, até se ter criado uma verdadeira CIRCULAÇÃO DAS FORMAS entre as regiões sob influência portuguesa no mundo.

O século XV fora um século de trabalhos marítimos. A formação de feitorias africanas desenvolveu sobretudo uma arquitectura militar, onde,

aliás, várias influências se confundem já: técnicas europeias, hábitos militares ibéricos, formas e utilização de materiais árabes. É durante esse século XV ainda que os engenheiros militares ao criarem sistemas defensivos para protegerem as feitorias se tornavam, quase sem provavelmente darem por isso, autênticos urbanistas, traçando ruas, decidindo da melhor disposição da arquitectura civil, da capela também, no interior das muralhas. Restam ainda hoje exemplos magníficos desde a costa de Marrocos até Mombassa, não esquecendo o Golfo da Guiné (o precioso São João da Mina, por exemplo) nem, claro, a ilha de Moçambique.

As portas abertas do Oriente, a partir de 1498, são em primeiro lugar, comerciais, em seguida, e pela primeira vez talvez na história das viagens e dos Descobrimentos portugueses, políticas, na medida em que as expedições militares têm como finalidade uma verdadeira organização territorial sob domínio português, na Índia e mais a Leste ainda. O século XVI será pois o século da instalação dum poder territorial — para dizer as coisas um pouco esquematicamente — e com ele aparecem outras necessidades arquitectónicas e urbanísticas. A experiência adquirida pelos engenheiros militares na África ocidental e oriental dá raízes aos projectos. Estes são, para a costa ocidental da Índia, particularmente ambiciosos em certos casos. A Itália tinha sugerido a criação de cidades-ideais (vejam-se os maravilhosos planos de Scamozzi por exemplo). Mais tarde, um Francisco de Holanda inventará arquitecturas imaginárias para um mundo mais simbólico que materialmente aplicável na época (a esse propósito, os franceses, só a partir do fim do seculo XVII e depois no século XVIII é que se lançarão em projectos idealizados e maravilhosos, como Ledoux, Boullé, Lequeu...). Na Índia tratava-se sobretudo de impôr a marca europeia. Marca militar para o domínio político, marca plástica para contrabalançar a força das realizações indianas. O projecto de Diu, por exemplo, é interessantíssimo como tentativa de criação de uma cidade-ideal, de inspiração italiana, com fortificações novas mas derivadas das experiências luso-africanas. Os engenheiros militares tornam-se no Oriente verdadeiros urbanistas, embora nunca empreguem, evidentemente, esta denominação. A arquitectura civil fica pois estreitamente ligada às grandes realizações militares. Dois séculos mais tarde, o Marquês de Pombal chamará engenheiros militares — urbanistas para a reconstrução de Lisboa. A circulação que se organizou de Ocidente para Oriente e depois para as Américas, volta, num fecho quase perfeito, ao ocidente europeu donde partira: Lisboa.

O século XVI é um século de incertezas. Os grandes Descobrimentos deslocavam a certeza dum centro romano do mundo para uma... ausência de centro. O sistema ptolomaico que tinha posto Galileu na prisão desmoronava-se. E se as novas vias comerciais modificavam grandemente o comércio interno europeu, pelas ligações mesmo que tinha com o Oriente, os homens de Igreja ficaram certamente, ao começo, mais desemparados que os gran-

des comerciantes, que os grandes banqueiros que, eles, já se estavam a preparar desde o século precedente. A violência da Reforma corresponde (e poucos querem ver as coisas assim, ora contudo parece-me tão óbvio) a uma crise de poderes ou a um duplo exercício do poder. São as terras hanseáticas, as grandes burguesias norte atlânticas e o centro até então menosprezado (o centro boémico ou o centro helvético) que rompem com Roma, apoiada pela alta aristocracia (e o alto clero da cúria romana ou das grandes cortes da Europa do Sul juntava a aristocracia da Igreja à sua propria aristocracia titular) de títulos e de pergaminhos que julgavam definitivos.

A Contra-Reforma é, de certo modo uma resposta um pouco tardia, e longa. O Concílio de Trento (1542-1563) desenvolve uma energia imensa, uma vontade de absoluto controle da vida sob todas as suas formas que é demonstração duma Igreja (católica, enfim) que reage e responde. A fundação da Companhia de Jesus (curiosamente, Ignacio de Loyola funda-a no Monte dos Mártires — actualmente Montmartre, em Paris) em 1540 fora quase uma declaração de guerra... ou de império. No ano da convocação do Concílio de Trento pelo Papa Paulo III (ver o fabuloso retrato do Tiziano na sacristia da catedral de Toledo), Roma tentava levantar-se da imensa catástofre que fora o saque da cidade pelas tropas do Condestável de Bourbon em nome de carlos Quinto, e Lisboa via partir — muito cedo, pois — os primeiros jesuitas para a Índia. A consciência aguda de política religiosa da Companhia é espantosa. E muito rapidamente entendem que uma vontade evangelizadora tem de assentar numa materialidade qualquer, se possível referencial. As primeiras igrejas solidamente edificadas no Oriente, na Índia em particular, são da Companhia de Jesus e inspiram-se de modelos italianos ou lisboetas. O Gesù, sede da Companhia em Roma, 1572, as suas soluções interiores, a sua célebre fachada, serão base de edifícios de prestígio, tal São Paulo em Macau, pois Macau era o centro das novas imprensas, das novas migrações missionárias para ... a China inteira. Em Lisboa, antes do edifício romano, eleva-se a sede provincial da Companhia, São Roque, segundo um modelo dum arquitecto português, Afonso Álvares, a partir de 1567. A solução simplicíssima interna constitui um «gesto arquitectónico» de que se falou pouco demais até hoje. De facto este salão —paralelipípedo deitado ao longo no solo, cujos contrafortes internos determinam capelas laterais, com um fecho (arco de triunfo quase plano ou altar-mor em profundidade) oriental simples, quase tão simples como a portada ocidental — é eminentemente prático e «transportável». Da Índia ao Brasil, e seja quais forem as soluções de fachada, será este modelo que prevalecerá na arquitectura interior, em todo o caso a infra-estructura fundamental deste modelo.

As outras grandes Ordens religiosas, desejosas de se implantarem, tomam por modelo soluções análogas ou, como é o caso dos Franciscanos, muito imitados em seguida, a bela igreja de São Vicente de Fora, cuja fachada terziana de 1572 aparece, por exemplo, «recopiada» em Margão na costa ocidental da Índia, perto de Goa.

Pouco a pouco cria-se um modelo que se poderia chamar «misto», partindo do modelo Jesuítico, de São Roque ou do Gesù, com modificações, sobretudo de fachada, inspiradas pela arquitectura de Filipo Terzi em Lisboa, nunca excluindo uma espécie de simplicidade (que não exclui imponência em vários casos) digamos de basílica à portuguesa, ou de grande capela, se preferirmos. Depois é só uma questão decorativa ou de modificações.

Parece-me, aliás, que muitos confundem, em particular no que diz respeito ao Brasil, estructura arquitectónica e super-estructura decorativa. Se esta última é certamente barroca, na maioria dos casos, a base arquitectónica que a acolhe é puramente herdada dos modelos postos em «funcionamento» desde o fim do século XVI. Os quais, no fundo, são modelos ligados às necessidades e aos imperativos da Contra-Reforma e das suas consequências, modelos maneiristas.

Quando em 1986 se inaugurou a exposição **La circulation des formes dans les pays de langue portugaise — XVI- XVIII siècles,** a lógica da exposição respondia a duas finalidades: a primeira seria uma demonstração através duma montagem fotográfica, quase linear, de diversíssimas arquitecturas (religiosas e civis) que permitem seguir o caminho dos modelos desde a Europa até ao Oriente e à América do Sul, as suas transformações locais, as suas similitudes. A segunda seria de mostrar ao público francês — escolar, universitário e ao público em geral que uma cultura plástica existiu, existe ainda, e criou uma comunidade arqueológica em quatro continentes o que é um caso excepcional.

Ao juntarmos os aspectos decorativos mais significativos quisemos não somente apontar para mais uma originalidade como para mais uma «circulação» de formas.

O azulejo vinha sempre de Portugal. Constituia revestimento para igrejas importantes. Transportado nos porões dos navios, custava muito caro. A sua utilização era o sinal de uma ligação com Portugal metropolitano e o sinal de meios financeiros importantes. Muito no fim do século XVIII quando o Aleijadinho edifica São Francisco em Ouro Preto, e na impossibilidade de obter (Minas Gerais é longe de tudo e nas serras!) azulejos originais vindos de Lisboa, manda pintar tábuas como se fossem azulejos, marcando as divisões em quadrados e impondo a tonalidade azul tradicional para o azulejo historiado religioso.

A talha dourada, ela, podia criar-se «in-loco». Já nas primeiras capelinhas de bandeirantes (Santo António, por exemplo) na região de São Paulo, os altares tinham sido talhados por artesãos locais: os anjos são vagamente indianistas e a flora evocada é tropical. Os grandes entalhadores são formados em Portugal, mas formam por seu turno entalhadores locais. A verdadeira «caixa» vivida do interior que constituem certas grandes decorações de talha dourada são paradisíacas (convincentes) e evocam uma inacessibilidade maravilhosa. É aí que vamos encontrar o grande ideal barroco da post-

-Contra-Reforma. É nessas realizações — assim como nas modificações nas fachadas — que o tom local é dado, que se desenvolvem verdadeiros artistas regionais, criadores. O Aleijadinho, filho de arquitecto e entalhador português, começa a carreira como entalhador nas obras do pai.

O século XVIII já viveu a aventura da política centralizadora da filha mais velha da Cristandade — a França — pelas artes de Luís XIV, e os grandes arquitectos exponenciais do barroco italiano — Bernini, Borromini — já morreram; os grandes do centro da Europa — Neumann, por exemplo — já se lançam num barroco cuja complexidade e grandiosidade atingem tais formas (a capela da residência de Wurzburg, por exemplo) que explodirão nas miniaturas de «rococo», (e aqui entre nós, parece-me que Queluz — 1747 e por aí adiante — olha mais para um final do barroco, de certo modo, do que para o que se chamou o «rococo») quando o Norte de Portugal (os Clérigos e os primeiros projectos do Bom Jesus de Braga datam os dois do mesmo ano: 1732) decide, por via nórdica, a abordar a infra-estructura barroca propriamente dita a grande escala. O Porto, Braga serão modelos para o Brasil, que acolhe a emigração principalmente originária dessas regiões. A Índia ainda se lança numa basílica de imitação de São Pedro de Roma. Portugal, o Brasil nos escadórios religiosos. Fabulosa teatralização do espaço, encenação pela demiurgia da arquitectura dos fieis, são a escolha, finalmente original, do barroco português.

E seria interessante de reflectir que foi o Brasil que melhor assimilou os salões elípticos de Nasoni (São Pedro dos Clérigos no Recife, Glória no Rio de Janeiro) para realizações de romagem popular (a Glória do Rio) ou para os escravos (Rosário em Ouro Preto).

A Índia, pouco a pouco, é abandonada, por mil razões que vão desde a perda territorial face aos novos impérios — francês, depois inglês — até ao abandono comercial e religioso. E o escadório de Panjim, Nova Goa, embora seja o último rasgo duma circulação de formas, barrocas neste caso, é já muito desgastado, muito pauperizado. O Brasil vai continuar, durante todo o século XIX a utilizar as fórmulas em vigor desde o maneirismo, com o toque barroco da decoração (a igreja do Carmo no Rio data dos meados do século XIX e parece uma das inúmeras igrejas do século XVIII de expressão portuguesa) ou as novidades do barroco (o herói nacional é o Aleijadinho) final.

Portugal vai, na verdade, descobrir a África depois de ter perdido o Brasil. A circulação das formas perdeu-se, ou refaz-se, continuamente, via colonização, pobres imagens repetitivas.

Agora é tempo de conceber força que esses restos dum mundo arquitectónico, civil, militar, religioso, ainda têm como hábitos visuais, plásticos, habitacionais, que dão as mãos para além das diferenças.

PROPOSTA

CONSTITUIÇÃO DE UMA ASSOCIAÇÃO DE MUSEUS DE PAÍSES E COMUNIDADES DE LÍNGUA PORTUGUESA

Considerando:

1. As numerosas afinidades culturais entre os Povos e Comunidades de Língua Portuguesa, fruto de uma história comum de séculos, que impõem o alargamento da Cooperação a todos os aspectos de preservação da herança patrimonial;
2. O vasto campo de cooperação técnica do domínio da Museologia que não tem sido implementado devidamente por falta de apoios e de capacidades organizativas dos próprios museus dos Países e Comunidades de Língua Portuguesa;
3. A existência de campos temáticos que explorados de forma conjunta e articuladamente contribuirão para o melhor conhecimento da individualidade dos Povos e das Comunidades de Língua Portuguesa assim como do complexo patrimonial que os une.

Os participantes do II Encontro de Museus de países e Comunidades de Língua Portuguesa, reunidos em Mafra, a 12 de Setembro de 1989, **decidem,** na sequência de uma recomendação do I Encontro, realizado, há dois anos, no Rio de Janeiro:

1. **Constituir** uma **Associação dos Museus de países e Comunidades da Língua Portuguesa** (AMPCLP) que tenha por objectivos incrementar o diálogo, a troca de experiências e a cooperação técnica em todos os domínios da Museologia e da Preservação da Herança Patrimonial;
2. Organizar uma **Comissão Executiva Provisória,** constituida por representantes das Comissões Nacionais Portuguesa e Brasileira do ICOM, da Associação Portuguesa de Museologia (APOM) e de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, S. Tomé e prin-

cipe, Timor e Comunidades de Língua Portuguesa, que será encarregada de elaborar os Estatutos e legalizar a Associação e de programar o início das suas actividades no mais breve intervalo de tempo possível.

II ENCONTRO DE MUSEUS DE PAÍSES E COMUNIDADES DE LÍNGUA PORTUGUESA

CONCLUSÕES

Os participantes do II Encontro de Museus de países e Comunidades de Língua Portuguesa reunidos em Mafra, de 11 a 14 de Setembro de 1989:

1. Reconhecem o inegável valor deste Encontro não só no que se refere à qualidade cientifica e à objectividade das comunicações apresentadas mas tambem à contribuição que deu, para o esforço de intercâmbio de culturas.

2. Decidem por unanimidade constituir uma Comissão Executiva provisória formada por representantes de Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, S. Tomé e Príncipe e Timor, mandatada para elaborar os estatutos de uma Associação de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa, assim como para dar continuidade ao intercâmbio ora iniciado.

   Esta Comissão ocupar-se-à também de incentivar a colaboração e participação das Associações e Instituições afins.

   A coordenação da Comissão Executiva provisória será assegurada até ao próximo Encontro por Portugal.

3. Verificando indubitável interesse na concretização de um «Thesaurus» informatizado e sistema de documentação, recomendam que todos os Países de Língua Portuguesa colaborem nessa iniciativa, na medida das suas possibilidades.

4. Exortam as Comissões Nacionais do ICOM já existentes a colaborar com os países mencionados no sentido de apoiar a criação de futuras Comissões Nacionais.

5. Manifestam a sua disponibilidade para cooperarem no incentivo de acções de formação a todos os níveis da museologia.

6. Congratulando-se com a recente eleição do Dr. Alpha Konaré para Presidente do ICOM, decidem dirigir-lhe através dos respectivos

representantes felicitações, assim como agradecimentos, pelo telegrama que teve a amabilidade de dirigir ao II Encontro.

7. De igual modo através dos organizadores do Encontro apresentam à Secretária de Estado da Cultura, Secretário de Estado das Comunidades, Director Geral da Cooperação e ao Presidente do Instituto Português do Património Cultural e a todos quantos colaboraram, agradecimentos pelo apoio que se dignaram conceder ao II Encontro.

8. Como local para a realização do III Encontro previsto para 1991, sugerem a República Popular de Angola, escolha essa sujeita a confirmação.

Lisboa, Museu de Etnologia, 13 de Setembro de 1989

Angola	— José António dos Santos
Brasil	— Maria de Lourdes do Rego Novaes
Cabo Verde	— Manuel Veiga
Guiné-Bissau	— Fernando Cardoso
Moçambique	— Alda Costa
Portugal	— Natália Correia Guedes
Timor	— Luís Costa
Convidado de honra	— Pascal Makambila Presidente do ICOM do Congo/Brazaville

ÍNDICE

Composto e impresso na tiposet
Rua do Olival, 48, 1.º – 1200 Lisboa.
1000 exemplares